

ГАЛЕРЕЯ КЛАССИЧЕСКОГО И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА  
«БУРГАНОВ-ЦЕНТР»



НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ  
ДОМ БУРГАНОВА  
ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

---

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL JOURNAL  
BURGANOV HOUSE  
THE SPACE OF CULTURE

По рекомендации экспертного совета Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации журнал входит в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученой степени доктора и кандидата наук»

ISSN 2071-6818 (print)  
ISSN 2618-7965 (online)

2.2024

Москва / Moscow  
2024

Chief editor \_\_\_\_\_ **Burganova Maria A.**

## The Editorial Board:

- Bowlit John Ellis** (USA) — Doctor of Science, Professor of the University of Southern California; Founder and head of the Institute of Modern Russian Culture
- Burganov Alexander N.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, Full-member of Russia Academy of Arts
- Burganova Maria A.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, Full-member of Russia Academy of Arts
- Gao Meng** (China) — Doctor of Science, Professor of Guangzhou Academy of fine arts
- Glanc Tomáš** (Germany) — Doctor of Science of The Research Institute of East European University of Bremen (Germany), and assistant professor of The Charles University (Czech Republic)
- Kravetsky Alexander G.** (Russia) — Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
- Kojo Sano** (Japan) — Professor of Toho Gakuyen University of Music
- Lavrentiev Alexander G.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, vice-rector for scientific and international work of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts
- Misler Nicoletta** (Italy) — Professor of Modern East European Art at the Istituto Universitario Orientale, Naples
- Pan Yaochang** (China) — Professor of the Department of Art History and Art Theory of College of Fine Arts in Shanghai University; member of the Academic Committee of the Shanghai University
- Pavlova Irina B.** (Russia) — Doctor of Philology, Senior Researcher of Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
- Perelshtein Roman M.** (Russia) — Doctor of Arts, All-Russia State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov
- Pletneva Alexandra A.** (Russia) — Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
- Pruzhinin Boris I.** (Russia) — Doctor of Sciences, Professor, editor-in-chief of the Journal *Problems of Philosophy*
- Revzina Yulia E.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, department chief Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts
- Ryzhinsky Alexander S.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of Gnesins Russian Academy of Music
- Sahno Irina M.** (Russia) — Doctor of Sciences, Professor of Peoples' Friendship University of Russia
- Shvidkovsky Dmitry O.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, rector Moscow Institute of Architecture, vice-president of the Russian Academy of Arts
- Smolenkov Anatoly P.** (Russia) — Candidate of Sciences, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, full-member of Russia Academy of Arts
- Smolenkova Julia A.** (Russia) — Candidate of Sciences, associate professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts
- Tanehisa Otabe** (Japan) — Doctor of Science, Professor, Head of Department of Aesthetics and Theories of Art. The University of Tokyo
- Tsivian Yuri G.** (USA) — Doctor of Science, Professor, University of Chicago, Departments: Cinema and Media Studies, Art History, Slavic Languages and Literatures

Editor \_\_\_\_\_ **Smolenkova Julia A.** (Russia)

LETTER FROM  
THE EDITOR

6

EXISTENTIAL ART STUDIES AS PART OF THE ANTHROPOLOGY  
OF ART: METHODOLOGICAL ASPECT  
BY **SERGEY S. STUPIN**

10

RUINS AS ARCHITECTURE OF ADAPTABILITY  
BY **MARIA A. BURGANOVA**

20

NATIONAL THEME IN SCULPTURE AT THE CHINESE NATIONAL  
EXHIBITION OF FINE ARTS  
BY **YU HANGYONG**

34

TRADITIONAL CHINESE PAINTING AND WORLDVIEW IN THE  
CONTEXT OF PHOTOGRAPHIC ART OF THE 1930S  
BY **XU JINGZHU**

44

NICOLAS BENJAMIN DELAPIERRE: MIGRATING FRENCH PAINTER  
BY **ANASTASIIA E. ZHDANOVA**

56

JACOPO BELLINI: THE MATTER OF VISUALISING THE "MYTH OF  
VENICE"  
BY **ELENA V. SAMSONOVA**

69

THE TRADITION OF ANTIQUE COLLECTING AND ITS ROLE IN  
THE FORMATION OF THE MYTHOLOGICAL PAINTING CONCEPT  
IN VENETIAN ART  
BY **IRINA A. FOMINA**

84

SOCIAL AND POLITICAL CARICATURE BY ISAAC CRUIKSHANK IN  
THE COLLECTION OF THE LEWIS WALPOLE LIBRARY  
BY **ANNA A. FISHER**

98

PLOT AND DRAMATURGICAL FEATURES OF A.TCHAIKOVSKY'S  
OPERA THE TALE OF BORIS AND GLEB, THEIR BROTHERS  
YAROSLAV THE WISE AND SVYATOPOLK THE ACCURSED, THE  
DASHING ROBBERS AND THE GOOD RUSSIAN PEOPLE  
BY **VERA N. DEMINA, ANGELINA E. KISEL**

113

AFFECT THEORY IN THE LIBRETTO OF EUROPEAN AND  
RUSSIAN OPERA: FROM PAGANISM TO CHRISTIANITY L'ORFEO  
BY MONTEVERDI AND RUSLAN BY GLINKA  
BY **SVETLANA A. PAVLOVA**

124

RUSSIAN ANIMALISM IN THE PERSPECTIVE OF THREE  
CENTURIES: ABOUT THE FATE OF GENRE  
BY **IRINA V. PORTNOVA**

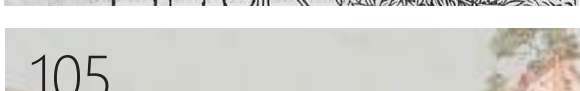
140

ON THE COVER | Concrete Tent by DAAR. Sharjah Architecture Triennial. Photo by Herman Hjorth Berge

**Редакционный совет:**

<b>Боулт Джон Эллис</b> (США)	— доктор наук, профессор Университета Южной Калифорнии, создатель и директор Института современной русской культуры
<b>Бурганов Александр Николаевич</b> (Россия)	— доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
<b>Бурганова Мария Александровна</b> (Россия)	— доктор искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, академик Российской академии художеств
<b>Гао Мэн</b> (Китай)	— доктор наук, профессор, Guangzhou Academy of fine arts
<b>Гланц Томаш</b> (Германия)	— доктор, научный сотрудник Исследовательского центра Восточной Европы Бременского университета, профессор The Charles University (Чехия)
<b>Кравецкий Александр Геннадиевич</b> (Россия)	— кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук
<b>Койо Сано</b> (Япония)	— профессор, Toho Gakuyen University of Music
<b>Лаврентьев Александр Николаевич</b> (Россия)	— профессор, доктор искусствоведения, проректор по научной и международной работе Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
<b>Мислер Nicoletta</b> (Италия)	— профессор, Istituto Universitario Orientale, Naples
<b>Пан Яочанг</b> (Китай)	— профессор кафедры истории и теории искусства колледжа Изящных искусств Шанхайского Университета, член Академического комитета Шанхайского Университета
<b>Павлова Ирина Борисовна</b> (Россия)	— доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы РАН
<b>Перельштейн Роман Максович</b> (Россия)	— доктор искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова
<b>Плетнева Александра Андреевна</b> (Россия)	— кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук
<b>Пружинин Борис Исаевич</b> (Россия)	— доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала «Вопросы философии»
<b>Ревзина Юлия Евгеньевна</b> (Россия)	— доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
<b>Рыжинский Александр Сергеевич</b> (Россия)	— доктор наук, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных
<b>Сахно Ирина Михайловна</b> (Россия)	— доктор филологии, профессор Российского университета Дружбы народов
<b>Смоленков Анатолий Петрович</b> (Россия)	— кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, академик Российской академии художеств
<b>Смоленкова Юлия Анатольевна</b> (Россия)	— кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
<b>Танехиса Отабе</b> (Япония)	— доктор наук, профессор, заведующий кафедры Эстетики и теории искусства Токийского университета
<b>Цивьян Юрий Гаврилович</b> (США)	— доктор наук, профессор, University of Chicago, Departments: Cinema and Media Studies, Art History, Slavic Languages and Literatures
<b>Швидковский Дмитрий Олегович</b> (Россия)	— доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, вице-президент Российской академии художеств
Редактор _____	<b>Смоленкова Юлия Анатольевна</b> (Россия)

СЛОВО  
РЕДАКТОРА



**СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ СТУПИН**  
ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ  
В СОСТАВЕ АНТРОПОЛОГИИ ИСКУССТВА:  
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

**МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА БУРГАНОВА**  
РУИНЫ КАК АРХИТЕКТУРА АДАПТИВНОСТИ

**ЮЙ ХАНЮН**  
НАЦИОНАЛЬНАЯ ТЕМА В СКУЛЬПТУРЕ ВСЕКИТАЙСКОЙ  
ВЫСТАВКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

**СЮЙ ЦЗИНЧЖУ**  
ТРАДИЦИОННАЯ ЖИВОПИСЬ И МИРОВОЗЗРЕНИЕ  
КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ ФОТОИСКУССТВА 1930-Х ГОДОВ

**АНАСТАСИЯ ЕВГЕНЬЕВНА ЖДАНОВА**  
МИГРИРУЮЩИЙ ФРАНЦУЗСКИЙ МАСТЕР  
НИКОЛА БЕНЖАМЕН ДЕЛАПЬЕР

**ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА САМСОНОВА**  
ЯКОПО БЕЛЛИНИ: ПРОБЛЕМА ВИЗУАЛИЗАЦИИ  
«ВЕНЕЦИАНСКОГО МИФА»

**ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА ФОМИНА**  
ТРАДИЦИЯ АНТИКВАРНОГО СОБИРАТЕЛЬСТВА И ЕЕ  
РОЛЬ В СЛОЖЕНИИ КОНЦЕПЦИИ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ  
КАРИКАТУРЫ В ВЕНЕЦИАНСКОМ ИСКУССТВЕ

**АННА АЛЕКСАНДРОВНА ФИШЕР**  
СОЦИАЛЬНАЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ КАРИКАТУРА  
ИСААКА КРУКШЕНКА В СОБРАНИИ  
БИБЛИОТЕКИ ЛЬЮИСА И УОЛПОЛА

**ВЕРА НИКОЛАЕВНА ДЕМИНА,  
АНГЕЛИНА ЕВГЕНЬЕВНА КИСЕЛЬ**  
СЮЖЕТНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОПЕРЫ  
«СКАЗ О БОРИСЕ И ГЛЕБЕ, ИХ БРАТЬЯХ ЯРОСЛАВЕ МУДРОМ  
И СВЯТОПОЛКЕ ОКАЯННОМ, ЛИХИХ РАЗБОЙНИКАХ И  
ДОБРОМ НАРОДЕ РУССКОМ» А. В. ЧАЙКОВСКОГО

**СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА ПАВЛОВА**  
ТЕОРИЯ АФФЕКТОВ В ЛИБРЕТТО ЕВРОПЕЙСКОЙ И  
РУССКОЙ ОПЕРЫ: ОТ ЯЗЫЧЕСТВА К ХРИСТИАНСТВУ  
«ОРФЕЙ» МОНТЕВЕРДИ И «РУСЛАН» ГЛИНКИ

**ИРИНА ВАСИЛЬЕВНА ПОРТНОВА**  
РУССКАЯ АНИМАЛИСТИКА В РАКУРСЕ ТРЕХ  
СТОЛЕТИЙ: О СУДЬБАХ ЖАНРА

# LETTER FROM THE EDITOR

Dear friends,

We are pleased to present to you Issue 2, 2024, of the scientific and analytical journal Burganov House. The Space of Culture.

Upon the recommendation of the Expert Council of the Higher Attestation Commission, the journal is included in the List of Leading Peer-reviewed Scientific Journals and Publications in which the main scientific results of theses for the academic degrees of doctor and candidate of science must be published.

The journal publishes scientific articles by leading specialists in various humanitarian fields, doctoral students, and graduate students. Research areas concern topical problems in multiple areas of culture, art, philology, and linguistics. This versatility of the review reveals the main specificity of the journal, which represents the current state of the cultural space.

The issue opens with an article "Existential Art Studies As Part Of The Anthropology Of Art: Methodological Aspect" by S.Stupin, examining methodological foundations of the anthropology of art and existential art studies, the latest multidisciplinary directions of the study of art and man in art.

In the article "Ruins as Architecture of Adaptability", M.Burganova presents a critical review of the projects at the second Sharjah Architecture Triennial. Creative rethinking of ruins, development of a new image and adaptive significance for them, reflecting such sensitive aspects for modern reality as ecology, ethnicity, tradition, reincarnation, are the main ideas of the triennial. The author analyses the phenomenon of ruins not only as an architectural object but also as a subject of philosophical research.

The history of All-China Exhibitions is explored by Yu Hanyong in the article "The National Theme in the Sculpture of the All-China Fine Arts Exhibition". The author considers the topic of national identity using the example of sculptural works, emphasising its importance in the context of state cultural policy.

A unique combination of the arts, painting and photography, is analysed by Xu Jingzhu. In the article "Traditional Chinese Painting And Worldview In The Context Of Photographic Art Of The 1930s", the author emphasises that traditional Chinese painting is a unique and original national type of painting, an artistic system, reflecting the way of thinking, aesthetic consciousness and philosophical ideas of the Chinese. However, the immediacy of photography and its closeness to reality have challenged the

traditional methods of artistic expression of traditional Chinese painting.

In the article "Migrating French Master Nicolas Benjamin Delapierre", A.Zhdanova reveals some aspects relating to the work of foreign artists in Russia. The author explores the work of painter and miniaturist N.Delapierre. The article is an attempt at a scientific reconstruction of the master's biography, a systematisation of scattered biographical data and various archival information, giving an idea of the artist's life and work.

The role of outstanding painter Jacopo Bellini in the development of Renaissance ideas is considered by E.Samsonova in the article "Jacopo Bellini: the Matter of Visualising the 'Myth of Venice'". The author believes that Bellini's art marked the beginning of monumental history painting, embodied by his sons and followers in their triumphal narratives.

In the article "The Tradition of Antique Collecting and its Role in the Formation of the Mythological Painting Concept in Venetian Art", I.Fomina presents a description and brief analysis of Venetian collections, identifies their typological varieties, explores various aspects of collecting classical objects of art and the ways of their penetration into the markets of Venice in the late 14th-16th centuries.

Unique English artistic graphics, a significant part of which is devoted to the genre of caricature, is presented by A.Fisher in the article "Social and Political Caricature by Isaac Cruikshank in the Collection of the Lewis Walpole Library".

A.Kisel and V.Demina present a study of plot and dramatic features of A.Tchaikovsky's opera The Tale of Boris and Gleb, their Brothers Yaroslav the Wise and Svyatopolk the Accursed, the Dashing Robbers and the Good Russian People. The authors believe that modern opera theatre is one of the most controversial phenomena of musical culture. It includes works that go beyond the plot and dramatic boundaries of the traditional opera genre. In this context, A.Tchaikovsky's operas, reflecting the most important events in Russian history, are essential.

In the article "Affect Theory in the Libretto of European and Russian Opera: from Paganism to Christianity. L'Orfeo by Monteverdi and Ruslan by Glinka", S.Pavlova raises questions about the content of affect theory in European and Russian opera. The problem is connected with the penetration of the pagan culture ideas of antiquity into the Euro-

pean culture of the Renaissance, which positioned itself as Christian, and beyond.

In the article "Russian Animal Art from the Perspective of Three Centuries: on the Fate of the Genre", I.Portnova gives an overview of Russian animal art of the 18th-20th centuries, evaluating the position animal art occupied among other genres of fine arts. In her study, the author determines the perspective of Russian animal art development, its fate in history, which over the centuries has been able to preserve its genre memory, having crossed the line of the 20th century to the present day, and rightly believes that animal art as an integral cultural phenomenon has not lost its significance in modern world, determining the relevance of the article.

The publication is addressed to professionals specialising in the theory and practice of the fine arts and philology and all those interested in the arts and culture.

## СЛОВО РЕДАКТОРА

Дорогие Друзья!

Мы рады представить Вам № 2/2024 научно-аналитического журнала «Дом Бурганова. Пространство культуры».

По рекомендации Экспертного совета ВАК журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

В журнале публикуются научные статьи ведущих специалистов разных гуманитарных областей, докторантов и аспирантов. Направления исследований касаются актуальных проблем в различных областях культуры, искусства, филологии и языкознания. В этой многогранности обозрения проявилась основная специфика журнала, представляющего современное состояние пространства культуры.

Номер открывает статья С.С. Ступина «Экзистенциальное искусствознание в составе антропологии искусства: методологический аспект», в которой рассматриваются методологические основания новейших междисциплинарных направлений изучения искусства и человека в искусстве – антропологии искусства и экзистенциального искусствознания.

М.А. Бурганова в статье «Руины как архитектура адаптивности» представляет критический обзор объектов Второй триеннале архитектуры в Шардже. Главная идея триеннале – креативное переосмысление руин, создание для них нового образа и адаптивной значимости, отражающего такие чувствительные для современной реальности аспекты как экология, этнос, традиция, реинкарнация. Автор анализирует феномен руин не только как архитектурный объект, но и как предмет философского исследования.

Историю Всекитайских выставок исследует Юй Ханьюн в статье «Национальная тема в скульптуре Всекитайской выставки изобразительного искусства». Автор рассматривает тему национальной идентичности на примере скульптурных произведений, подчеркивая ее важность в контексте государственной культурной политики.

Уникальное соединение видов искусств – живописи и фотографии анализирует Сюй Цзинчжу. В статье «Традиционная живопись и мировоззрение Китая в контексте фотоискусства 1930-х годов» автор подчеркивает, что традиционная китайская живопись – это уникальный и самобытный наци-

ональный вид живописи, художественная система, отражающая способ мышления, эстетическое сознание и философские представления китайцев. Однако, непосредственность фотографии и её близость к реальности бросили вызов традиционным методам художественного выражения традиционной китайской живописи.

А.Е. Жданова в статье «Мигрирующий французский мастер Никола Бенжамен Делапьер» раскрывает некоторые аспекты, касающиеся работы в России иностранных мастеров. Автор исследует творчество живописца и миниатюриста Н.Делапьера. Статья является попыткой научной реконструкции биографии мастера, систематизацией разрозненных биографических данных и разнообразных архивных сведений, дающих представление о жизни и творчестве художника.

Роль выдающегося живописца Якопо Беллини в развитии идей эпохи Возрождения рассматривается Е.В. Самсоновой в статье «Якопо Беллини: проблема визуализации «венецианского мифа». Автор полагает, что искусство Беллини положило начало монументальной исторической живописи, воплощенной его сыновьями и последователями в их триумфальных нарративах.

И.А. Фомина в статье «Традиция антикварного собирательства и ее роль в сложении концепции мифологической картины в венецианском искусстве» дает описание и краткий анализ венецианских коллекций, выявляют их типологические разновидности, исследуются различные аспекты коллекционирования классических предметов искусства и пути их проникновения на рынки Венеции конца XIV-XVI веков.

Уникальный материал английской художественной графики, значительная часть которой отводится жанру карикатуры представляет А.А. Фишер в статье «Социальная и политическая карикатура Исаака Крукшенка в собрании библиотеки Льюиса и Уолпола».

А.Е. Кисель и В.Н.Демина представляют исследование проблемы сюжетно-драматургических особенностей оперы А.В. Чайковского «Сказ о Борисе и Глебе, их братьях Ярославе Мудром и Святополке Окаянном, лихих разбойниках и добром народе русском». Авторы полагают, что современный оперный театр является одним из наиболее неоднозначных явлений музыкальной культуры. Он включает произведения, выходя-

щие за рамки сюжетно-драматургических границ традиционного оперного жанра. В данном контексте важными являются оперы А.В. Чайковского, отражающие важнейшие события отечественной истории.

С.А. Павлова в статье «Теория аффектов в либретто европейской и русской оперы: от язычества к христианству «Орфей» Монтеверди и «Руслан» Глинки» поднимает вопросы содержания теории аффектов в европейской и русской опере. Проблема связана с проникновением идей языческой культуры античности в позиционирующую себя, как христианская, европейскую культуру эпохи Возрождения и далее.

В статье «Русская анималистика в ракурсе трех столетий: о судьбах жанра» И.В. Портнова дает обзор русского анималистического искусства XVIII-XX веков и оценивает то положение, которое занимала анималистика в ряду других жанров изобразительных искусств. В своем исследовании автор определяет ракурс развития русской анималистики, ее судьбу в истории, которая на протяжении столетий смогла сохранить свою жанровую память, перешагнув рубеж XX столетия и до наших дней, и справедливо полагает, что анималистика как целостное культурное явление, не утратила свою значимость в современном мире, что определяет актуальность статьи.

Издание адресовано профессионалам, специализирующимся в области теории и практики изобразительного искусства и филологии, а также всем, кто интересуется вопросами искусства и культуры.

Sergey S. Stupin

director

Research Institute of Theory and History of Fine Arts,

Russian Academy of Arts

e-mail: stupin-ss@mail.ru

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-7973-5418

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-10-19

## EXISTENTIAL ART STUDIES AS PART OF THE ANTHROPOLOGY OF ART: METHODOLOGICAL ASPECT

*Summary:* Methodological foundations of the anthropology of art and existential art studies, the latest multidisciplinary directions of the study of art and man in art, are considered in the article.

Fundamental scientific works, constituting these analytical strategies at the intersection of theoretical art criticism, aesthetics and philosophy of art, cultural studies, philosophical anthropology and post-existential reflection, are cited. In the formation of these directions, the special role of academician O.Krivtsun (1954-2023), an outstanding Russian esthetician, art critic and cultural scientist, as well as the Art Theory Department of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts is emphasised. During his term as the Head (2021-2018 and 2023), he prepared and published a number of significant individual scientific works (O.Krivtsun, *Basic Concepts of Art Theory*. Encyclopedic Dictionary. Moscow; St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives, 2018, etc.) as well as collective ones (*Anthropology of Art. The Language of Art and the Measure of Humanity in a Changing World*. Moscow: Indrik, 2017, etc.).

The basic principles of the designated branches of humanitarian knowledge are formulated. The phenomenon of human dimensionality - criteria and methods for detecting and analysing art, existentially valent for a person in a certain cultural and historical era, is the subject of the anthropology of art. One of the tasks of the anthropology of art is to identify ways of combining the mental and the

artistic, the existential and the aesthetic in the language of modern art.

A universal stimulus for artistic creativity in the history of culture - the contradiction between the linguistic capabilities of art and a person's sense of life, their existence, is formulated.

Heuristic and vital-dynamic principles of self-realisation of art and a person's realisation of their creative function are affirmed.

The research segment "existential art studies", considering art in the aspect of representing the existentials of human existence (the fundamental characteristics and properties of homo sapiens sapiens) in the language of art, becomes the ontological core of the anthropology of art.

A list of modern masters of fine art working in the field of artistic representation of existential values and meanings is provided. In addition to authoritative, widely known artists, the names of professional painters, graphic artists, and sculptors of the "new existential wave" are given.

*Keywords:* anthropology of art, existential art studies, existence, existentials of human existence, art of modern times, artist

### INTRODUCTION

Art is a priori anthropic. It is created by man and is intended for the sensual, emotional, intellectual, psycho-spiritual registers of perception of homo

sapiens sapiens, regardless of whether a person is the subject of artistic and anthropological comprehension in a specific work of visual, screen, theatrical, musical art or fiction.

Anthropology of art, the latest interdisciplinary direction of humanitarian knowledge, formulated and tested in a number of individual and collective scientific works of leading Russian researchers over the past two decades, declares itself to be at the intersection of theoretical art criticism, aesthetics, philosophy of art, cultural studies, philosophical anthropology, post-existentialist cultural and philosophical reflection. In the Western tradition, the matter of the "human dimensionality" of art is dissolved in the analytical environment of cultural anthropology, whereas Russian researchers of art and people creating art and influenced by it consider it possible and necessary to distinguish this segment into a relatively independent discipline, which has its own methods and tools in the study of artistic practices and their results. The article examines the main sources and methodological foundations of the latest research direction, anthropology of art, and its integral segment - existential art studies.

### ANTHROPOLOGY OF ART AND EXISTENTIAL ART STUDIES: MAIN SOURCES AND PROLEGOMENA

The scientific formulation of the anthropology of art as an interdisciplinary humanitarian direction in the study of art and man is associated with the research activities of the outstanding Russian scientist and esthetician, culturologist and art historian, academician of the Russian Academy of Arts, Doctor of Philosophy Oleg Krivtsun (1954-2023). From 2001 to 2018 and during 2023, until his death, he headed the Art Theory Department of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts. Krivtsun worked in various fields of science studying art and man in art. In individual monographs and in collective works published under his responsible editing, the most pressing questions and matters of modern theory, history, philosophy of art, aesthetics and cultural studies, and philosophical anthropology are raised. Leading Russian scientists are among the authors of the research initiated by him: S.Batrakova, O.Bespalov, G.Lukina, M.Dutsev, E.Kondratyev, V.Kryuchkova, T.Malova, I.Proklov, S.Savenko, E.Salnikov, V.Strelkov, A.Florkovskaya, D.Shvidkovsky, A.Yakimovich and others.

Summing up the intermediate result of the joint work, it can be argued that these books laid the foundation for a number of promising analytical strategies, meeting the needs of modern science about man and the forms of one's self-presentation in the world through artistic forms.

I will list scientific works in which the anthropology of art was presented as a research direction with its own subject and object of study, methodological approaches and empirical base.

First of all, one should turn to the collective monograph "Anthropology of Art. The Language of Art and the Measure of Humanity in a Changing World" [Krivtsun, 2017], which was created by the Art Theory Department of the Research Institute of the Russian Academy of Arts as well as by invited authors from 2011 to 2013; it was published in 2017. The table of contents makes it possible to assess the breadth and relevance of the issues raised in the book.

The first section, "The Measure of Humanity as a Historically Variable Guideline for Artistic Activity", contains two programmatic articles by Krivtsun: "The Measure of Humanity in Art: Historical Modifications" and "Historical Anthropology in the Forms of Historical Practices", as well as the works of the luminaries of Russian art history - V.Kryuchkova ("Modern Art as a Factor of Cultural Evolution"), S.Batrakova ("The Anthropic Principle in the History of Science and the Age of the Avant-Garde") and A.Yakimovich ("Art of the 20th Century. Anthropology").

The second section, "Artistic Creativity as a Sphere of Overcoming Stereotypes of Perception and Thinking", includes articles: "The Scale of Human and 'Non-human' in Modern Architecture" by D.Shvidkovsky, "Multidimensional Man and the Poetics of the Possible" by O.Bespalov, "Parameters of Artistic Creativity: Being, Mind, Spontaneity" by V.Strelkov, "The Image of a Hero in Cinema at the Turn of the 21st Century" by E.Salnikova.

The third section, "Artistic Versions of Human Ambivalence", is formed by the research "The Area of Boredom. Contemporary Art" by V.Gore, "'Man - it Sounds Dangerous...'" On the Guidelines of a Modern Person on Stage and in Life" by A.Rastorguev and "The Sweet Search for Oneself. 'New Sensibility' in European Cinema of the Second Half of the 20th - Early 21st Century" by M.Petrov.

The authors of the fourth section, "Human Existential Experience: Answers from Art", are E.Kondratyev ("The Existential Position of Man in Modern

Society: Urban Photography"), E.Stepanyan-Rumyantseva ("Touching the Flesh of the World: Pasternak, Zabolotsky, Brodsky"), S.Stupin ("My Face at Night. The Art of Existential Anxiety" and "Homo Solus. A Lonely Man in the Images of Art").

The publication of Chapter VII, "Aesthetics as Anthropology of Art", in the third, expanded and revised edition of Aesthetics by Krivtsun published in 2014 [Krivtsun, 2014] is an important stage in the establishment of a new interdisciplinary direction. It would be appropriate to note that this book (the first edition of Aesthetics was published in 1998) has become a classic textbook which has educated generations of undergraduate and graduate students in creative and scientific fields, including twelve candidates of philosophical sciences in the named specialty.

The body of knowledge about the "anthropology of art" method is accumulated in the author's encyclopaedic dictionary, "Basic Concepts of Art Theory", published in 2018 [Krivtsun, 2018]. In this work, it is necessary to pay attention to the articles: "Anthropology of Art", "Anthropic Principle", "Man in Art", "Existentialism and Art".

Moreover, the latest collective monograph, "The Vitality of Art. Modern Manifestations. Analytics" is also important for understanding the initial methodological foundations of the anthropology of art and existential art criticism. It was prepared according to the plan of scientific publications of the State Institute of Art History of the Ministry of Culture of the Russian Federation, as well as according to the area of activity of the Art History and Art Criticism Department of the Russian Academy of Arts. The authors of the study address the multidimensional phenomenon of vitality in the space of artistic practices of the 20th century, interpret a work of art in the aspect of its passionary properties, and actualize the category of catharsis.

In 2023, the Art Theory Department of the Research Institute of the Russian Academy of Arts under the leadership of Krivtsun began discussing preliminary fragments of a new collective monograph, "The Language of Art and Individuality of an Artist". This work will continue.

My monograph, "Art and the Limits of the Human. The Experience of Existential Art Studies" [Stupin, 2020], and other works [Stupin, 2022, etc.], which formed the basis of the thesis for the degree of Doctor of Arts, "Art as a Representation of the Existen-

tial", is dedicated to anthropology of art in the aspect of existential issues and post-existential reflection.

Let us turn to the main methodological provisions of the designated disciplines.

As rightly noted in the preface to the book "Anthropology of Art. The Language and Measure of Humanity in a Changing World", "today one cannot but be surprised that the research direction 'anthropology of art' has appeared so late": "Man has been creating art. Art has been creating man. Direct and reverse exchange of ideas - what is anthropic value? - has been occurring continuously, in all types of cultures" [Krivtsun, 2017, p. 11]. The matter of the criteria for the human dimensionality of creative practices, whether explicitly or implicitly, has been addressed in various forms of art throughout its history, and with particular urgency in the 20th century. However, until now, this research intention of knowledge about man and art has not been formalised as an independent research strategy.

I will highlight a number of theses that constitute this direction.

The starting point of the anthropology of art: "the contradiction between the linguistic capabilities of art and the sense of human life, one's existence, is the main stimulus of artistic creativity at all times". It is emphasised that "the connection/confrontation of the existential and the aesthetic, the productive tension of their relations" has reached its limit in the art of modern times [Krivtsun, 2017, p. 11].

Heuristic and vital-dynamic principles of self-realisation of art and man's realisation of their creative function are asserted: "Anything that has been established or mastered cannot be a place for art. The nature of the creative act as an artist's ability to go beyond oneself, to surpass the boundaries of the adapted world, expands the horizons of the thinkable and comprehensible. A modern artist opens up new zones of human affectivity, each time forcing our sensory and cognitive abilities to work differently... The very nature of artistic creativity pushes the artist into areas which they would not be able to approach otherwise (outside the language of art which they have found), regardless of the degree of mental and intellectual concentration of which they are capable outside of creativity" [Krivtsun, 2017, pp. 11-12].

More specific questions of the anthropology of art are also formulated: "What new properties of perception does contemporary art actualize? What is the range of possibilities of the language of con-

temporary art in discovering new zones of human sensuality, imagination, new artistic and expressive spaces?" [Krivtsun, 2017, p. 12].

One of the tasks of the anthropology of art is to identify ways of combining the mental and the artistic, the existential and the aesthetic in the language of modern art. It is emphasised that an artist's individuality currently has a lack of culture "not as a sum of techniques but culture as a semantic world in which each new generation decides for itself how to live, what to follow. There is a need for figurative and symbolic practices which would be able to study the foundations and limits of human meaningful existence... Thus, a work of art, its perception and experience act as a kind of additional, "super-structural" form of human existence, accumulating in itself special human states and forms of sensuality which cannot be adequately named outside the world of art. This kind of artistic existence, in turn, is a fact of being and has a powerful reverse influence: it forms the imagination of contemporaries, emotional states, sets behaviour patterns, introduces the dominants of aesthetic consciousness and taste" [Krivtsun, 2017, p. 12].

The subject of the anthropology of art is the artist, the viewer and the work of art in the context of identifying and interpreting the forms, values and meanings of art valent to humans. Man is the main subject of art. Art is created by man and for the human register of perception. However, not all artistic practices are of interest in the context of the anthropology of art. The research focus is on anthropic and existential issues, on the problematic nature of human existence in any era - in historical specifics or in the emphasis on the ontological, fundamental characteristics, properties and states of homo sapiens sapiens.

Meanwhile, an artwork in which a mainly decorative, exclusively artistic task is solved is of research interest in the aspect of indirect transmission of anthropic and existential issues, when anthropic content is formed not narratively, not plot-thematically but through the effort of "somatic hypnotism" of form, expressive nuances of artistic expression means.

The research segment "existential art studies" becomes the ontological core of the anthropology of art. In the 20th century, masters of various types and genres of art looked for plastic equivalents to the existentials of human existence, which simultaneously act as ontological characteristics of the anthropic and fundamental psychophysical states of

man. Existentials are the fundamental ontological foundations of human existence, the basic characteristics, dimensions and properties of a person in the aspect of philosophical anthropology and existentialism: substantial states which characterise personal existence with the models "a lonely person", "a loving person", "a creative person", "a fearful person", "a suffering person", "a transcendent person".

The existentials of freedom, loneliness, love, fear, suffering, transcendence, the experience of death, creativity are intricately embodied in the plot-thematic, symbolic and plastic-linguistic structures of artworks, the creators of which consciously or unconsciously use the macro- and micro-levels of the artistic whole as a representation of the existential modelling of existential states with a variety of formal and stylistic possibilities.

In the early 20s of the 21st century, contemporary Russian art, both metropolitan and regional, presents a wide field of searches for answers to the fundamental questions of human existence.

In 2024, authoritative authors continue to work in Russia, raising questions of human existence in different ways in their work: academicians and corresponding members of the Russian Academy of Arts: Alexander Burganov, Viktor Kalinin, Viktor Korneev, Anatoly Lyubavin, Alexey Morozov, Boris Messerer, Tatyana Nazarenko, Larisa Naumova, Pavel Nikonov, Konstantin Petrov, Evgeny Romashko, Konstantin Khudyakov, Alexander Tsigal, as well as Semyon Agroskin, Vasily Shulzhenko and others. I will also name professional artists of the "new existential wave" who are noticeable in the all-Russian space, in whose work an attempt to express existence using specific linguistic means is made: Alexander Grekov (Perm), Elena Bobrova (Omsk), Kirill Borodin (Kurgan), Mikhail Dutsev (Nizhny Novgorod), Alexey Zhuchkov (Moscow), Frol Ivanov (St. Petersburg), Denis Ichitovkin (Perm), Vadim Kadzhaev (Tskvinval, Vladikavkaz), Evgenia Maltseva (Izhevsk), Stanislav Miroshnikov (St. Petersburg), Alexander Mikhalev (Sakhalin, Moscow), Ivan Novikov (Moscow), Anastasia Omelchenko (Moscow), Ivan Razu-mov (Moscow), Daria Rumyantseva (Moscow), Maria Safronova (Rzhev), Sergey Sekirin (Vladikavkaz), Pavel Suslov (Zhukovskiy), Yulia Trubina (Perm), Alexander Tyshchenko (St. Petersburg), Tatyana Kholevo (Cherepovets), Nikita Chernoritsky (Moscow), Valentin Chopyk (St. Petersburg), Valeria Shein (Rostov-on-Don), and others.

## CONCLUSION

The proposed review of the sources and methodological foundations of the latest interdisciplinary areas of “anthropology of art” and “existential art studies” gives grounds to consider these searches

as promising, having the potential to lead to further beneficial research. The soundness and relevance of these approaches is determined by the very practice of art today, aimed at finding artistic equivalents to the extremely problematized “human condition”.

## REFERENCES:

1. Krivtsun, O.A., ed. 2017. *Antropologiya iskusstva. Yazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menyayushchemsya mire [Anthropology of art. The language of art and the measure of humanity in a changing world]*, Indrik, Moscow, Russia.
2. Krivtsun, O.A. 2014. *Estetika [Aesthetics]*. Yurait, Moscow, Russia.
3. Krivtsun, O.A. 2018. *Osnovnye ponyatiya teorii iskusstva. Enciklopedicheskij slovar' [Basic concepts of art. encyclopedic Dictionary]*, Centr gumanitarnykh iniciativ, Moscow, St. Petersburg, Russia.
4. Krivtsun, O.A., ed. 2022. *Vital'nost' iskusstva. Sovremennye proiavleniya. Analitika [The vitality of art. modern manifestations. Analytics]*, Centr gumanitarnykh iniciativ, Moscow, St. Petersburg, Russia.
5. Stupin, S.S. 2020. *Iskusstvo i predely chelovecheskogo. Opyt ekzistencial'nogo iskusstvoznaniia [Art and the limits of the human. Experience of existential art history]*, Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnykh iniciativ, Russia, «Humanitas», INION RAN.
6. Stupin, S.S. 2021. “Iskusstvo kak reprezentaciia ekzistencial'nogo” [“Art as a representation of the existential”], *Chelovek [Man]*, no.4 (32), pp. 172-191.

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-10-19

## ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ В СОСТАВЕ АНТРОПОЛОГИИ ИСКУССТВА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

**Аннотация:** В статье рассматриваются методологические основания новейших междисциплинарных направлений изучения искусства и человека в искусстве – антропологии искусства и экзистенциального искусствознания.

Приводятся основополагающие научные труды, конституирующие данные аналитические стратегии на стыке теоретического искусствознания, эстетики и философии искусства, культурологии, философской антропологии, постэкзистенциалистской рефлексии. Подчёркивается особая роль в формировании указанных направлений выдающегося отечественного эстетика, искусствоведа и культуролога, академика О.А. Кривцуна (1954–2023) и отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, который в период его руководства (2001–2018 и 2023 годы) подготовил и выпустил в свет ряд значимых индивидуальных (Кривцун О.А. Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018 и др.) и коллективных (Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. М.: Индик, 2017 и др.) научных трудов.

Формулируются основные положения обозначенных отраслей гуманитарного знания. Предметом антропологии искусства выступает феномен человекомерности – критериев и способов обнаружения и анализа экзистенциально валентного человеку искусства в определённую

культурно-историческую эпоху. Одна из задач антропологии искусства – выявление способов сопряжения в языке современного искусства ментального и художественного, экзистенциального и эстетического.

Сформулирован универсальный стимул художественного творчества в истории культуры – противоречие между языковыми возможностями искусства и чувством жизни человека, его экзистенцией.

Утверждаются эвристические и витально-динамические принципы самоосуществления искусства и реализации человеком его креативной функции.

Онтологическим ядром антропологии искусства становится исследовательский сегмент «экзистенциальное искусствознание», изучающий искусство в аспекте репрезентации в языке искусства экзистенциалов человеческого бытия – фундаментальных характеристик и свойств homo sapiens sapiens.

Приводится перечень современных мастеров изобразительного искусства, работающих в сфере художественной репрезентации экзистенциальных значений и смыслов. Помимо авторитетных, обладающих широкой известностью авторов, названы имена профессиональных живописцев, графиков, скульпторов «новой экзистенциальной волны».

**Ключевые слова:** антропология искусства, экзистенциальное искусствознание, экзистенция,

Сергей Сергеевич Ступин

Директор

НИИ теории и истории изобразительных искусств

Российской академии художеств

e-mail: stupin-ss@mail.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-7973-5418



экзистенциалы человеческого бытия, искусство Новейшего времени, художник

Искусство априори антропно. Оно творится человеком и предназначено для чувственных, эмоциональных, интеллектуальных, психодуховных регистров восприятия homo sapiens sapiens вне зависимости от того, является ли человек предметом художественно-антропологического постижения в конкретном произведении изобразительного, экранного, театрального, музыкального искусства или художественной литературы.

Новейшее междисциплинарное направление гуманитарного знания «антропология искусства», сформулированное и апробированное в ряде индивидуальных и коллективных научных трудов ведущих отечественных исследователей в течение двух последних десятилетий, заявляет о себе на стыке теоретического искусствознания, эстетики, философии искусства, культурологии, философской антропологии, постэкзистенциалистской культурно-философской рефлексии. Если в западной традиции проблематика «человекомерности» искусства растворена в аналитической среде культурной антропологии, то российские исследователи искусства и человека, творящего искусство и творимого им, считают возможным и необходимым выделить этот сегмент в относительно самостоятельную дисциплину, обладающую собственными методами и инструментами в изучении художественных практик и их результатов. В настоящей статье будут рассмотрены основные источники и методологические основания новейшего исследовательского направления «антропология искусства» и его неотъемлемого сегмента «экзистенциальное искусствознание».

#### АНТРОПОЛОГИЯ ИСКУССТВА И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ: ОСНОВНЫЕ ИСТОЧНИКИ И ПРОЛЕГОМЕНЫ

Научное оформление антропологии искусства как междисциплинарного гуманитарного направления изучения искусства и человека связано с исследовательской деятельностью выдающегося российского учёного – эстетика, культуролога и искусствоведа, академика Российской академии художеств, доктора философских наук Олега Александровича Кривцуна (1954–2023). С 2001 по

2018 год и в течение 2023 года, до своей смерти, он руководил отделом теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. О.А. Кривцун работал в разных областях науки об искусстве и человеке в искусстве. В индивидуальных монографиях и в коллективных трудах, вышедших под его ответственным редактированием, поднимаются самые актуальные вопросы и проблемы современной теории, истории, философии искусства, эстетики и культурологии, философской антропологии. В числе авторов инициированных им поисков – ведущие отечественные учёные: С.П. Батракова, О.В. Беспалов, Г.У. Лукина, М.В. Дуцев, Е.А. Кондратьев, В.А. Крючкова, Т.В. Малова, И.Н. Проклов, С.И. Савенко, Е.В. Сальников, В.И. Стрелков, А.К. Флорковская, Д.О. Швидковский, А.К. Якимович и др.

Подводя промежуточный итог совместной работы, можно утверждать, что проведенные под началом О.А. Кривцуна изыскания заложили основание ряда перспективных аналитических стратегий, отвечающих запросам современной науки о человеке и формах его самопрезентации в мире посредством художественных форм.

Перечислю научные труды, в которых антропология искусства была артикулирована как исследовательское направление, обладающее собственным предметом и объектом исследования, методологическими подходами и эмпирической базой.

В первую очередь следует обратиться к коллективной монографии «Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире» [Krivtun, 2017], которая создавалась отделом теории искусства НИИ РАХ и приглашёнными авторами с 2011 по 2013 год и увидела свет в 2017 году. Оглавление даёт возможность оценить широту и актуальность поднимаемых в книге проблем.

Первый раздел «Мера человеческого как исторически изменчивый ориентир художественной деятельности» содержит две программные статьи О.А. Кривцуна «Мера человеческого в искусстве: исторические модификации» и «Историческая антропология в формах исторических практик», а также работы корифеев отечественного искусствознания – В.А. Крючковой («Современное искусство как фактор культурной эволюции»), С.П. Батраковой («Антропный принцип в истории науки и век авангарда») и

А.К. Якимовича («Искусство двадцатого века. Антропологика»).

Второй раздел «Художественное творчество как сфера преодоления стереотипов восприятия и мышления» включает статьи Д.О. Швидковского «Масштаб человеческого и “нечеловеческого” в современной архитектуре», О.В. Беспалова «Многомерный человек и поэтика возможного», В.И. Стрелкова «Параметры художественного творчества: бытие, разум, спонтанность», Е.В. Сальниковой «Образ героя в кино рубежа XX–XXI вв.».

Третий раздел «Художественные версии амбивалентности человеческого» формируют исследования В. Гора «Области скуки. Contemporary Art», А.В. Расторгуева «“Человек – это звучит опасно...” Об ориентирах современного человека на сцене и в жизни» и М.А. Петрова «Сладостный поиск себя. “Новая чувственность” в европейском кинематографе второй половины XX – начала XXI в.».

Авторы Четвертого раздела «Экзистенциальный опыт человека: ответы искусства» – Е.А. Кондратьев («Экзистенциальное положение человека в современном социуме: урбанистическая фотография»), Е.В. Степанян-Румянцева («Касаясь плоти мира: Пастернак, Заболоцкий, Бродский»), С.С. Ступин («Мое лицо ночью. Искусство экзистенциальной тревоги» и «Homo solus. Человек одинокий в образах искусства»).

Важным этапом в утверждении нового междисциплинарного направления становится публикация Главы VII «Эстетика как антропология искусства» в 3-м, дополненном и переработанном издании «Эстетики» О.А. Кривцуна 2014 года [Krivtun, 2014]. Уместным будет отметить, что эта книга (первое издание «Эстетики» вышло в 1998 году) стала классическим учебником, воспитавшим поколения студентов и аспирантов творческих и научных направлений, в том числе двенадцать кандидатов философских наук по названной специальности.

Сумма знаний о методе «антропология искусства» аккумулирована в авторском энциклопедическом словаре «Основные понятия теории искусства», вышедшем в 2018 году [Krivtun, 2018]. В этом труде необходимо обратить внимание на статьи: «Антропология искусства», «Антропный принцип», «Человек в искусстве», «Экзистенциализм и искусство».

Также для понимания исходных методологических оснований антропологии искусства и

экзистенциального искусствознания важна последняя коллективная монография «Витальность искусства. Современные проявления. Аналитика», подготовленная по плану научных изданий Государственного института искусствознания МК РФ, а также по направлению деятельности Отделения искусствознания и художественной критики РАХ. Авторы исследования обращаются к многомерному феномену витальности в пространстве художественных практик XX века, интерпретируют произведение искусства в аспекте его пассионарных свойств, актуализируют категорию катарсиса.

В 2023 году отдел теории искусства НИИ РАХ под руководством О.А. Кривцуна начал обсуждение предварительных фрагментов новой коллективной монографии «Язык искусства и индивидуальность художника». Эта работа будет продолжена.

Антропологии искусства в аспекте экзистенциальной проблематики и постэкзистенциалистской рефлексии посвящена моя монография «Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания» [Stupin, 2020] и другие работы [Stupin, 2022 и др.], положенные в основу диссертации на соискание учёной степени доктора искусствоведения «Искусство как репрезентация экзистенциального».

Обратимся к основным методологическим положениям обозначенных дисциплин.

Как справедливо отмечается в предисловии к книге «Антропология искусства. Язык и мера человеческого в меняющемся мире», «сегодня не может не удивлять, что исследовательское направление “антропология искусства” возникло столь поздно»: «Человек творил искусство. Искусство творило человека. Прямой и обратный обмен идеями – что есть антропная ценность? – происходил непрерывно, во всех типах культур» [Krivtun, 2017, с. 11]. Вопрос о критериях человекомерности творческих практик в явном или неявном виде задаётся в разных видах искусства на протяжении всей его истории, а с особой остротой – в XX веке. Тем не менее до сих пор эта исследовательская интенция знаний о человеке и искусстве не была оформлена в качестве самостоятельной исследовательской стратегии.

Выделю ряд тезисов, конституирующих названное направление.

Исходное положение антропологии искусства: «главный стимул художественного творчества во

все времена – это противоречие между языковыми возможностями искусства и чувством жизни человека, его экзистенцией». Подчёркивается, что «связка/противоборство экзистенциального и эстетического, продуктивная напряжённость их отношений» достигла предела в искусстве Новейшего времени [Krivtsun, 2017, с. 11].

Утверждаются эвристические и витально-динамические принципы самоосуществления искусства и реализации человеком его креативной функции: «Всё утвердившееся, освоенное – не может быть местом искусства. Природа творческого акта как способности художника выйти за пределы себя, превзойти границы адаптированного мира расширяет горизонты мыслимого, постижимого. Современный художник открывает новые и новые зоны человеческой аффективности, всякий раз заставляя иначе работать наши чувственные и познавательные способности... Сама природа художественного творчества выталкивает художника в такие сферы, приблизиться к которым иначе (вне найденного им языка искусства) он был бы не в состоянии, независимо от степени душевной и интеллектуальной концентрации, на которую он способен вне творчества» [Krivtsun, 2017, с. 11–12].

Сформулированы и более конкретные вопросы антропологии искусства: «Какие новые свойства восприятия актуализирует современное искусство? Каков спектр возможностей языка современного искусства в открытии новых зон человеческой чувственности, воображения, новых художественно-экспрессивных пространств?» [Krivtsun, 2017, с. 12].

Одна из задач антропологии искусства – выявление способов сопряжения в языке современного искусства ментального и художественного, экзистенциального и эстетического. Подчёркивается, что авторская индивидуальность ощущает в настоящее время дефицит культуры «не как суммы приёмов, а культуры как смыслового мира, в котором каждое новое поколение решает для себя – как жить, чему следовать. Ощущает нужду в образно-символических практиках, которые были бы способны заниматься проработкой основ и пределов человеческого смыслового существования... Таким образом, произведение искусства, его восприятие, переживание выступает своего рода дополнительной, «надстроечной» формой человеческой экзистенции, аккумулирующей в себе особые человеческие состояния и формы

чувственности, которые вне мира искусства не могут быть адекватно поименованы. Такого рода художественная экзистенция, в свою очередь, сама является фактом бытия, оказывает мощное обратное влияние: формирует воображение современников, эмоциональные состояния, задаёт модели поведения, внедряет доминанты эстетического сознания, вкуса» [Krivtsun, 2017, с. 12].

Предметом антропологии искусства выступают художник, зритель и произведение искусства в контексте выявления и интерпретации валентных человеку форм, значений и смыслов искусства. Человек – главный предмет искусства. Искусство создано человеком и для человеческого регистра восприятия. Однако не все художественные практики вызывают интерес в контексте антропологии искусства. Исследовательская фокусировка производится на антропной и экзистенциальной проблематике. На проблематичности самого человеческого существования в любую эпоху – в исторической специфике или в акцентировании онтологических, фундаментальных характеристик, свойств и состояний *homo sapiens sapiens*.

Между тем произведение, в котором решается главным образом декоративная, исключительно художественная задача, представляет исследовательский интерес в аспекте косвенной передачи антропной и экзистенциальной проблематики, когда антропное содержание формируется не нарративно, не сюжетно-тематически, но усилением «соматического гипнотизма» формы, выразительными нюансами средств художественного изъяснения.

Онтологическим ядром антропологии искусства становится исследовательский сегмент «экзистенциальное искусствознание». В XX веке мастера различных видов и жанров искусства ищут пластические эквиваленты экзистенциалам человеческого бытия, одновременно выступаящим онтологическими характеристиками антропного и фундаментальных психофизических состояний человека. Экзистенциалы суть фундаментальные онтологические основания человеческого существования, базовые характеристики, измерения и свойства человека в аспекте философской антропологии и экзистенциализма: субстанциальные состояния, характеризующие личное бытие моделями «человек одинокий», «человек любящий», «человек творящий», «че-

ловек страшящийся», «человек страдающий», «человек трансцендирующий».

Экзистенциалы свободы, одиночества, любви, страха, страдания, трансцендирования, опыта смерти, творчества прихотливо воплощаются в сюжетно-тематической, символической и пластико-языковой структурах произведений, авторы которых сознательно или безотчётно используют макро- и микроуровни художественного целого в качестве репрезентации экзистенциального, моделирования экзистенциальных состояний разнообразными формально-стилевыми возможностями.

Современное отечественное искусство, как столичное, так и региональное, в начале двадцатых годов XXI века являет широкое поле поисков ответов на фундаментальные вопросы человеческого существования.

В 2024 году в России продолжают работать авторитетные авторы, разно ставящие в своём творчестве вопросы человеческого существования: академики и члены-корреспонденты РАХ Александр Бурганов, Виктор Калинин, Виктор Корнеев, Анатолий Любавин, Алексей Морозов, Борис Мессерер, Татьяна Назаренко, Лариса Наумова, Павел Никонов, Константин Петров, Евгений Ромашко, Константин Худяков, Александр Цигаль, а также Семен Агроскин, Василий Шульженко и др. Назову и имена заметных на общероссийском пространстве профессиональных художников «новой экзистенциальной волны», в

творчестве которых осуществляется попытка выразить экзистенцию специфическими языковыми средствами: Александр Греков (Пермь), Елена Боброва (Омск), Кирилл Бородин (Курган), Михаил Дуцев (Нижний Новгород), Алексей Жучков (Москва), Фрол Иванов (Санкт-Петербург), Денис Ичитовкин (Пермь), Вадим Каджаев (Цхинвал, Владикавказ), Евгения Мальцева (Ижевск), Станислав Мирошников (Санкт-Петербург), Александр Михалев (Сахалин, Москва), Иван Новиков (Москва), Анастасия Омельченко (Москва), Иван Разумов (Москва), Дарья Румянцева (Москва), Мария Сафронова (Ржев), Сергей Секирин (Владикавказ), Павел Суслов (Жуковский), Юлия Трубина (Пермь), Александр Тыщенко (Санкт-Петербург), Татьяна Холево (Череповец), Никита Чернорицкий (Москва), Валентин Чопык (Санкт-Петербург), Валерия Шейн (Ростов-на-Дону) и др.

Предложенный обзор источников и методологических оснований новейших междисциплинарных направлений «антропология искусства» и «экзистенциальное искусствознание» даёт основание оценить эти поиски как перспективные, имеющие потенциал плодотворного исследовательского продолжения. Обоснованность и актуальность этих подходов предопределяет сама практика искусства наших дней, направленная на поиск художественных эквивалентов предельно проблематизированному «человеческому состоянию».

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. / Отв. ред. О.А. Кривцун. – М.: ИНДРИК, 2017. – 392 с.
2. Кривцун, О.А. Эстетика : учебник для академического бакалавриата / О. А. Кривцун. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Издательство Юрайт, 2014. – 549 с.
3. Кривцун, О.А. Основные понятия теории искусства: Энциклопедический словарь. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. – 448 с.
4. Витальность искусства. Современные проявления. Аналитика. / Отв. ред. О.А. Кривцун. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. – 256 с.
5. Ступин, С.С. Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 256 с. (Серия «Humanitas»)
6. Ступин, С.С. Искусство как репрезентация экзистенциального // Человек. 2021. Т. 32. № 4. С. 172-191.

**Maria A. Burganova**

Full Member of the Russian Academy of Arts,

Doctor of Arts, Professor,

Head of the Department of Monumental and Decorative Sculpture

at the Stroganov Moscow State Art Industrial Academy

Deputy Director of the Moscow State Burganov House Museum

e-mail: dom.text@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-8695-9743

ResearcherID: C-9437-2017

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-20-33

## RUINS AS ARCHITECTURE OF ADAPTABILITY

**Summary:** The article presents a critical review of the Second Edition of the Sharjah Architecture Triennial (SAT), which was held from November 11th, 2023, to March 10th, 2024, under the curatorship of Tosin Oshinowo from Nigeria. The innovative re-thinking of ruins and the development of their new image, which highlighted delicate facets of contemporary reality including ecology, ethnicity, and tradition, reflected the Triennial's central topic - The Beauty of Impermanence: An Architecture of Adaptability.

The author analyses the phenomenon of ruins not only as an architectural object but also as a subject of philosophical research - ruins as a space of dialogue with the past, as an artistic context for literary, philosophical and creative research, as a reflection of the experiences of modernity; thus, a universal image that has been proven over centuries.

The article describes the most expressive projects of the Triennial presented on abandoned and ruined sites. These are Al Qasimiya School, Al Jubail Vegetable Market, Old Slaughterhouse, Industrial Area 5, Sharjah Mall and the deserted sandy village of Al Madam. The authors of the objects and installations presented at the Second Triennial of Architecture in Sharjah strived to overcome the symbolic and figurative meanings of ruins, associated with images of a bygone time, abandonment, the destructive power of time and the elements. They suggested looking at them through the prism of adaptability.

The architectural projects of the Triennial demonstrate an attempt to overcome the symbolic death of architecture, which was the result of its unexpectedly revealed uselessness and inexpediency.

**Keywords:** the second edition of the Sharjah Architecture Triennial (SAT), ruins, architecture of adaptability

Ruins as an architectural object, as an artistic image, as a historical context have been present in culture for centuries. Ruins are many-sided. They are a symbol of the past and a context of identity, an image of a bygone time and a kind of romantic flair on the face of death. Images of ruins are constantly presented in art. They can be found in literary and artistic works, where they are used as settings for mysterious and dramatic plots. Modern filmography often illustrates fantastic images of the future of civilization with destruction and ruins reflecting insurmountable elements. Interest in this topic does not wane and, from time to time, produces grandiose projects. For example, the authors of the exposition idea for the Ruin Lust exhibition (2014) at the Tate Gallery in London, where works from the 17th to 20th centuries were shown, view ruins as images of transience, doom and lyrical melancholy. In contrast, the Sharjah Triennial offers a new way of understanding ruined buildings: utility and adaptability.

Ruin is the antipode of creation and vitality. Time always runs backwards here. What makes humani-



Ill. 1. Collaboration: Henry Glogau and Aleksander Kongshaug. Resource Autonomy. 2023



Ill. 2. Limbo Accara, SUPER LIMBO. 2023.



Ill. 3. Limbo Accara, SUPER LIMBO. 2023. Photo by Danko Stjepanovic. Courtesy of Sharjah Architecture Triennial

ty return to this tragic image again and again? Perhaps the answers to these questions can be found after visiting the second edition of the Sharjah Architecture Triennial (SAT), which was held from November 11th, 2023, to March 10th, 2024, under the curatorship of Tosin Oshinowo from Nigeria. The innovative rethinking of ruins and the development of their new image, which highlighted delicate facets of contemporary reality including ecology, ethnicity, and tradition, reflected the Triennial's central topic - The Beauty of Impermanence: An Architecture of Adaptability.

SAT presented projects of 29 participants from different countries. All of them were united by such an extraordinary similarity in the conceptual understanding of modern architectural thinking that, with rare exceptions, it was perhaps difficult to identify the participants and determine the unique creative style; they were so united in the common feeling of the theme and its expression.

A number of abandoned or ruined buildings, uninhabited environmental areas, which, in principle, were not easy to find in the rapidly developing construction industry of the UAE, where new buildings,

dazzling with advances in architectural forms and design, emerge instantaneously, rapidly capturing empty territories, became the SAT sites. Against their background, ruins take on the meaning of an antithesis to this splendour of new construction technologies and architectural achievements, declaring a kind of "new reality", used as an image of memory, nostalgia, and resistance to time.

By building new structures into casings, walls, and skeletons of destroyed and abandoned buildings, the authors of the installations endow them with new meanings, thereby giving them new life as a ticket from the past to the future. Bearing elements of chance and destruction, a ruin acquires structures and meanings of reflected modernity, which equates it with new images of architecture. A.Schönle spoke wonderfully about this transformation: "They (the ruins) declare the intersection of the past and the present, the multi-channel nature of history, the existence of alternative historical series, the return of the past or its latent presence in the present"<sup>1</sup>.

1. Schönle A. "Apology for Ruins in the Philosophy of History // New Literary Review. 2009, No. 5 (95), Pp.24-38.



Ill. 4. Sharjah Architecture Triennial. Installation view



Ill. 5. Miriam Hillawi Abraham. The Museum of Artifice. 2023

The SAT was held at several and fairly widely separated locations throughout Sharjah. These were Al Qasimiya School, Al Jubail Vegetable Market, Old Slaughterhouse, Industrial Area 5, Sharjah Mall and Al Madam Village.

It is obvious that the basic concepts for the Triennial participants were: ecology and consumption of modern society, the use of recycled and natural materials; locality and emphasised value of tradition and ethnic culture. It should be noted that all installations presented were delicately and harmoniously integrated into the spaces presented to the participants.

Not all objects look like ruins in the literal sense. For example, an empty typical school building with a large courtyard appears to be partially intact and, with the exception of some peeling plaster in places, does not show much damage. However, the absolute desolation of the space left behind is poignant. Classrooms, in which there is no school furniture or school supplies left, are empty, doors are wide open. Eighteen participants presented their projects here. Small architectural forms built in the school yard are among the most expressive objects. The domed pavilion, created from nearly 1,500 tires collected from Sharjah's landfills, is called the 3-Minute Corridor<sup>2</sup>.

It is created by Wallmakers (an architectural firm founded by Vinu Daniel from Kerala). Desert sand, which is considered unsuitable for construction, was the "finishing" material for the walls of the pavilion.

Not to mention the artistic and aesthetic objectives of the 3-Minute Corridor, the creators of the pavilion emphasise its conceptuality, putting global environmental problems and waste disposal in the foreground: "Car tires are a global environmental problem and account for 2% of all waste collected throughout the world. More than 280 million tires are thrown away every year; however, only 30 million are recycled or reused"<sup>3</sup>.

The authors invite the visitor to take a 3-minute walk, reflecting on the enormous scale of industrial waste. It should be especially noted that the authors tried to really solve a number of pressing problems in the rational use of tires. For instance, they carried out impressive "laboratory" work on thermal insulation. The interior space of the pavilion, despite its openness, is surprisingly cool, which is important for the local climate.

2. Wallmakers. The 3-Minute Corridor, 2023. 1,425 recycled tires, sand, 200 m<sup>2</sup>.  
3. The Beauty of Impermanence: An Architecture of Adaptability. Sharjah Architecture Triennial, 2023



Ill. 6. Concrete Tent by DAAR. Sharjah Architecture Triennial. Photo by Herman Hjorth Berge

The Resource Autonomy objects, interesting and elegant exhibits at the Al Qasimiya School site, were created by Henry Glogau & Alexander Kongshaug. Responding to the ideas proposed by the curator of the Triennial, they presented low-tech devices adaptable to any space. When creating them, the authors used available materials - bamboo trunks, used fabrics, used batteries, hoses, plastic water containers. The project demonstrates architectural objects that are distinguished by a certain self-sufficiency and independence from modern technological processes and materials. At the same time, these expressive forms, reminiscent of tents, demonstrate utility - each has a special function. One is a place to store water, another is a desalination device powered by sunlight, and the third one uses brine to create air purifying filters. These problems are a priority for the authors.

The Al-Jubail vegetable market, which has been empty for almost ten years, is the next site of the triennial. Works of six authors presented here address various aspects of Sharjah's industrial and agricultural activities through the lens of environmental and social issues. The installation SHJ 1X72 - 1X89, made up of 3D prints, videos, models, telling the history of architecture in the Emirates over a half-century period, is among the exhibits. For the

author, Brooklyn-based artist Olalekan Jeyifous, the theme of "people - environment - oil" is a priority here. Rods with banners attached to them with photographs on an urban theme, as well as with characteristic images reflecting social problems, hang from the ceiling. On one of them, the phrase "Smile You are in Sharjah" is written over a photo of a textured dirty wall. The appeal, lined with flowers in the flowerbeds but containing a bitter hint of ridicule due to the context, became one of the slogans of the Triennale.

Through the narrow, long space of Al-Jubail, French architect and designer Thomas Egoumenides stretched a long composition assembled from thin metal rods, wires and coils, forming static and dynamic elements. It is the mythical Ship of Theseus<sup>4</sup>. The transparent and weightless design is geometrically verified and structured. The minimalism of the object is enlivened only by two colours of plastic reels - orange and green. The name of the installation is due to a term that has become a household word owing to a well-known philosophical paradox. According to the myth, the ship of the conqueror of the Minotaur, Theseus, became a relic for the Athe-

4. Thomas Egoumenides, Ship of Theseus, 2023. Mounting, plastic thread spools, metal threaded rods.

nians; it was prepared annually for the voyage to the island of Delos. After returning home, it was repaired as necessary, replacing boards and tackle that had become unusable. As a result, this sacred artefact became practically new, which started to be the subject of philosophical debate. Identity is considered here. What remains authentic? Only the name. Thus, Thomas Egoumenides's installation became another illustration of the well-known paradox. Can we call it a ship? The point is not that there is not even a sliver of some genuine ship, there is absolutely no figurative resemblance to any kind of floating craft - neither a liner, nor a fragile little boat, nor a raft. However, there is a name. The author undoubtedly appeals to the topic of identity in the context of globalisation, trying to find answers to current problems, including in ancient philosophy.

The theme of living historical heritage is shown by Miriam Hillawi Abraham, presenting the Museum of Art, the content of which is the so-called "digital twin" of the stone temples of Lalibela carved into the rocks of Northern Ethiopia. The author literally recreates the image of sacred walls with cross-shaped small window openings from blocks of pink salt, exuding the aroma of oils and incense used during church services. In the interior space, ritual accessories formed from salt crystals are laid out on cubes made of salt blocks. A kind of metaphorical bridge along which you can walk from one geographical, historical and religious space to another. Here the theme of reuse and social benefit, stated by the organisers of the SAT, comes to fruition in the final. When the Triennale is over, the façade and all the objects on display at the Museum of Art will be dismantled, ground up and returned to the original material - turned into aromatic salt, suitable for reuse.

The idea of utility is everywhere here. Each object emphasises it specifically. Thus, in the space of the Old Slaughterhouse, the Kenyan studio Cave\_bureau presents a project called the Anthropocene Museum, negatively highlighting the area of thoughtless and excessive use of the animal world. In the context of the slaughterhouse ruins, it is one of the most dramatic objects of the Triennale, accumulating installations, videos, artefacts, and sound effects related to the field of livestock breeding and the processing of its products. Visitors are invited to follow the route of the animals: first they enter

the pens, then go to the slaughterhouse and then end up in the processing room.

Installation by Adrian Pepe, *Utility of Being: A Paradox of Proximity*<sup>5</sup>, made of wool at various stages of its processing, sheep skins, as the author puts it - a by-product of the slaughter process. The domed-roofed module which he built is covered in perfectly crafted sheep's wool as a metaphor for the tense bonds between man and animal driven by survival and commerce.

The grandiose shell of the unfinished and abandoned Sharjah shopping centre, covered with a huge glass dome, reminiscent of the ruins of Piranesi, is one of the most emotional and memorable artistic images of the SAT. Some walls are missing, the spaces are open. There are numerous bird nests inside. Only the local hot climate became an obstacle to the growth of vegetation through collapsed stairs, passages and gaps in ceilings. In this emptiness, hanging from the space under the dome, obeying the wind, huge panels rise with noise and fall. This is Super Limbo presented by Limbo Accra (a spatial design firm founded by Dominique Petit-Frère and Emil Grip). Once conceived as a grand shopping centre with an area of almost 65,000m of retail and entertainment space, the centre, according to the authors, is one of the largest failed construction projects in the Emirates. By transforming it into an art space, the authors declare "a tribute to the potential of unfinished spaces"<sup>6</sup>.

The last object of the Triennial is located very far from the main exhibitions, at a distance of more than fifty kilometres. Here, among the ruins of the abandoned and sand-covered village of Al Madam, the Concrete Tent was built. The object, of course, meets the goals and main idea of the SAT but still, in a certain sense, loses to its surroundings. A tent as an image of a temporary home, made of fabric covered with a concrete solution. Antipodean materials, fabric and concrete, embody the concept of contradictions between the archaic past and the industrial present, between nomadism and sedentism. Its "concreteness" speaks of the solidity of modern construction; however, its shape and the fabric as the base material represent the image of a wanderer's temporary home. The theme of relocation, abandonment of home, dislocation sounds piercing-

5. Adrian Pepe, *Utility of Being: A Paradox of Proximity*, 2023. Owassie sheep hides.

6. The Beauty of Impermanence: An Architecture of Adaptability. Sharjah Architecture Triennial, 2023.

ly here. The village of Al-Madam itself, abandoned and captured by the sands with an empty mosque towering above the houses, reveals such a powerful emotional artistic image that it is difficult to compete with it. The authors believe that over time, the sands will also cover the concrete tent, and it will share the fate of the ruined houses of Al-Madam.

To summarise, it can be noted that ruins almost always contain many meanings and are that malleable plastic material which always responds to creative and scientific research, philosophical and artistic texts. Symbols of eternity, images of a bygone time, a bridge to the past are all here.

The architectural projects of the Triennale demonstrate an attempt to overcome the symbolic death of architecture resulting from its suddenly revealed uselessness and inexpediency. All SAT objects, with all the diversity of source material and introduced conceptual transformations, have one thing in common - human care.

This is what an empty school, an abandoned village, and a shopping centre which was never opened have in common.

Unfortunately, after the end of the Triennale, the ruins return from their declared image to the original state in which they were before they became objects of adaptability architecture. The only irony of time is that we know exactly the date of their return to the borderline state between the past and the present. It is the final day of the SAT.

The ruin as a dialogue with the past, as an artistic context for reflecting the experience of modernity is a universal formula, proven over centuries. It is multi-layered. Here we can see fragments of antiquity, preserved intact, the artistic transformations of Piranesi and Robert, the ruins-monuments of dramatic events which have become memorabilia, and many other special points in the history of culture and art to which we can now include the ruins inspired by the Second Architectural Triennial in Sharjah (2023-2024).

#### REFERENCES:

1. The Beauty of Impermanence: An Architecture of Adaptability. Sharjah Architecture Triennial, 2023.
2. Aksenenko, M.B. 2008. "Art Museum or Scientific Laboratory: Archaeological Discoveries of the Late 19<sup>th</sup> - Early 20<sup>th</sup> Centuries and a Collection of Casts from Monuments of Greek Sculpture in the Moscow Museum of Fine Arts", *Burganov House. Space of Culture*, no. 2, pp. 67-78.
3. Burganova, M.A. 2007. "Images of Building Architecture and the Exhibition of an Art Museum, *Burganov House. Space of Culture*, no.1, pp. 39-49.
4. Danilova, I.E. 2004. *Alberti and Rome, Danilova I.E. The Fullness of Times Has Been Fulfilled. Reflections on Art*. Moscow: RSUH, pp.451-480.
5. Zenkin, S.N. 2000. "From the Recent History of Ruins", *Arbor mundi (World Tree)*, issue 7, Moscow, pp.61-66.
6. Simmel, G. 1996. *Ruin. Aesthetic Experience (1907), Simmel G. Selected*, vol .2, Moscow, pp. 227-233.
7. Ippolitov, A.V., compiler. *Palaces, Ruins and Dungeons. Giovanni Battista Piranesi and Italian Architectural Fantasies of the 18<sup>th</sup> Century*. St.Petersburg: State Hermitage, 2011.
8. Malinovskaya, E.G. 2017. "Challenges of Time and Factors of Place - the Central Asian Context of the Avant-garde. Exhibitions", *Burganov House. Space of Culture*, no. 2, pp. 85-108.
9. Sokolov, B. 2000. "The Language of Garden Ruins", *Arbor mundi. World Tree*, no. 7, pp. 73-76.
10. Sokolov, B. 2003. "Ruin as the Border of Cultural Worlds", *Tsaritsyn Scientific Bulletin*, vol. 6, Moscow, pp.7-38.
11. Schönle, A. 2009. "Apology for Ruins in the Philosophy of History", *New Literary Review*, no. 5 (95), pp.24-38.

**Мария Александровна Бурганова**

доктор искусствоведения

профессор

Действительный член Российской академии художеств

Зав. кафедрой Монументально-декоративная скульптура

Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова

Директор по науке

Московского государственного музея «Дом Бурганова»

e-mail: dom.text@gmail.com

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-8695-9743

ResearcherID: C-9437-2017

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-20-33

## РУИНЫ КАК АРХИТЕКТУРА АДАПТИВНОСТИ

*Аннотация:* Статья представляет собой критический обзор объектов Второй триеннале архитектуры в Шардже (The second edition of the Sharjah Architecture Triennial (SAT)), проходившей с 11.11.2023 по 10.03.2024, под кураторством Тосин Ошиново (Tosin Oshinowo) из Нигерии. Ключевая тема триеннале – «Красота непостоянств: архитектура адаптивности» (The Beauty of Impermanence: An Architecture of Adaptability) нашла своё отражение в креативном переосмыслении руин, создании для них нового образа, отражающего такие чувствительные для современной реальности аспекты, как экология, этнос, традиция.

Автор анализирует феномен руин не только как архитектурный объект, но и как предмет философского исследования. Руины как пространство диалога с прошлым, как художественный контекст литературных, философских, креативных изысканий, как отражения переживаний современности – универсальный образ, испытанный веками.

В статье описаны наиболее выразительные проекты триеннале, представленные на заброшенных и руинированных площадках. Это школа Аль-Касимия, овощной рынок Аль-Джубайль, старая скотобойня, промышленная зона 5, торговый центр Шарджи и оставленная жителями занесённая песками деревня Аль-Мадам. Авторы

объектов и инсталляций, представленных на Второй триеннале архитектуры в Шардже, стремятся преодолеть символические и образные значения руин, связанные образами ушедшего времени, покинутости, разрушительной силы времени и стихии. Они предлагают взглянуть на них через призму адаптивности.

Архитектурные проекты триеннале демонстрируют попытку преодоления символической смерти архитектуры, ставшей результатом её неожиданно обнаружившейся бесполезности и нецелесообразности.

*Ключевые слова:* Вторая триеннале архитектуры в Шардже (The second edition of the Sharjah Architecture Triennial (SAT)), руины, архитектура адаптивности.

Руины как архитектурный объект, как художественный образ, как исторический контекст присутствуют в культуре из века в век. Руины многолики. Они – символ прошлого и контекст идентичности, образ ушедшего времени и некий романтический флёр лика смерти. Образы Руин постоянно воспроизводятся в искусстве. Мы встретим их в литературных и художественных произведениях, где они презентуются как декорации таинственных и драматических сюжетов. Современная фильмография часто иллюстрируется разрушениями и руинами, отражающими непреодолимые стихии,

фантастические образы будущего цивилизации. Интерес к этой теме не ослабевает и, время от времени, выплёскивается грандиозными проектами. Например, авторы идеи экспозиции выставки «Ruin Lust» (2014) в галерее Тейт в Лондоне, где были показаны произведения с XVII по XX в., рассматривают руины как образы быстротечности, обречённости и лирической меланхолии. Напротив, триеннале в Шардже предлагает новый аспект прочтения руинированных зданий – полезность и адаптивность.

Руина – антипод созиданию и витальности. Здесь время всегда бежит назад. Что же заставляет человечество вновь и вновь возвращаться к этому трагическому образу. Возможно, ответы на эти вопросы можно найти на Второй триеннале архитектуры в Шардже (The second edition of the Sharjah Architecture Triennial (SAT)), проходившей с 11.11.2023 по 10.03.2024, под кураторством Тосин Ошиново (Tosin Oshinowo) из Нигерии. Ключевая тема триеннале – «Красота непостоянств: архитектура адаптивности» (The Beauty of Impermanence: An Architecture of Adaptability) нашла своё отражение в креативном переосмыслении руин, создании для них нового образа, отражающего такие чувствительные для современной реальности аспекты, как экология, этнос, традиция.

SAT представляет проекты 29 участников из разных стран. Всех их объединяет столь необыкновенная схожесть в концептуальном осмыслении современного архитектурного мышления, что, за редким исключением, пожалуй, трудно идентифицировать участников и определить уникальный творческий почерк, столь едины они в общности прочувствования темы и её выражения.

Площадками SAT стал ряд брошенных или руинированных зданий или оставленных людьми средовых пространств, что в принципе было не просто найти в стремительно развивающихся строительных индустрии ОАЭ, где новостройки, сверкающие новациями архитектурных форм и дизайна, возникают мгновенно, стремительно захватывая пустующие территории. На их фоне руина обретает смысл антитезы к этому великолепию новых строительных технологий и архитектурных достижений, декларируя своеобразную «новую реальность», востребованную как образ воспоминания, ностальгии, сопротивления времени.

Встраивая в кораба, стены, остовы разрушенных и оставленных зданий новые структуры, авторы инсталляций наделяют их новыми смыслами, даря тем самым новую жизнь как билет из прошлого в будущее. Руина, несущая элементы случайности и разрушения, обретает структуры и смыслы отражённой современности, что уравнивает её с новыми образами архитектуры. Об этом превращении замечательно высказался А. Шёнле: «Они (руины) заявляют о пересечении прошлого и настоящего, о многоруловом характере истории, о существовании альтернативных исторических рядов, о возвращении прошлого или его подспудном присутствии в настоящем»<sup>1</sup>.

SAT проводится в нескольких и достаточно удалённых друг от друга местах по всей Шардже. Это школа Аль-Касимия, овощной рынок Аль-Джубайль, Старая скотобойня, Промышленная зона 5, Торговый центр Шарджи и деревня Аль-Мадам.

Очевидно, что базовыми понятиями для участников триеннале стали: экология и потребление современного общества, использование переработанных и природных материалов; локальность и подчеркнутая ценность традиции и этнической культуры. Необходимо отметить, что все представленные инсталляции деликатно и гармонично интегрированы в предоставленные участникам места для презентации.

Не все объекты выглядят в прямом смысле руинами. Например, пустое типичное школьное здание с большим внутренним двором выглядит отчасти сохранным и не являет, за исключением местами облупленной штукатурки, особых разрушений. Но абсолютная опустошённость оставленного пространства – пронзительна. Пустые классы, в которых не осталось ни школьной мебели, ни учебных принадлежностей, распахнутые двери. Здесь представили свои проекты 18 участников. Среди наиболее выразительных объектов – малые архитектурные формы, выстроенные в школьном дворе. Павильон с купольным перекрытием, созданный из почти 1500 автомобильных шин, собранных на свалках Шарджи, назван «3-минутный коридор»<sup>2</sup>. Он создан Wallmakers (архитектурное бюро, основанное Вину Дэниелом из Кералы).

1. Шёнле А. Апология руины в философии истории // Новое литературное обозрение. 2009. № 5 (95). С. 24–38.  
2. Wallmakers. Коридор «3 минуты», 2023 год. 1425 переработанных шин, песок, 200 м<sup>2</sup>.



Ill. 7. Sumaya Dabbagh. EARTH TO EARTH. 2023.

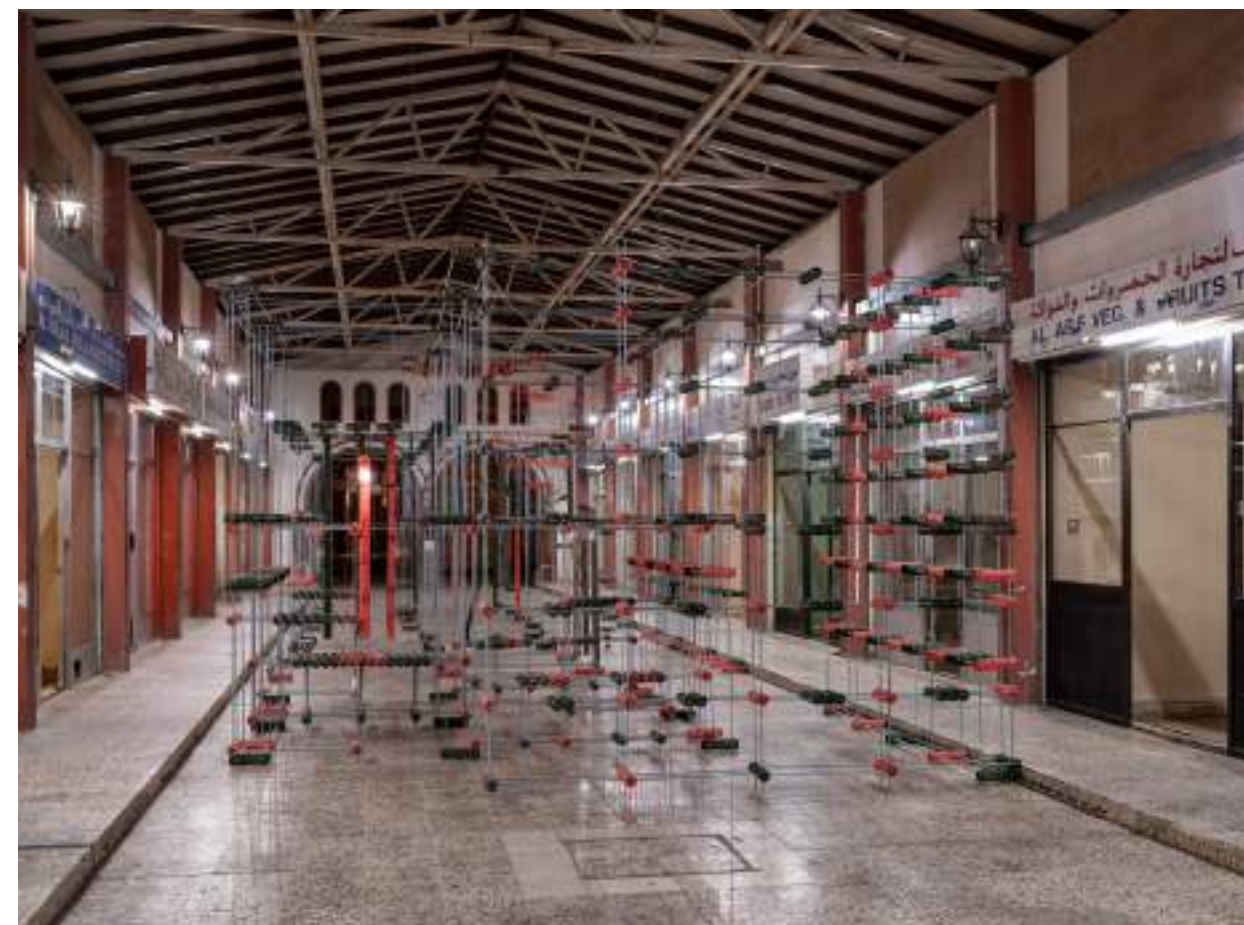
«Отделочным» материалом для стен павильона стал песок пустыни, который считается непригодным для строительства.

Создатели павильона, не говоря о художественных и эстетических задачах «3 минутного коридора», подчёркивают его концептуальность, ставя на первый план проблемы глобальной экологии, утилизацию отходов: «Автомобильные шины являются глобальной экологической проблемой и составляют 2% всех отходов, собираемых по всему миру. Ежегодно выбрасывается более 280 миллионов шин, при этом только 30 миллионов восстанавливаются или повторно используются»<sup>3</sup>.

Авторы предлагают посетителю совершить 3-минутную прогулку, размышляя об огромных масштабах индустриальных отходов. Особо следует отметить, что авторы пытались действительно решить ряд насущных проблем рационального использования шин. Например, провели впечатляющую «лабораторную» работу по теплоизоляции. Внутренне пространство павильона, несмотря на открытость, удивляет прохладой, что актуально для местного климата.

3. The Beauty of Impermanence: An Architecture of Adaptability. Sharjah Architecture Triennial, 2023.

Объекты «Автономия ресурсов» – интересные и элегантные экспонаты на площадке школы Аль-Касимия были созданы Генри Глогау и Александром Конгшауг (Henry Glogau & Alexander Kongshaug). Откликнувшись на идеи, предложенные куратором триеннале, они представили малотехнологичные, приспособляемые к любому пространству устройства. При их создании авторы использовали подручные материалы – стволы бамбука, ткани, бывшие в употреблении, отработанные батареи, шланги, пластиковые ёмкости для воды. Проект демонстрирует архитектурные объекты, отличающиеся определённой самодостаточностью, независимостью от современных технологических процессов и материалов. При этом эти выразительные формы, напоминающие шатры, демонстрируют полезность – каждый несёт особую функцию. Один из них – место для хранения воды, другой представляет собой опреснительное устройство, функционирующее благодаря солнечному свету, третий – использует соляной раствор для создания воздухоочистительных фильтров. Эти проблемы являются для авторов приоритетными.



Ill. 8. Tomas Egoumenides. The Ship of Theseus. 2023. Photo by Danko Stjepanovic. Courtesy of Sharjah Architecture Triennial

Следующая площадка триеннале – пустующий почти десять лет овощной рынок Аль-Джубайля. Работы шести авторов, представленные здесь, затрагивают различные стороны промышленной и сельскохозяйственной деятельности Шарджи сквозь призму экологических и социальных проблем. Среди экспонатов – инсталляция «SHJ 1X72 – 1X89», составленная из 3D-принтов, видео, макетов, рассказывающая об истории архитектуры Эмиратов за полувековой период. Для автора – бруклинского художника Олалекана Джейифуса (Olalekan Jeyifous) – приоритетной здесь является тема «люди – окружающая среда – нефть». С потолка свисают штанги с укрепленными на них баннерами с фотографиями на урбанистическую тему, а также с характерными образами, отражающими социальные проблемы. На одном из них поверх фото фактурной грязной стены написано «Smile You are in Sharjah» (Улыбайтесь, Вы в Шардже). Призыв, выложенный цветами на клумбах, но здесь содержащий горький оттенок насмешки из-за контекста, стал одним из слоганов триеннале.

Сквозь узкое длинное пространство Аль-Джубайля французский архитектор и дизайнер

Томас Эгуменидес (Thomas Egoumenides) протянул длинную композицию, собранную из тонких металлических стержней, проволоки и катушек, образующих статичные и динамичные элементы. Это – мифический «Корабль Тесея» ("The Ship of Theseus")<sup>4</sup>. Прозрачная и невесомая конструкция геометрически выверена и структурирована. Минимализм объекта оживляют лишь два цвета пластиковых катушек – оранжевый и зелёный. Название инсталляции обусловлено термином, ставшим нарицательным благодаря известному философскому парадоксу. Согласно мифу, корабль победителя Минотавра – Тесея стал для афинян реликвией, которую ежегодно снаряжали в плавание к острову Делос. После возвращения домой его по необходимости чинили, меняя пришедшие в негодность доски и снасти. В результате, этот сакральный артефакт стал практически новым, что и стало предметом философского спора. Речь идёт об идентичности. Что осталось подлинным? Только имя. Таким образом, инсталляция Томаса Эгуменидеса стала ещё одной иллюстрацией из-

4. Томас Эгуменидес. Корабль Тесея, 2023. Монтаж, пластиковые катушки с нитками, металлические стержни с резьбой.



вестного парадокса. Можем ли мы назвать её кораблем? Дело не в том, что нет даже щепки от некоего подлинного корабля, абсолютно нет и образного сходства с каким бы то ни было плавательным средством – ни с лайнером, ни утлым судёнышком, ни с плотом. Но есть имя. Автор несомненно апеллирует к теме идентичности в условиях глобализации, пытаясь найти ответы на актуальные проблемы, в том числе и в античной философии.

Тему живого исторического наследия презентует Мириам Хиллари Абрахам (Miriam Hillawi Abraham), представляя «Музей искусств», содержанием которого стал так называемый «цифровой близнец», высеченных в скалах Северной Эфиопии каменных храмов Лалибелы. Автор буквально воссоздаёт образ священных стен с крестчатými маленькими оконными проёмами из блоков розовой соли, источающих аромат масел и ладана, используемых во время церковной службы. Во внутреннем пространстве на кубах из соляных блоков разложены ритуальные принадлежности, сформированные из кристаллов соли. Своеобразный метафорический мост, по которому можно пройти из одного географического, исторического и религиозного пространства в другое. Здесь тема повторного использования и социальной пользы, заявленная устроителями SAT, осуществится в финале. Когда триеннале завершится, фасад и все предметы экспозиции «Музея искусств» будут демонтированы, перемолоты и вновь станут исходным материалом – превратятся в ароматическую соль, годную для повторного применения.

Идея полезности присутствует здесь повсеместно. Каждый объект акцентирует её особо. Так в пространстве Старой бойни кенийская студия Cave\_bureau презентует проект под названием Музей антропоцена (Anthropocene museum), негативно освещая сферу неосмысленного и избыточного использования животного мира. В контексте руин скотобойни это один из самых драматических объектов триеннале, аккумулирующий инсталляции, видео, артефакты, звуковые эффекты, связанные с областью домашнего скотоводства и переработкой его продукции. Посетителям предложено проследовать по маршруту животных: сначала они попадают в загон, далее проходят на место бойни и затем оказываются в помещении для переработки.

Инсталляция Адриана Пепе (Adrian Pepe) «Полезность бытия: парадокс близости»<sup>5</sup>, составленная из шерсти на разных этапах её переработки, шкур овец, как выражается автор, – побочного продукта процесса убоя. Выстроенный им модуль с куполообразной крышей покрыт идеально обработанной овечьей шерстью как метафорой напряжённых связей между человеком и животным, обусловленных выживанием и коммерцией.

Один из наиболее эмоциональных и запоминающихся художественных образов SAT – перекрытый огромным стеклянным куполом грандиозный остов недостроенного и брошенного торгового центра Шарджи, напоминающий руины Пиранези. Часть стен отсутствует, пространства открыты. Внутри – многочисленные гнёзда птиц. Только местный раскалённый климат стал помехой для прорастания растительности сквозь обрушенные лестницы, переходы и провалы в перекрытиях. В этой пустоте, свешиваясь из подкупольного пространства, подчиняясь ветру, взываются с шумом и опадают огромные полотнища. Это – «Super Limbo», представленное Limbo Accra (Бюро пространственного дизайна, основанное Домиником Пети-Фре и Эмилем Грипом). Задуманный когда-то как грандиозный торговый центр с площадью без малого 65 000 м<sup>2</sup> торговых и развлекательных пространств центр, по определению авторов, является одним из крупнейших несостоявшихся строительных объектов Эмиратов. Преображая его в арт-пространство, авторы декларируют «дань уважения потенциалу незавершённых пространств»<sup>6</sup>.

Последний объект триеннале расположен весьма далеко от основных экспозиций, на расстоянии более полусотни километров. Здесь среди руин брошенной и занесённой песками деревни Аль-Мадам (Al Madam) выстроена «Бетонная палатка»<sup>7</sup>. Объект, конечно, отвечает целям и основной идее SAT, но всё же в определённом смысле проигрывает окружению. Палатка как образ временного жилища, исполненная из ткани, покрытой раствором бетона. Материалы-

5. Адриан Пепе. Полезность бытия: парадокс близости, 2023. Шкуры овец овасси.
6. The Beauty of Impermanence: An Architecture of Adaptability. Sharjah Architecture Triennial, 2023.
7. ДААР – Санди Хилал (DAAR Sandi Hilal & Alessandro Petti). Бетонная палатка (Concrete tent). Переработанное дерево, джутовая ткань.

антиподы – ткань и бетон овеществляют концепцию противоречий между архаическим прошлым и индустриальным настоящим, между номадичностью и оседлостью. Её «бетонность» говорит об основательности современного строительства, но её форма и ткань как базовый материал представляют образ временного жилища скитальца. Здесь пронзительно звучит тема переселения, оставленного дома, дислокации. Сама по себе деревня Аль-Мадам – брошенная и захваченная песками с возвышающейся над домами пустой мечетью, являет столь мощный эмоциональный художественный образ, что с ним трудно соперничать. Авторы полагают, что с течением времени пески затянут и бетонную палатку, и она разделит участь руинированных домов Аль-Мадам.

Подводя некоторые итоги, можно отметить, что руины практически всегда заключают в себе множество смыслов и являют собой тот податливый пластичный материал, который всегда откликается на творческие и научные изыскания, философские и художественные тексты. Здесь и символы вечности, и образы ушедшего времени, и мост в прошлое.

Архитектурные проекты триеннале демонстрируют попытку преодоления символической смерти архитектуры, ставшей результатом её не-

ожиданно обнаружившейся бесполезности и нецелесообразности. Все объекты SAT при всём разнообразии исходного материала и привнесённых концептуальных преобразований объединяет одно общее – уход человека. В этом едины и пустующая школа, и брошенная деревня, и так никогда не открытый торговый центр.

К сожалению, после окончания триеннале руины возвращаются из декларированного образа к тому первоначальному состоянию, в котором они пребывали до того, как стали объектами архитектуры адаптивности. Насмешка времени лишь в том, что мы точно знаем дату их возвращения в пограничное состояние между прошлым и настоящим. Это день окончания работы SAT.

Руина как диалог с прошлым, как художественный контекст отражения переживания современности – универсальная формула, испытанная веками. Она многослойна. Здесь и осколки античности, берегаемые в неприкосновенности, и художественные трансформации Пиранези и Робера, и руины – памятники драматических событий, ставшие мемориями, и многие другие особые пункты в истории культуры и искусства, к которым теперь можно причислить и руины, одухотворённые Второй архитектурной триеннале в Шардже (2023–2024).

#### БИБЛИОГРАФИЯ:

1. The Beauty of Impermanence: An Architecture of Adaptability. Sharjah Architecture Triennial, 2023.
2. Аксененко М.Б. Художественный музей или научная лаборатория: археологические открытия конца XIX – начала XX в. и коллекция слепков с памятников греческого ваяния в Московском музее изящных искусств // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2008. – № 2. – С. 67–78.
3. Бурганова М.А. Образы архитектуры здания и экспозиции художественного музея // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2007. – № 1. – С. 39–49.
4. Данилова И.Е. Альберти и Рим // Данилова И.Е. Исполнилась полнота времен. Размышления об искусстве. – М.: РГГУ, 2004. – С. 451–480.
5. Зенкин С.Н. Из новейшей истории руин // Arbor mundi (Мировое древо). – 2000. – Вып. 7. – М., 2000. – С. 61–66.
6. Зimmel Г. Руина. Эстетический опыт (1907) // Зimmel Г. Избранное. – Т. 2. – М.: Юрист, 1996. – С. 227–233.
7. Ипполитов А.В. Дворцы, руины и темницы. Джованни Баттиста Пиранези и итальянские архитектурные фантазии XVIII века. – СПб.: Гос. Эрмитаж, 2011.
8. Малиновская Е.Г. Вызовы времени и факторы места – центральноазиатский контекст авангарда. Выставки // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2017. – № 2. – С. 85–108.
9. Соколов Б. Язык садовых руин // Arbor mundi. Мировое древо. – 2000. – № 7. – С. 73–76.
10. Соколов Б. Руина как граница культурных миров // Царицынский научный вестник. – 2003. – Вып. 6. – М., 2003. – С. 7–38.
11. Шёнле А. Апология руины в философии истории // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 5 (95). – С. 24–38.

Yu Hangyong

Lecturer at Fuzhou University

Deputy Head of the Secretariat of the Fujian Sculpture Association, Fujian Province

e-mail: 476059530@qq.com

China, Xiamen

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-34-43

## NATIONAL THEME IN SCULPTURE AT THE CHINESE NATIONAL EXHIBITION OF FINE ARTS

*Summary:* The theme of China's national minorities is an important theme bearing distinctive national characteristics in all types of art presented at the National Exhibition of Fine Arts. Its development in sculpture can be divided into three stages: the first period is the rise of the subject of national minorities in the context of the great national integration in the early period of the construction of the New China. The sculptures of this period presented at the Exhibition, depicted the friendship of all the peoples inhabiting China, and adhered to the "communist canons" of creativity. The subsequent era, from the early 1980s to the conclusion of the 20th century, can be characterized as a period of shift from the communist standard to a more genuine and realistic depiction of the people of China, characterized by a longing for experimentation, the quest for a new, as well as an idealized portrayal of national minorities. The artworks were often based on materials gathered by the sculptors during their trips to regions populated by national minorities. The third period is a sculpture exploring the subject of national minorities in the 21st century. Its features are attention to the current problems of our times and the tendency to diversify themes and artistic styles. Interpreting the theme of national minorities, sculptors use individual languages of artistic expression. Thus, this article examines the development of sculpture on the theme of national minorities, selected for participation and presented at the National Exhibition of Fine Arts, analyzes and identifies constant and evolving features specific to the each period, then concludes about the significance and value of this theme in the history of the National Exhibition. Throughout the entire period

of the existence of the National Exhibition of Fine Arts, the sculptural work presented at it was influenced by the state national policies. At the same time, we can see that "national identity" is the main idea throughout the entire period under consideration. In other words, among the many tasks associated with the development of modern Chinese art, the creation of a "national cultural identity" has always been and continues to be of great importance. Thus, if we examine the works presented at the National Exhibition as a phenomenon, it is obvious that sculpture on the theme of national minorities has enormous theoretical and practical value in the past, present and future.

*Keywords:* National Minority theme in Sculpture, Nationality, National Minority Art, Regionality, National Exhibition of Fine Arts

### 1. Early Years of the PRC: the Rise of Sculpture Depicting Unity among Minority Nationalities

The early years following the establishment of the PRC were a period of dramatic ideological shift and revitalization driven by political factors. The urgent need to restore order after years of devastation has created a desire in society to renew the social system and ideology. Against the background of the policy to achieve solidarity among the peoples of China, as well as the course of "let a hundred flowers bloom, let a hundred schools compete" in literature and art, national minorities have become one of the key themes in art forming the basis of the national idea. The minority-themed sculpture of this period, which is commonly labelled in Chinese historiography as the time of the "red (i.e., communist) canon", was consistent with the gen-

eral sociopolitical context and depicted the liberation of minorities and their joy at the beginning of their new life. The core idea was the great unity of the 56 nations, with everyday themes and depiction of the life of national minorities in the new era also present in the sculpture art. Wang Linyi's relief "The Great Unity of Nations" (1949), displayed at the first National Exhibition of Fine Arts, is a depiction of an epic, large-scale scene featuring various ethnicities, dancing together, singing songs, and celebrating the dawn of the new life in the new China. The subject of minorities was explored in a similar manner in Zhang Chongzhen's "Korean Pair Dance" (1955) that was presented at the Second National Exhibition. The sculpture depicts a very distinctive traditional Korean dance, highlighting the elevation of the sleeves during the performance, and expressing the cadence of the dance in a remarkably unique manner. There were also artworks in which the theme of national culture was presented in a rather original manner, such as Liu Kaiqu's "Yak". In contrast to other pieces, the sculptor opted not to depict human figures but instead portrayed an animal symbolizing Tibet and Tibetan culture – the yak. Through the representation of the yak, meticulously carved from marble, the artist alludes to the



Ill. 1. Wang Wanqing. Girl from the Dai people. Stone. 1962. Collection of the Fine Arts Museum of China

purity and primal essence of the snow-covered Tibetan region, as well as the straightforward, tireless, and robust national character of the Tibetan people. In terms of artistic style, sculptures portraying ethnic minorities, in general, mirrored the main trends of the art world of the period. On one hand, it encompassed socialist realism adapted from the USSR, while on the other hand, it entailed a quest for national identity within the confines of socialist realism, primarily rooted in the exploration of folk art. Since the theme of minorities reflects national diversity and local culture to a greater extent than other themes, it allowed for a more evident display of local cultural aspects in the artistic approach and the development of national visual style. For example, Wang Wanqing's sculpture "Girl of the Dai People" (1962, ill. 1), selected for participation in the Third National Exhibition of Fine Arts, is shaped in a simple and gentle manner, with a strong sense of line, quite in the spirit of Chinese traditional sculpture. The entire artwork exhibits a distinct national character. In Situ Zhao's "Tibetan Girl with Mila on Her Head" (1979), presented at the Fifth National Exhibition, it is only the head of the Tibetan girl that is carved in detail, while the lower part of the sculpture presents a material preserved in its original, natural form, which leaves much room for the viewer's imagination. As for the artistic image of the character, there is a certain incompleteness, even deterioration, rendering it significantly more expressive than if it had been done in a realistic manner.

### 2. From Canon to Authenticity: the Discovery of National Traits in Sculpture Depicting National Minorities

The decade of the 1980s marked a turning point in the history of Chinese fine arts. In artworld it was a time of emancipation from the doctrines of the preceding era, a time of rejuvenation and exploration. The theme on national minorities, regarded as part of the broader theme of national culture, also started to be re-examined in sculptural works through a lens of defiance towards the socialist ideologies and established canons of the prior period. The whole world of sculpture, driven by the quest for the new ideas and themes, as well as artistic style, language and techniques, is engulfed in the longing to create a national, truly Chinese national art. As a consequence, many sculptors were drawn to the theme of national minorities as the most "Chinese" subject, both in terms of cultural code and artistic expression. The distinctiveness and individ-



Ill. 2. Jing Yuming. *Return to the East - The Epic Tale of the Torgouts*. Foundry copper. 2009.

uality of regional culture have rendered the theme of minorities a highly productive domain for exploration on the path of “nationalizing” art.

The sculpture of this period dealing with the theme of national minorities exhibits two distinctive features. Firstly, it departs from the political narratives of earlier artworks and a return to real life, and the aspiration to deeply explore the culture of minorities as well as to gain the “experience of local life”. Many sculptors go on trips to Tibet, Yunnan, and Guizhou to observe in person how the life of various national minorities is organized, to collect material, and then try to authentically portray the traditions, nature, and feelings associated with them through their individual artistic means. Secondly, the individual styles of artists were gradually taking shape, indicating a diversification of sculpture styles. For instance, Yin Xiaofeng’s “The Tungus” (1989), a Silver Medal winner at the 7th National Exhibition, was created when Yin Xiaofeng was doing his graduate project at the Lu Xun Academy of Fine Arts in 1988. He spent three days traveling through the forests of the remote regions of Northeast China in search of the Evenks (i.e., “the Tungus”), who had been living there since ancient times leading

a nomadic lifestyle. Inspired by their primitive way of life and the vivid images of this trip,

Yin Xiaofeng crafted a head out of stone. The 1980s saw a shift from the ‘collective’ to the ‘individual’ in artistic creation, with the artistic style and language of individual creativity taking on primary tasks of artistic practice. As a part of the “Guizhou phenomenon” of the 1980s in the art world, Tian Shixin, who has lived in Guizhou for 25 years, was very familiar with the life and culture of local minority nationalities. He created a series of works on the theme of Guizhou minorities. Thus, his work “Pillar of Joy” (1984, ill. 2), which highlights the theme of restoring the national culture and way of life of minorities, was exhibited in the Sixth National Exhibition.

Using traditional sculpture techniques, the author conveyed the spirit of ancient times, and he also used xie-yi techniques to enhance the expressiveness of the work. Another sculptor who addressed the theme of ethnic minorities and is worthy of mention is He Ao, who became interested in Western abstract sculpture and tried to combine it with Chinese decorative sculpture and traditional anthropomorphic ceramics, which became her signature artistic language. Her work “Concord” (1984), selected for the 6th National Exhibition of Fine Arts, portrayed

the warmth and hospitality of the Tibetan people in a simple, concise and vivid form.

### 3. The New Century: Contemporary Interpretation and Diversification of the Theme of National Minorities in Sculpture

Since the beginning of the 21st century, China has organized four National Exhibitions of Fine Arts, marking a real breakthrough in the art world in terms of the renewal of ideas and language, the expansion of art forms and the development of new techniques. Sculpture on the theme of minority nationalities, which has become a classic theme of the exhibition, is facing new challenges: how to secure its standing amidst the dynamic array of diverse concepts and forms within the artworld while preserving, renewing and successfully transforming traditional, national and contemporary culture. This has already become one of the important issues of contemporary “national” culture and art. The portrayal of “orientality” in the artworks of the National Exhibition largely relies on the core theme of traditional culture, which consists of various elements, such as national culture, provincial culture and regional culture. The theme of national minorities, as an important component of national culture, is in fact demonstrated primarily through referencing the traditional history of minorities, identifying and integrating their regional culture, and portraying current local life. This leads to a diverse, unified balance of theory and practice. Alternatively, the ethnic theme is explored from the viewpoint of modern cultural diversity, and its scope expands and intersects with numerous challenges of today’s society, such as the conservation of natural environment, the inheritance of traditional culture, the revitalization of rural areas, and other concerns, through which we uncover the significance and social value that the national minority theme has in the present times.

Jing Yuming’s sculpture “Return to the East – The Epic Tale of the Torgouts” (2009, ill. 3), which won a silver medal at the 11th National Exhibition of Fine Arts, in a sorrowful and romantic manner and employing realistic methods of expression reveals the theme of returning to one’s homeland, to one’s roots, and thus places historical and cultural national traditions in a contemporary context. The 12th National Exhibition featured Chen Jian’s work “The Image of the Steppe – Heaven’s Dome” (2014). The sculptor lived in the steppe for a long time and drawing inspiration from an image of a robust, vigorous horse, portrayed a horseman on a galloping



Ill. 3. Tian Shixin. *Pillar of Joy*. Wood. 1984.



Ill. 4. Deng Ke. *Observing: the Buryats. Stone.* 2019.

horse, depicted utilizing the xie-yi technique, flawlessly conveying the strain and velocity. Uyghur sculptor Arman Memet's work "Forward" shows a common scene of everyday life and realistically and vividly conveys a simple and romantic image of Uyghur brothers singing and dancing. Deng Ke's "Observing: the Buryats" (2019, il. 4) and Wang Bei's "Observing the Orochons" (2019), featured in the 13th National Exhibition, are a series of works presenting the results of observing the ethnic minorities. The artworks is referring to the certain psychology characteristics that ethnic group tend to form in the process of long-term practice. The works show the national characters of peoples that are forged over a long history and many generations, and which are difficult to change. As V. Lenin wrote in Philosophical Notebooks, "Human practice, repeated billions of times, is fixed in human consciousness by the figures of logic. These figures have the strength of prejudice, an axiomatic character precisely (and only) because of this billion-times repetition."<sup>1</sup> Thus,

1. V.I. Lenin. *Philosophical Notebooks.* / V.I. Lenin. Complete Collection of Works. Fifth edition. Volume 29. - Moscow: Publishing House of Political Literature, 1969. - P. 198.

#### REFERENCES:

1. Sun Zhenhua. *The history of modern Chinese sculpture.* - Beijing: Zhongguo qingnian Publishing House, 2018.
2. Yi Ying. *A study of Tian Shixin's sculptural art.* // *Oriental Art.* - 2017. - No. 3. - pp. 24-31.
3. Meng Cuimao. *A linguistic expansion of Chinese traditional and modern sculpture.* // *Artist.* - 2017. - No. 8. - pp. 46-47.
4. Cai Qing. *The evolution of art on the theme of national minorities in the 20<sup>th</sup> century: from folk customs to spiritual analysis.* // *Art* 2013. - №6. 2013. - №6.
5. Yu Junyao. *A New Beginning: an overview of the sculpture on the theme of national minorities at the 13<sup>th</sup> National Exhibition of Fine Arts.* // *The Peoples of China.* - 2020. - No.6. - pp. 145-147.
6. Wu Weishan. *National unity as a wonderful "pomegranate fruit". Notes from the National Sculpture Exhibition.* // *Meishu ("Fine Art")* - 2019. - №5.
7. V.I. Lenin. *Philosophical notebooks.* / V.I. Lenin. The complete works. Fifth edition. Volume 29. - Moscow: Publishing House of Political Literature, 1969.

these sculptures do not just serve as a modern day interpretation of the theme of national minorities, but are also a historical generalization, inheritance and continuation of this theme; they also raise the issue of the impossibility for minorities to give up their national traditions when faced with the passage of time.

#### 4. Conclusion

Romain Rolland once said that the greatness of art lies in its ability to reveal a person's true emotions, the secrets of one's inner life and the world of one's passions. It allows different people to communicate and find empathy. Being an important symbol of "national culture" at the National Exhibition of Fine Arts, the creation and development of sculpture on the theme of national minorities has always been in a broader cultural context and was influenced by politics in the field of art and literature. This is closely related to the social environment and the background of the time in which the sculpture is made. Having traced the evolution of the theme of national minorities in the sculpture of the National Exhibition for more than half a century, we see that "ethnicity", or "nationality", is the main idea throughout the period. In other words, among the many tasks associated with the development of modern Chinese art, the creation of a "national cultural identity" has always been and continues to be of great importance to this day. Thus, if we examine the works presented at the National Exhibition as a phenomenon, it is obvious that sculpture on the theme of national minorities has enormous theoretical and practical value in the past, present and the future.

Юй Ханюн

Преподаватель Фучжоуского университета

Заместитель главы секретариата Скульптурного сообщества провинции Фуцзянь

e-mail: 476059530@qq.com

Китай, Сямэнь

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-34-43

## НАЦИОНАЛЬНАЯ ТЕМА В СКУЛЬПТУРЕ ВСЕКИТАЙСКОЙ ВЫСТАВКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Аннотация:* Тема национальных меньшинств Китая является важной, обладающей национальным колоритом темой во всех видах искусства, представленных на Всекитайской выставке изобразительного искусства. Ее развитие в скульптуре можно разделить на три этапа: первый этап – это расцвет темы национальных меньшинств в контексте великой национальной интеграции в ранний период строительства Нового Китая. Скульптуры этого периода, представленные на выставке, показывают прежде всего дружбу всех народов, населяющих Китай, и характеризуются приверженностью к «коммунистическим канонам» творчества. Второй этап, с начала 1980-х гг. и до конца XX в., можно описать как время перехода от коммунистического канона к более укорененному в реальности изображению народов Китая, отмеченному стремлением к экспериментам, поискам нового, а также идеализированного изображения малых народов. Произведения часто основывались на материалах, собранных скульпторами во время путешествий по местам проживания национальных меньшинств. Третий этап – это скульптура на тему национальных меньшинств в XXI веке. Ее особенности – это внимание к актуальным проблемам современности и тенденция к диверсификации тем и художественных стилей. Интерпретируя тему национальных меньшинств, скульпторы используют индивидуальные, авторские языки художественного выражения. Таким образом, в данной статье рассматривается развитие скульптуры на тему национальных меньшинств,

отобранной для участия и представленной на Всекитайской выставке изобразительного искусства, анализируются и выявляются постоянные и меняющиеся в зависимости от исторического периода особенности, затем делается вывод о значимости и ценности этой темы в истории Всекитайской выставки. На протяжении всего периода существования Всекитайской выставки изобразительного искусства, представленное на ней скульптурное творчество несло на себе отпечаток государственной национальной политики. В то же время мы видим, что «национальная идентичность» является основной идеей на протяжении всего рассмотренного периода. Иными словами, среди множества задач, связанных с развитием современного китайского искусства, создание «национальной культурной идентичности» всегда было и продолжает иметь огромное значение по сей день. Таким образом, если исследовать работы, представленные на Всекитайской выставке, как феномен, то очевидно, что скульптура на тему национальных меньшинств имеет колоссальную теоретическую и практическую ценность в прошлом, сейчас и в будущем.

*Ключевые слова:* скульптура на тему национальных меньшинств, национальность, искусство национальных меньшинств, региональность, Всекитайская выставка изобразительного искусства

1. Начальный период после основания КНР: расцвет скульптуры на тему великого единения национальных меньшинств

Первые годы после основания КНР были временем глобального идеологического сдвига и оживления, что было обусловлено политическими причинами. Острая нужда в восстановлении порядка после долгих лет разрушений породила в обществе стремление к обновлению социальной системы и идеологии. На фоне политики, направленной на достижение солидарности между народами Китая, а также курса «пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ» в литературе и искусстве, национальные меньшинства становятся одной из ключевых тем в искусстве, составляющих основу национальной идеи. Скульптура на тему национальных меньшинств этого периода, который в китайской историографии принято обозначать как время «красного (т.е. коммунистического) канона», соответствовала общему социально-политическому контексту и показывала освобождение малых народов и их радость от начала новой жизни. Главная идея – великое единение 56 народов, при этом в скульптуре присутствовали и бытовые темы, показывавшие жизнь национальных меньшинств в новую эпоху. Рельеф «Великое единство народов» (1949) Ван Линьши, показанный на первой Всекитайской выставке изобразительного искусства – это изображение эпической, масштабной сцены, на которой представлены различные народы, они вместе танцуют, поют песни и празднуют наступление новой жизни в новом Китае. Похожим образом тема национальностей раскрывается в работе, которая была представлена на второй Всекитайской выставке – «Корейский парный танец» (1955) Чжан Чунжэня. Произведение показывает очень самобытный традиционный корейский танец, акцентируя внимание на том, как в танце поднимаются рукава, в скульптуре очень передан ритм танца. Были также и произведения, в которых тема национальной культуры раскрывалась достаточно оригинально, как, например, в работе Лю Кайцюя «Як». В отличие от других работ, здесь скульптор не стал создавать образы человеческих персонажей, но показал животное, которое является символом Тибета и тибетской культуры – яка. Автор, используя образ яка, которого он вырезал из мрамора, намекает на чистоту, первобытность снежного тибетского региона, а также на прямолинейный, неутомимый, сильный национальный характер тибетцев.

Что касается художественного стиля, то скульптура на тему национальных меньшинств, в целом, отражала основные тенденции мира искусства рассматриваемого периода. С одной стороны, это воспринятый из СССР социалистический реализм, с другой – это поиск национальной самобытности в рамках соцреализма, основанный, прежде всего, на заимствованиях из народного искусства. Поскольку тема малых народов в большей степени, нежели другие темы, отражает национальное своеобразие и местную культуру, то здесь в художественном стиле также более явно проявляются элементы региональной культуры, формируется национальный визуальный стиль. Так, например, скульптура Ван Ваньцзина «Девушка из народа дай» (1962, ил. 1), выбранная для участия в третьей Всекитайской выставке изобразительного искусства, вылеплена очень просто, мягко, с большим чувством линии, вполне в духе китайской традиционной скульптуры. Во всем произведении виден яркий национальный колорит. В представленном на пятой Всекитайской выставке произведении Сыту Чжао «Тибетская девушка с мила на голове» (1979), только голова тибетской девушки вырезана детально, тогда как нижняя часть скульптуры – это сохраненный в своем изначальном, природном виде материал, оставляющий зрителю большое пространство для воображения. Что касается художественного образа персонажа, то присутствует определенная незавершенность, даже поврежденность, что делает ее гораздо более выразительной, чем если бы она была сделана в реалистической манере.

2. От канонов к реалистичности: обретение национальных черт в скульптуре на тему национальных меньшинств

80-е гг. XX в. были поворотным моментом в истории китайского изобразительного искусства. Это время освобождения от догм предыдущего периода, эпоха обновления и художественных поисков. Тема национальных меньшинств, как аспект темы национальной культуры, в скульптуре также начинает переосмысляться с позиций отказа от коммунистических принципов и канонов предыдущего периода. Весь мир скульптуры, устремившийся к поиску нового, как идейно-тематически, так и по художественному стилю, языку и техникам, оказывается охвачен стремлением к созданию национального, истинно китайского местного искусства. Как следствие, множество скульпторов обращаются к

теме национальных меньшинств, как наиболее «китайской», как по культурному коду, так и по художественной выразительности. Самобытность, уникальность региональной культуры сделали тему малых народов очень плодотворным направлением для экспериментов на пути «национализации» искусства.

В скульптуре этого периода на тему национальных меньшинств можно отметить две характерные особенности. Во-первых, это уход от политических нарративов более ранних произведений и возвращение к действительности, стремление к глубокому исследованию культуры малых народов, получению «опыта местной жизни». Многие скульпторы отправляются в путешествия по Тибету, Юньнани, Гуйчжоу, чтобы лично посмотреть на то, как устроена жизнь различных национальных меньшинств, собрать материал, а затем пытаются через свои индивидуальные художественные средства передать самобытность традиций, природу, ассоциируемые с ними чувства. Во-вторых, постепенное формирование авторских стилей и стилистическая диверсификация. Например, работа Инь Сяофэна «Тунгусы» (1989), получившая Серебряную медаль на Седьмой всекитайской выставке, была создана, когда Инь Сяофэн выполнял в 1988 г. дипломную работу в Академии изящных искусств имени Лу Сюня. Он провел трое суток в поездке по лесам отдаленных регионов Северо-Восточного Китая, где искал эвенков (т.е. «тунгусов»), издревле живущих там, ведя кочевой образ жизни. Вдохновленный их примитивным образом жизни и яркими образами этой поездки, Инь Сяофэн создал голову из камня. В 1980-х годах в художественном творчестве произошел сдвиг от «коллективного» к «индивидуальному», и художественный стиль и языковые особенности индивидуального творчества стали ключевыми задачами художественной практики. Будучи представителем «гуйчжоуского феномена» 1980-х гг. в мире искусства, Тянь Шисинь, проживший в Гуйчжоу 25 лет, живет в Гуйчжоу уже 25 лет, очень хорошо знал жизнь и культуру местных национальных меньшинств. Он создал серию работ на тему гуйчжоуских малых народов. Так, в шестой Всекитайской выставке была представлена его работа «Столб радости» (1984, ил. 2), в которой подчеркивается тема восстановления национальной культуры и образа жизни малых народов. При помощи традиционных техник

скульптуры автор передал дух древности, также он использовал приемы «се-и» для того, чтобы усилить выразительность произведения. Еще одна скульптор, обращавшаяся к теме национальных меньшинств и достойная упоминания – Хэ Ао, которая заинтересовалась западной абстрактной скульптурой и попробовала объединить ее с китайской декоративной скульптурой и традиционной антропоморфной керамикой, что и стало ее характерным авторским художественным языком. Ее произведение «Согласие» (1984), отобранное для участия в шестой Всекитайской выставке изобразительного искусства, в простой, лаконичной и яркой форме показала тепло и радушие тибетского народа.

3. Новый век: современное прочтение и диверсификация темы национальных меньшинств в скульптуре

С начала XXI в. в Китае прошло четыре Всекитайских выставок изобразительного искусства, отмеченных настоящим скачком в мире искусства в том, что касается обновления идей и языка, расширения видов искусства и развития новых техник. Перед скульптурой на ставшую уже классической темой выставки тему национальных меньшинств, стоит ряд вызовов: как найти свое место в бурном потоке многообразных идей и форм мира искусства, чтобы сохранять, обновлять и успешно трансформировать традиционную, национальную и современную культуру. Это уже стало одним из важных вопросов современной «национальной» культуры и искусства. Конструирование «ориентальности» или «восточности» в произведениях Всекитайской выставки в основном опирается на ключевую тему традиционной культуры, своеобразие которой складывается из нескольких аспектов – национальной культуры, провинциальной и региональной культуры. Тема национальных меньшинств, как важного компонента национальной культуры, на практике проявляется главным образом в обращении к традиционной истории малых народов, выявлении и интеграции их региональной культуры, а также изображении современных местных реалий. Это приводит к многогранному, интегрированному единству теории и практики. С другой стороны, этническая тема рассматривается с точки зрения современного культурного плюрализма, а радиус ее охвата расширяется и пересекается со многими проблемами современного общества, такими

как защита природной экологии, наследование традиционной культуры, возрождение сельской местности и другими реалистичными вопросами, на основе которых раскрывается современное значение и социальная ценность темы национальных меньшинств.

Скульптура Цзин Юймина «Возвращение на Восток – эпос о торгоутах» (2009, ил. 3), получившая серебряную медаль 11-й Национальной выставке изобразительных искусств, в трагичной романтической манере раскрывает реалистическими средствами тему возвращения на родину, к своим истокам, и тем самым помещает историко-культурные национальные традиции в современный контекст. На 12-ой Всекитайской выставке была представлена работа Чэнь Цзяня «Образ степи – Небосвод» (2014). Скульптор долгое время жил в степи, и вдохновился образом сильного, здорового коня, изобразив всадника на мчащемся скакуне, показанного при помощи техники «се-и», прекрасно передав напряжение и скорость. Произведение уйгурского скульптора Армана Мемета «Вперед» показывает обыденную сцену обычной жизни и реалистично и ярко передает простой и романтический образ уйгурских братьев, которые поют и танцуют. Работы Дэн Кэ «Наблюдая: буряты» (2019, ил. 4) и Ван Бэя «Наблюдая за ороочонами» (2019), представленные на Тринадцатой Всекитайской выставке, – это серия произведений, в которых показаны результаты наблюдения за национальными меньшинствами, бурятами и ороочонами. Это связано с тем, что в процессе длительной практической деятельности у этнических групп формируется определенная психология. В произведениях показаны национальные характеры народов, которые выковываются в ходе длительной истории и целых поколений, и которые трудно поддаются изменениям. Как писал В.И. Ленин в «Философских тетрадях», «Практика человека, миллиарды раз повторяясь, закрепляется в сознании человека

фигурами логики. Фигуры эти имеют прочность предрассудка, аксиоматический характер именно (и только) в силу этого миллиардного повторения»<sup>1</sup>. Так, данные произведения являются не только современной трактовкой темы национальных меньшинств, но и историческим обобщением, наследованием и продолжением этой темы; в них также поднимается и тема невозможности отказа для малых народов от национальных традиций при столкновении с ходом времени.

#### 4. Заключение

Ромен Роллан однажды сказал, что величие искусства заключается в его способности раскрывать истинные эмоции человека, тайны его внутренней жизни и мир его страстей. Оно позволяет разным людям общаться и находить сопереживание. Являясь важным символом «национальной культуры» на Всекитайской выставке изобразительного искусства, создание и развитие скульптуры на тему малых народов всегда находилось в более широком культурном контексте и несло на себе отпечаток политики в области искусства и литературы. Это тесно связано с социальной средой и фоном того времени, в котором скульптура находится. Проследив эволюцию темы национальных меньшинств в скульптуре Всекитайской выставки за более чем полвека, мы видим, что «этничность», или «национальность», является основной идеей на протяжении всего рассмотренного периода. Иными словами, среди множества задач, связанных с развитием современного китайского искусства, создание «национальной культурной идентичности» всегда было и продолжает иметь огромное значение по сей день. Таким образом, если исследовать работы, представленные на Всекитайской выставке, как феномен, то очевидно, что скульптура на тему национальных меньшинств имеет колоссальную

1. В.И. Ленин. Философские тетради. / В.И. Ленин. Полное собрание сочинений. Издание пятое. Том 29. – М.: Издательство политической литературы, 1969. – С. 198.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Сунь Чжэньхуа. История современной китайской скульптуры. – Пекин: изд-во Чжунго циньнянь, 2018.
2. И Ин. Исследование скульптурного искусства Тянь Шисиня. // Восточное искусство. – 2017. – № 3. – С. 24-31.
3. Мэн Цуймао. Языковое расширение китайской традиционной и современной скульптуры. // Художник. – 2017. – № 8. – С. 46-47.
4. Цай Цин. Эволюция искусства на тему национальных меньшинств в XX в.: от народных обычаев до

духовного анализа. // Исследования искусства. – 2013. – №6.

5. Ю Цзюньяо. Новое начало: обзор скульптуры на тему национальных меньшинств на 13-ой Всекитайской выставке изобразительного искусства. // Народы Китая. – 2020. – №6. – С. 145-147.
6. У Вэйшань. Прекрасный «гранатовый плод» – национальное единство. Заметки с Всекитайской

выставки скульптуры. // Мэйшу («Изобразительное искусство») – 2019. – №5.

7. В.И. Ленин. Философские тетради. / В.И. Ленин. Полное собрание сочинений. Издание пятое. Том 29. – М.: Издательство политической литературы, 1969.

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-44-55

## TRADITIONAL CHINESE PAINTING AND WORLDVIEW IN THE CONTEXT OF PHOTOGRAPHIC ART OF THE 1930S

*Summary:* Traditional Chinese painting is a unique and original national type of painting, an artistic system reflecting the way of thinking, aesthetic consciousness and philosophical ideas of the Chinese. Its development process lasted for a long time and involved a significant amount of work. Thus, painting is not only deeply rooted in China's rich cultural tradition but also has evolved with the changes of time. As for the subject matter, it was not limited only to natural landscapes but covered a wide range of religious and philosophical ideas. In the 1930s, the gradual influx of Western art forms and ideas into China brought new inspiration to artists, accelerating the change in traditional Chinese culture and art through the process of modernization. Chinese artists of the 1930s such as Xu Beihong and Qi Baishi tried to find an innovative path between tradition and modernity.

In the 1930s, a noticeable increase in the popularity of photography appeared in China despite war and social unrest which were also closely related to political and economic conditions and cultural exchanges. The growth of photographers' associations and specialised exhibitions promoted exchanges and development of the art of photography, at the same time giving rise to a number of photographers who combined traditional Chinese painting techniques and photography, such as Lang Jingshan and Luo Bonian. Most of them turned to photography after painting. Seeing photography as an extension and improvement of painting, they used photomontage and other darkroom techniques, as well as added traditional Chinese worldviews to their work. Pho-

tographic techniques and trends of the period had a profound influence on fine art and aesthetic concepts. Additionally, photography's immediacy and proximity to reality challenged traditional methods of artistic expression, prompting artists to seek more varied and innovative ways of creating.

The article analyses the stylistic features and prerequisites for the formation of traditional Chinese painting, considers Chinese photography of the 1930s through the prism of traditional Chinese culture, and reveals the interdependent nature of Chinese traditional painting and the spiritual culture of China.

*Keywords:* Chinese Guo Hua painting, photography, national culture, nature, tradition.

Traditional Chinese art has existed for thousands of years; when new forms of Western art such as film and photography emerged, a need to integrate them into the local culture inevitably appeared. Traditional Chinese painting can be compared with many new forms of art, in particular pictorial photography.

In China, photography appeared after 1842. All first photographers were educated people and artists of the Qing Dynasty, they were innovators; however, traditional cultural as well as religious and philosophical values, such as Confucianism and Taoism, calligraphy and painting, remained the root of their entire system of thought. The composition (plot) in photography seems to freeze - just like in traditional Chinese painting. The act of creativity is contemplation, the transmission of the relationship between



Илл. 1. Чжоу Фан. Придворные дамы с цветами в причёсках. Эпоха Тан Пяти династий и десяти царств. 46 см х 180 см. Шелк, тушь, краски. Место хранения Китай, Ляонин.

nature and man. Chinese photography has absorbed similar values from traditional Chinese culture.

Therefore, it is important to begin the study of Chinese pictorial photography with the basics of traditional Chinese painting.

### Classification, Analysis and Photographic Aesthetics of Traditional Chinese Painting

Chinese traditional Guo Hua painting can be divided into three large genres: Jen-wu - people and objects, Shan shui - mountain and water landscapes, and Huaniaohua - flowers and birds.

Jen-wu, people and objects, is the earliest genre of Chinese painting directly related to Chinese cultural ideas.

From ancient times, both in the pre-imperial and classical periods, in China, human culture and civilization were paramount in painting, and the central concepts of art were "man" (ren 人) and "culture" (wen 文).

Confucian culture highly values humanism and the written word, believing that through "wen the Tao is revealed" ("wen" as the written word, culture). Artists often used images of people to convey their ideas and feelings. Since the Tang era, Jen-wu painting has reached the peak of its development. Thus, such works of the Tang era as Court Ladies Adorning their Hair with Flowers (Fig. 1) by artist Zhou Fang<sup>1</sup> are very representative.

In the period following the May 4th movement<sup>2</sup>, traditional Jen-wu painting techniques were no longer suitable for depicting reality. Intellectuals of

the time who spoke for cultural reform, such as New Culture Movement<sup>3</sup> advocate Chen Duxiu, declared the need for a revolution in the arts [11]. In the context of Jen-wu painting, "revolution" meant the synthesis of some traditional pictorial techniques with Western painting to create a new type of painting - modern Jen-wu ink painting. Works such as Jiu Fang Gao (Fig. 2) by Xu Beihong and others appeared, which contributed to the transformation and development of Jen-wu. In addition, during the May 4th Movement, many Chinese photographers came under the influence of the New Culture Movement, including Lang Jingshan, who combined science and technology photography with Chinese painting. In the photograph Calmness and Self-Satisfaction (Fig. 3), the main characters are Taoist priests, four of whom are standing in long-sleeved Taoist robes, two of them are slightly curled up with their hands clasped, which indirectly indicates the cold climate of that time. Four people are looking with interest and curiosity at the books in the hands of Taoist priests wearing hats - the whole picture is straightforward and simple.

Compared to the Jen-wu or Huaniaohua genres, Shan shui landscape painting has a shorter history [2]. Traditionally, Chinese culture was more interested in people, relationships between people, and paid much less attention to the natural sciences. In the Sui and Tang eras, Shan shui landscape painting had a subordinate role to Jen-wu; mountains and water served as the background for images of people. Therefore, even the study of nature in painting was in fact a study of the relationship between man and nature, its philosophical understanding.

3. The New Culture Movement was an ideological liberation movement against feudalism initiated by some advanced intellectuals in China at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Based on the theory of evolution and the idea of individual liberation, supporters of the movement fiercely criticised the so-called "old" culture represented by Confucianism and advocated the creation of a "new" one - including promoting "new literature" that would replace the "outdated" classical literature.

1. Zhou Fang (life dates unknown), Chinese artist of the Tang era, born in Chang'an (present Xi'an, Shaanxi).

2. The May Fourth Movement was an anti-imperialist and anti-feudal patriotic movement that began in Beijing on May 4, 1919; it had a huge impact on the politics, economics, ideology, education and culture of China. It is closely related to the movement for a new culture.



III. 2. Чжоу Фан. Придворные дамы с цветами в причёсках. Эпоха Тан Пяти династий и десяти царств. 46 см x 180 см. Шелк, тушь, краски. Место хранения Китай, Ляонин.

This determined the formation and development of the Shan shui genre. Sui Dynasty artist Zhan Ziqian's<sup>4</sup> painting *Spring Excursion* (Fig. 4), now kept in the Palace Museum in Beijing, is considered the first Chinese landscape. It is also the earliest surviving brush painting. The theme of the painting is people walking in the spring; however, the main subject of the image is the spring landscape. The influence of Chan Buddhism<sup>5</sup> and Taoism on Shan shui landscape painting and Chinese culture led to traditional ideas of mountain hermitage and mental journeys along rivers and mountains while viewing paintings or reading. Fan Kuan<sup>6</sup> and Huang Gongwang<sup>7</sup> are recognized Shan shui masters.

This is precisely what the origins of Chinese pictorial photography are based on. Zhang Daqian, a famous Chinese artist, also showed his talent in photography. *Huangshan Mountain* (Fig. 5) is his representative work of landscape photography - the image of virtual and real echo, distant smoke, a pine tree growing in the rock, highlighting the spirit of pine tree perseverance in the culture of Chinese Taoism.

As for the Huaniaohua flowers and birds painting, it also appeared in ancient times, although later than Jen-wu. Already seven thousand years ago, flowers and birds became the object of artistic depictions, as evidenced by archaeological finds in Hemudu, where carvings on bones with images of two phoenixes facing each other, "facing the sun", were found. On painted ceramics of the Yangshao culture, decorative patterns with images of plants and animals (fish, birds and deer) are often found, which became one of the distinctive features of this

4. Zhang Ziqian (life dates unknown) born in Bohai (present Yangxin, Shandong) was a famous master of painting from the Northern Qi, Northern Zhou and Sui dynasties.

5. The Chan school (school of dhyana, "contemplation") is a Chinese school of Buddhism that emphasises the practice of meditation, hence the name.

6. Fan Kuan (c. 950 - c. 1032) born in Huayuan (present Yaozhou, Tongchuan, Shaanxi Province) was a great artist of the Song era.

7. Huang Gongwang (1269 - 1354) was an artist of the Yuan dynasty.

culture [7]. Despite this, the development of Huaniaohua painting proceeded extremely slowly, and until the Wei, Jin and Northern dynasties, images of flowers and birds were present primarily on ceramics. After the founding of the People's Republic of China in 1949, there was a sharp leap in the Huaniaohua techniques, and many outstanding masters and works of art appeared.

Although the development of flower and bird painting was slow, the advent of photography brought a wealth of exploration into the genre, mainly in the form of still lifes such as Luo Bonian's *Sea and Sky - Eagle* (Figure 6). In this piece, the eagle image is combined with grasses and trees, presented as a combination of photography, Chinese calligraphy and poetry.

#### Influence of Chinese Philosophy and Traditional Painting on Photography

Since the Qin dynasty, China has been constantly expanding its territories, which has led to a great diversity of regional cultures and has had a profound impact on national painting. "The debate between the East, represented by poets and philosophers, and the West, represented by logicians and mathematicians, can be endless" [8]. Unlike Western culture, where the emphasis was on scientific methodology and analysis [10], including the scientific analysis of light, which led to the discovery of the three primary colours - red, yellow and blue, Chinese philosophy adhered to a macroscopic view of the world. Due to this, ideas about dualistic pairs - the eight trigrams of bagua<sup>8</sup> and yin and yang<sup>9</sup>, appeared very early in it, which also greatly influenced Chinese painting.

Chinese painting, in turn, had the most direct and profound influence on Chinese photographers. First of all, it changed under the influence of the ideas of Confucianism, Taoism and Buddhism [5]. Thus, the Confucian concept of wen ("culture / written word"), through which the Tao is revealed (wen yi zai dao, 文以載道), influenced both the way painters expressed themselves and the educational role of painting: artists from the Shandong region, for

8. The eight trigrams of bagua are a complex of symbolic signs related to natural phenomena, dynamics and statics, which underlies the *Book of Changes* (I Ching).

9. Yin and yang are one of the fundamental categories of Chinese philosophy, a pair of opposing but interconnected forces.

example, are still influenced by the Qi and Lu<sup>10</sup> cultures today. In photography, Confucian ideas have led to images that focus on the character and inner culture of people and emphasise traditional aesthetic concepts. Taoist teachings about the unity of Heaven and man<sup>11</sup> and the nature of Tao<sup>12</sup> led to the development of ideas of hermitage in nature and the blurring of boundaries between the real and the imaginary, which was reflected in the paintings of Literati painting<sup>13</sup>. Taoism led Chinese artists and photographers to work more abstractly and imaginatively, focusing on mood and soul [9]. Finally, ideas about the process of painting as a form of meditation and about the possibility of capturing the elusive and indescribable spiritual world with a brush by consciously leaving part of the space blank in the picture appeared in Chinese painting owing to Chan Buddhism, with its desire for direct contact with the spiritual essence of man [12]. In pictorial photography, photographers typically promote a sense of stillness and transcendence that emphasises the mystery of photography.

#### Chinese Traditional Painting and Worldview

As can be seen from the text above about the classification of Chinese painting and Chinese philosophy, reverence for nature is one of the main elements of the Chinese worldview, embodied in Chinese painting. Taking landscape painting as an example, it can be seen that artists of traditional Chinese painting, unlike Western artists, do not proceed from the fact that the landscape is an image of a specific geographical or natural environment, although the accuracy of the rendering of natural

10. The culture of the kingdoms of Qi and Lu is the common name for the regional cultures of the two kingdoms of the Warring States dynasties - Lu and Qi. The Qi culture is a desire for renewal, the Lu culture is a reverence for traditions. Gradually, over the course of history, the cultures of the two kingdoms merged together.

11. The unity of Heaven and man is the Taoist idea of the unity and correlation of the macrocosm (nature) and man. In Taoism, it was believed that an experienced Taoist monk, through the practice of self-improvement and magic, was able to sense nature and thereby stop or cause rain and help people.

12. The doctrine of the nature of Tao is the basic philosophical idea of the Tao Te Ching about the "naturalness" of Tao.

13. Literati painting is the general name for the direction of painting in classical China. Educated people, officials, avoided social reality and painted paintings in the genres of mountains and water Shan shui, flowers and trees Huaniaohua, expressing in them their personal ideas, including those critical of national oppression or government corruption.



III. 3. Лан Цзиншань. Спокойствие и самоудовлетворение. 1931 г.

views is important for it; they proceed from the fact that through the landscape the artist expresses their feelings about nature [1]. For landscape painting, the artist's impressions are important; the painting combines the natural appearance and feelings of the creator.

When picturing wildlife, Chinese painting pays little attention to "light". The observations and emotional experiences of the artist, who must not only master the brush and be able to record what they see but also possess developed powers of observation and sensitivity, are much more important for it [4]. Let us take images of pine trees as an example: from the point of view of traditional painting, it does not matter at what hour of the day the artist paints a pine tree - at sunset or at dusk, at eight in the morning or at noon. A pine is an evergreen tree that retains its strength at any time of the year. When depicting a pine tree, the most important thing is to express the spiritual essence of the pine tree. Here, the pine tree is a symbol, a metaphor. Likewise, a crane, for example, is a symbol of health and longevity. Thus, a painting in the Shan shui genre can be considered as a symbol of prosperity and wealth, and a painting with a lotus can be considered as a symbol of altruism and truthfulness. Chinese paintings often include symbolic elements intended to convey a specific message or idea, and



the use of such metaphors reflects the Chinese understanding of the deeper meaning of things [6].

Chinese traditional culture highly values balance and harmony, meaning it is opposed to extremes of any kind. "Harmony" as a distinctive feature of Chinese philosophy is based on the recognition that everything in the universe contains "differences" and "inconsistencies" [3].

Using the example of Guo Xuequn's photograph *Watching the Clouds* (Fig. 7), these three characteristic features of traditional Chinese culture can be identified. It is a silhouetted image with vast expanses of white, making it impossible to determine the current season or see specific plants or people. However, the composition is maintained in the correct proportions, expressing the greatness of heaven and earth, as well as the deep meaning of harmony between man and nature.

#### Conclusion

Traditional Chinese Guo Hua painting, traditional Chinese culture and the Chinese worldview are interconnected. In other words, Chinese painting reveals the worldview of the Chinese, and vice versa;

knowledge about philosophical ideals and approaches allows us to analyse Chinese traditional painting, revealing external and internal connections between them.

Having become a kind of heir to traditional Chinese painting in the eyes of society and photographic art masters, photography has adapted the classical school and its values to the tasks and capabilities of the new media. Among the most important values, mention should be made of the genre structure and specific compositional and plot features of each genre (people and things of *Jen-wu*, mountain and water landscapes of *Shan shui* and flowers and birds of *Huaniaohua*); contemplation as a way of establishing artistic contact with the surrounding reality (the subject of photography); subject symbolism; the monochrome nature of the drawing, which, within the art of photography, becomes the basis for working on the tonal nature of the photograph.

Moreover, photography reinterprets and conveys the spiritual implications of traditional Chinese painting and the Chinese worldview through modern methods and technical means, presenting works of art with traditional cultural heritage.

#### REFERENCES:

1. Li Kerzhan. 1979. *On the Study of Shan Shui Landscape Painting*, Beijing: Art Studies. 李可染. 谈学山水画, 美术研究, 1979.
2. Xu Jinbo. 2010. *Analysis of the Decorativeness of Shan Shui Landscape Painting*, Wuhan: Wuhan Polytechnic University. 武汉理工大学, 2010.
3. Fan Wenyan. 2001. *The Theory of Chinese Guo Hua Traditional Painting in the Context of Chinese Philosophy, thesis*. – Jinan: Shandong University, p. 122. 樊维艳. 中国哲学视野下的中国画学研究, 山东大学. Publishing House, 2011, p.122.
4. Fu Baoshi. 2006. *Reasoning About the Depiction of Living Nature in Shan Shui Painting*, Nanjing: ed. by the Fenghuang Group, Jiangsu Wenyi Publishing House, p. 131. 傅抱石. 谈山水画写生, 凤凰出版传媒集团-江苏文艺出版社, 2006, p.131.
5. Feng Yulan. 2013. *A Brief History of Chinese Philosophy*, Beijing: Beijing University Press. 冯友兰. 中国哲学简史, 北京大学出版社, 2013.
6. Hou Yubo, Zhu Ying. 2002. "The Influence of Culture on Chinese Thinking", *Psychological Bulletin*, no. 1, pp. 106-111. 侯玉波, 朱滢. 文化对中国人思维方式的影响. 心理学报, 2002 (01): 106-111.
7. Zhang Guangzhi. 1982. *Chinese Bronze Age*. – Hong Kong: Chinese University of Hong Kong. p. 187. 张光直. 中国青铜时代, 香港中文大学出版社, 1982年. P. 187.
8. Huang Renyu. 2007. *Yellow River, Green Mountains*. – Beijing: Sanlian Chubanshe, p. 238. 黄仁宇. 黄河青山, 生活·读书·新知三联书店, 2007, p. 238.
9. Zhu Guangqi. 2004. *On Aesthetics*. – Guangxi: Guangxi Normal University Group. 朱光潜. 谈美, 广西师范大学出版社, 2004.
10. Jin Yuelin, Qian Gensen. 1985. "Chinese philosophy", *Philosophical studies*, no. 9, pp. 38-44. 金岳霖, 钱耕森. 中国哲学. 哲学研究, 1985 (09): 38-44.
11. Shang Ke. 2006. *Synthesis of the Chinese and the Foreign in Painting*, Nanjing: Nanjing Art Academy. 尚可. 中外绘画融合论研究. 南京艺术学院, 2006. Pp. 27-28.
12. Shao Longbao. 2008. "Problems of Religion and Spiritual Needs of the Chinese", *Bulletin of Shaanxi Normal University (Philosophy and Social Sciences)*, no. 6. 邵龙宝. 中国人的信仰问题与精神世界诉求, 陕西师范大学学报(哲学社会科学版), 2008 (06).

Сюй Цзинчжу

Аспирант Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г.Строганова

e-mail: xu1138629366@gmail.com

Москва, Россия

ORCID ID: 0009-0008-6588-603X

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-44-55

## ТРАДИЦИОННАЯ ЖИВОПИСЬ И МИРОВОЗЗРЕНИЕ КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ ФОТОИСКУССТВА 1930-Х ГОДОВ

*Аннотация:* Традиционная китайская живопись – это уникальный и самобытный национальный вид живописи, художественная система, отражающая способ мышления, эстетическое сознание и философские представления китайцев. Её развитие было долгим и потребовало вложений множества сил. Таким образом живопись не только глубоко укоренилась в богатой культурной традиции Китая, но и развивалась вместе с изменениями времени. Что касается тематики, то она не ограничивалась только природными пейзажами, но и охватывала широкий спектр религиозных и философских идей. В 1930-е годы постепенный приток западных форм искусства и идей в Китай принес новое вдохновение для художников, что ускорило ход изменений в традиционной китайской культуре и искусстве в процессе модернизации. Китайские художники 1930-х годов, такие как Сюй Бэйхун и Ци Байши, пытались найти инновационный путь между традицией и современностью.

В 1930-х годах наблюдался заметный рост популярности фотографии в Китае, несмотря на войну и социальные беспорядки, также тесно связанные с политической и экономической обстановкой и культурными обменах. Рост числа объединений фотографов и профильных выставок поспособствовал обменам и развитию искусства фотографии, и в то же время породил ряд фотографов, сочетавших технику традиционной китайской живописи и фотографии, таких как Лан Цзиншань и Луо Бонянь. Большинство из них пришли в фотографию из живописи. Рассматривая фотографию как её

продолжение и усовершенствование, они использовали фотомонтаж и другие техники работы в фотолаборатории, а также добавляли в свои работы традиционное китайское мировоззрение. Фотографические приёмы и тенденции того периода оказали глубокое влияние на изобразительное искусство и эстетические концепции. Кроме того, непосредственность фотографии и её близость к реальности бросили вызов традиционным методам художественного выражения, побудив художников искать более разнообразные и инновационные способы творчества.

В статье анализируются стилистические особенности и предпосылки формирования традиционной китайской живописи, анализируется китайская фотография 1930-х годов через призму традиционной китайской культуры, раскрывается взаимообусловленный характер китайской традиционной живописи и духовной культуры Китая.

*Ключевые слова:* китайская живопись гохуа, фотография, национальная культура, природа, традиция.



Илл. 4. Чжань Цзыцянь. Весенняя прогулка. Эпоха Суй. 43 см х 80,5 см. Шелк, краски. Место хранения Пекин, Музей Гугун



Илл. 5. Чжан Дацянь. Гора Хуаншань. 1930-е гг.

Традиционное китайское искусство существует тысячелетия, и когда появляются новые виды западного искусства, такие как кино и фотография, неизбежно возникает необходимость их интеграции в местную культуру. Традиционная китайская живопись может быть сопоставлена со многими новыми видами искусства, в частности с пикториальной фотографией.

Фотография появилась в Китае после 1842 года. Все первые фотографии были образованными людьми и художниками династии Цин, они были новаторами, но традиционные культурные и религиозно-философские ценности, такие как конфуцианство и даосизм, каллиграфия и живопись, оставались корнем всей их системы мышления. Композиция (сюжет) в фотографии как будто бы замирают – также, как и в традиционной китайской живописи. Акт творчества – это созерцание, передача отношений между природой и человеком. Китайская фотография впитала подобные ценности из традиционной китайской культуры.

Поэтому исследование китайской пикториальной фотографии важно начать с основ традиционной китайской живописи.

Классификация, анализ и фотографическая эстетика традиционной китайской живописи

Китайскую традиционную живопись гохуа можно разделить на три больших жанра: «люди и вещи» жэньу, пейзажи «горы-воды» шаньшуй и «цветы-птицы» хуаняо.

«Люди и вещи» жэньу – это наиболее ранний жанр китайской живописи, что непосредственно связано китайскими культурными представлениями.

В Китае с глубокой древности, как в доимперский период, так и в классический, в живописи превыше всего была человеческая культура и цивилизованность, а центральными понятиями искусства были «человек» (жэнь 人) и «культура» (вэнь 文).

Конфуцианская культура высоко ценит гуманизм и письменное слово, полагая, что через «вэнь раскрывается дао» («вэнь» как письменное слово, культура). Для передачи своих идей и чувств художники часто использовали изображения людей. Начиная с эпохи Тан живопись жэньу достигла пика своего развития. Так, очень представительны такие произведения эпохи Тан как «Придворные

дамы с цветами в причёсках» (рис. 1) художника Чжоу Фана<sup>1</sup>.

В период после движения 4 мая<sup>2</sup>, традиционные приемы живописи жэньу перестали подходить для изображения реальной действительности. Выступавшие за реформу культуры интеллектуалы того времени, такие как сторонник движения за новую культуру<sup>3</sup> Чэнь Дусю, заявили о необходимости революции в искусстве [11]. В контексте живописи жэньу, под «революцией» имелся в виду синтез некоторых традиционных изобразительных приемов с западной живописью для создания нового типа живописи – современной живописи тушью жэньу. Появились такие работы как «Цзю Фангао» (рис. 2) Сюй Бэйхуна и другие, способствовавшие трансформации и развитию жэньу. Также во время Движения 4 мая многие китайские фотографии попали под влияние Движения за новую культуру, включая Лан Цзиншаня, который объединил фотографию, представлявшую науку и технику, с китайской живописью. На фотографии «Спокойствие и самоудовлетворение» (Рис. 3), где главными героями являются даосские священники, четыре из которых стоят в даосских халатах с длинными рукавами, двое из них слегка свернулись калачиком, сцепив руки, что косвенно свидетельствует о холодном климате того времени. Четыре человека с интересом и любопытством смотрят на книги в руках даосских священников в шапках, – вся картина прямолинейна и проста.

По сравнению с жанрами жэньу или хуаняо, пейзажная живопись шаньшуй имеет более короткую историю [2]. Традиционно китайская культура больше интересовалась человеком, отношениями между людьми, и гораздо меньше внимания уделяла естественным наукам. В эпохи

1. Чжоу Фан (даты жизни неизвестны), китайский художник эпохи Тан, родился в Чанъане (совр. Сиань, Шэньси).
2. Движение Четвертого мая – антиимпериалистическое и антифеодальное патриотическое движение, которое началось в Пекине 4 мая 1919 года и оказало огромное влияние на политику, экономику, идеологию, образование и культуру Китая. Оно тесно связано с движением за новую культуру.
3. Движение за новую культуру – идеологическое освободительное движение против феодализма, инициированное некоторыми передовыми интеллектуалами в Китае в начале XX в. Основываясь на теории эволюции и идее освобождения личности, сторонники движения яростно критиковали так называемую «старую» культуру, представленную конфуцианством, и выступали за создание «новой» – в том числе они продвигали «новую литературу», которая должна была заменить «устаревшую» классическую литературу.



Илл. 6. Луо Бонянь. Море и небо – Орел. 1935 г.

Суй и Тан пейзажная живопись шаньшуй была в подчиненном положении относительно жэньу, горы и воды служили фоном для изображений людей. Поэтому, даже изучение природы в живописи в действительности было исследованием отношений между человеком и природой, его философским осмыслением. Это и обусловило становление и развитие жанра шаньшуй. Картина суйского художника Чжань Цзыцяня<sup>4</sup> «Весенняя прогулка» (рис. 4), ныне хранящаяся в Музее Гугун в Пекине, считается первым китайским пейзажем. Это также и самая ранняя сохранившаяся до наших дней картина, написанная кистью. Тема картины – гуляющие весной люди, но главным предметом изображения оказывается весенний пейзаж. Влияние чань-буддизма<sup>5</sup> и даосизма на пейзажную живопись шаньшуй и китайскую культуру привело к появлению традиционных представлений об отшельничестве в горах и мысленных путешествиях вдоль рек и гор во время просмотра картин или чтения. Признанными мас-

4. Чжань Цзыцянь (годы жизни неизвестны), место рождения Бохай (сейчас Янсинь, Шаньдун) – известный мастер живописи эпох Северная Ци, Северная Чжоу и Суй.  
5. Школа чань (школа дхьяны, «созерцания») – китайская школа буддизма, в которой делается упор на практике медитации, отсюда и название.

терами шаньшуй являются Фань Куань<sup>6</sup>, Хуан Гуанван<sup>7</sup>.

Именно на этом основываются истоки китайской пикториальной фотографии. Чжан Дацянь – известный китайский художник, также проявил свой талант в фотографии, «Гора Хуаншань» (Рис. 5) – его репрезентативная работа в области пейзажной фотографии, изображение виртуального и реального эха, далекий дым, сосна, возрастающая в скале, подчеркивая дух стойкости сосны в культуре китайского даосизма.

Что касается живописи «цветы-птицы» хуаняо, то она также появилась в глубокой древности, хотя и позже, чем жэньу. Еще семь тысяч лет назад цветы и птицы уже стали объектом художественных изображений, о чем говорят археологические находки в Хэмуду, где нашли резьбу на костях с образами двух фениксов, обращенных друг к другу, «лицом к солнцу». На расписной керамике культуры Яншао часто встречаются декоративные орнаменты с изображениями растений и животных (рыб, птиц и оленей), что стало одной из отличительных особенностей этой культуры [7]. Несмотря на это, развитие живописи хуаняо шло крайне медленно, и вплоть до эпохи Вэй, Цзинь и Северных династий изображения цветов и птиц присутствовали прежде всего на керамике. После основания КНР в 1949 г. произошел резкий скачок в приемах и техниках хуаняо, появилось много выдающихся мастеров и произведений искусства.

Хотя развитие живописи «цветы-птицы» шло медленно, появление фотографии привнесло в этот жанр множество исследований, в основном в форме натюрмортов, таких как «Море и небо – Орел» Луо Боняня (Рис. 6). В этом произведении образец орла сочетается с травами и деревьями, представленными в форме комбинации фотографии, китайской каллиграфии и поэзии.

Влияние китайской философии и традиционной живописи на фотографию

Со времен циньской династии Китай постоянно расширял свои территории, что привело к большому многообразию региональных культур и оказало глубокое влияние на национальную жи-

6. Фань Куань (ок. 950- ок.1032 гг.), место рождения Хуаняо (совр. Яочжоу, Тунчуань, пров. Шэньси) – великий художник эпохи Сун.  
7. Хуан Гунван (12.09.1269 – 10.11.1354) – художник эпохи Юань.



Илл. 7. Го Сюэцзюня. наблюдать за облаками. 1920-е гг.

вопись. «Споры между Востоком, представленным поэтами и философами, и Западом, представленным логиками и математиками, могут быть бесконечными» [8]. В отличие от западной культуры, где акцент делался на научной методологии и анализе [10], в том числе и научном анализе света, что привело к открытию трех основных цветов – красного, желтого и синего, китайская философия придерживалась макроскопического взгляда на мир. Из-за этого в ней очень рано появились представления о дуалистических парах – восьми триграммах багуа<sup>8</sup> и инь и ян<sup>9</sup>, которые также сильно повлияли на китайскую живопись.

Китайская живопись, в свою очередь, оказала самое прямое и глубокое влияние на китайских фотографов. Она изменялась под влиянием, прежде всего, идей конфуцианства, даосизма и буддизма [5]. Так, конфуцианское представление о вэнь («культура/письменное слово»), через которое раскрывается дао (вэнь и цзай дао, 文以載道), повлияло на то, как то, как живописцы выражали себя, и просветительскую роль живописи: художники шаньдунского региона, например, и в наши дни находят под влиянием культуры Ци и Лу<sup>10</sup>. В фотографии идеи конфуцианства привели к появлению снимков, в которых основное внимание уделяется характеру и внутренней культурной составляющей людей и подчеркиваются традиционные эстетические концепции. Даосские учения о единстве Неба и

8. Восемь триграмм багуа – комплекс символических знаков, соотносящихся с явлениями природы, динамикой и статикой, лежащий в основе «Книги перемен» («Ицзин»).  
9. Инь и ян – одна из основополагающих категорий китайской философии, пара противоположных, но взаимосвязанных сил.  
10. Культура царств Ци и Лу – общее название региональных культур двух царств эпохи Сражающихся царств – Лу и Ци. Культура Ци – это стремление к обновлению, культура Лу – это почитание традиций. Постепенно, ходе истории, культуры двух царств слились воедино.

человека<sup>11</sup> и природе дао<sup>12</sup> привели к развитию идей отшельничества на природе и стирания границ между реальным и воображаемым, что нашло отражение в живописи образованных людей<sup>13</sup>. Даосизм привел к тому, что китайские художники и фотографы стали работать более абстрактно и с большим воображением, уделяя особое внимание настроению и душе [9]. Наконец, благодаря чань-буддизму, с его стремлением к прямому контакту с духовной сущностью человека, в китайской живописи появились представления о процессе живописания как о форме медитации, и о возможности запечатлеть неуловимый и неподдающийся описанию духовный мир при помощи кисти путем осознанного оставления части пространства на картине незаполненным [12]. В пикториальной фотографии фотографы обычно пропагандируют чувство неподвижности и трансцендентности, которое подчеркивает тайну фотографии.

Традиционная живопись Китая и китайское мировоззрение

Как видно из текста выше о классификации китайской живописи и китайской философии, одним из основных элементов мировоззрения китайцев, воплощенных в китайской живописи, является благоговение перед природой. Если взять в качестве примера пейзажную живопись, то, в отличие от западных художников, художники традиционной китайской живописи исходят не из того, что пейзаж является изображением конкретной географической или природной среды, хотя для него и важна точность передачи природных видов, но из того, что через пейзаж художник выражает свои чувства в отношении природы [1]. Для пейзажной живописи важны впечатления художника, в картине объединяется природный вид и чувства творца.

11. Единство Неба и человека – даосское представление о единстве и соотнесенности макрокосма (природы) и человека. В даосизме считалось, что опытный даосский монах через практику самосовершенствования и магии способен чувствовать природу и тем самым останавливать или вызывать дождь, помогать людям.  
12. Учение о природе дао – базовое философское представление «Дао дэ цзина» о «естественности» дао.  
13. Живопись образованных людей (Literati painting) – общее название для направления живописи классического Китая. Образованные люди, чиновники, избегали социальной реальности и писали картины в жанрах «горы и воды» шаньшуй, «цветы и деревья» хуау, выражая в них свои личные идеи, в том числе и критические относительно национального угнетения или коррупции в правительстве.

Во время написания живой природы, китайская живопись мало внимания уделяет «свету». Гораздо важнее для нее наблюдения и эмоциональные переживания художника, который должен не только мастерски владеть кистью и уметь фиксировать увиденное, но и обладать развитой наблюдательностью, восприимчивостью [4]. Возьмем в качестве примера изображения сосен: с точки зрения традиционной живописи, совершенно неважно, в какой час дня художник пишет сосну – на закате или в сумерках, в восемь утра или в полдень. Сосна – вечнозеленое дерево, сохраняющее свою силу в любое время года. При изображении сосны самое важное – это выразить духовную сущность сосны. Сосна здесь является символом, метафорой. Так же и журавль, например, это символ здоровья и долголетия. Так, картина в жанре шаньшуй может рассматриваться как символ благополучия и богатства, а картина с изображением лотоса – как символ альтруизма и правдивости. Китайские картины часто включают в себя символические элементы, призванные передать определенное сообщение или идею, и использование таких метафор отражает китайское понимание глубинного смысла вещей [6].

В китайской традиционной культуре высоко ценятся равновесие и гармония, то есть она выступает против крайностей в любом виде. «Гармония» как отличительная особенность китайской философии, основана на признании того, что все сущее во вселенной содержит «различия» и «несоответствия» [3].

На примере фотографии Го Сюэцзюня «наблюдать за облаками» (Рис. 7) можно выделить эти три характерные черты традиционной китайской культуры. Это силуэтное изображение с обширными белыми пространствами, в результате чего

невозможно определить текущее время года или увидеть конкретные растения или людей. Однако композиция выдержана в правильных пропорциях, выражая величие небес и земли, а также глубокий смысл гармонии между человеком и природой.

#### Заключение

Традиционная китайская живопись гохуа и традиционная китайская культура, китайское мировоззрение, взаимосвязаны. Иными словами, в китайской живописи раскрывается мировоззрение китайцев, и наоборот, знания о философских идеалах и подходах позволяют анализировать китайскую традиционную живопись, обнаруживая внешние и внутренние связи между ними.

Фотография, став в глазах общества и мастеров фотоискусства своеобразной наследницей традиционной китайской живописи, адаптировала классическую школу и ее ценности под задачи и возможности нового медиа. Среди наиболее важных ценностей следует упомянуть жанровую структуру и специфические композиционные и сюжетные особенности каждого из жанров («люди и вещи» жэньу, пейзажи «горы-воды» шаньшуй и «цветы-птицы» хуаняо); созерцание как способ установления художественного контакта с окружающей действительностью (сюжетом фотографии); предметный символизм; монохромность рисунка, которая в рамках фотоискусства становится основой для работы над тональной природой снимка.

Фотография также по-новому интерпретирует и передает духовный подтекст традиционной китайской живописи и китайского мировоззрения с помощью современных методов и технических средств, представляя произведения искусства с традиционным культурным наследием.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ли Кэжань. Об изучении пейзажной живописи шаньшуй. – Пекин: Исследования искусства. 1979. 李可摹. 谈学山水画, 美术研究, 1979.
2. Сюй Цзиньбо. Анализ декоративности пейзажной живописи шаньшуй. – Ухань: Уханьский политехнический университет. 2010. 徐进波. 中国山水画装饰性探微, 武汉理工大学, 2010.
3. Фань Вэньян. Теория китайской традиционной живописи гохуа в свете китайской философии: диссертация. – Цзинань: Шаньдунский университет. 2001. – С. 122. 樊维艳. 中国哲学视野下的中国画学研究, 山东大学, 2011, p.122.
4. Фу Баоши. Рассуждения о изображении живой природы в живописи шаньшуй. – Нанкин: изд. группа Фэнхуан, изд-во Цзянсу вэньи. 2006. С. 131. 傅抱石. 谈山水写生, 凤凰出版传媒集团-江苏文艺出版社, 2006, p.131.
5. Фэн Юлан. Краткая история китайской философии. – Пекин: Печать Пекинского университета. 2013. 冯友兰. 中国哲学简史, 北京大学出版社, 2013.

6. Хоу Юйбо, Чжу Ин. Влияние культуры на мышление китайцев. // Психологический вестник. 2002. №1. С. 106-111. 侯玉波, 朱滢. 文化对中国人思维方式的影响. 心理学报, 2002(01):106-111.
7. Хуан Жэньюй. Хуанхэ Циншань (Жёлтая река, зелёные горы). – Пекин: Саньянь чубаньшэ. 2007. С. 238. 黄仁宇. 黄河青山, 生活·读书·新知三联书店, 2007, p. 238.
8. Чжан Гуанчжи. Китайский бронзовый век. – Гонконг: Китайский университет в Гонконге. 1982. – С. 187. 张光直. 中国青铜时代, 香港中文大学出版社, 1982年. P. 187.
9. Чжу Гуанци. Об эстетике. – Гуанси: Группа Гуансийского нормального университета. 2004. 朱光潜. 谈美, 广西师范大学出版社, 2004.
10. Цзинь Юэлинь, Цянь Гэнсэн. Китайская философия. // Философские исследования. 1985. №9. – С. 38-44. 金岳霖, 钱耕森. 中国哲学. 哲学研究, 1985(09):38-44.
11. Шан Кэ. Синтез китайского и зарубежного в живописи. – Нанкин: Нанкинская художественная академия. 2006. 尚可. 中外绘画融合论研究. 南京艺术学院, 2006. P. 27-28.
12. Шао Лунбао. Проблемы вероисповедания и духовных потребностей китайцев. // Вестник Педагогического университета Шэньси (Философия и Социальные науки). 2008. №6. 邵龙宝. 中国人的信仰问题与精神世界探求, 陕西师范大学学报(哲学社会科学版), 2008(06).

Anastasiia E. Zhdanova  
Moscow State University  
Senior researcher  
The Kuskovo Memorial Estate  
e-mail: kuzminanastasiia@yandex.ru  
Moscow, Russian  
ORCID: 0000-0001-8549-3075

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-56-68

## NICOLAS BENJAMIN DELAPIERRE: MIGRATING FRENCH PAINTER

### Summary:

The question concerning foreign masters who worked in Russia in the 18th century is one of the main ones among the historians of this epoch's Russian art. According to the tradition established in Russian historiography, artists moving between the monarchic courts of Europe are usually called "migrating", "traveling" or "visiting" masters. Contrary to the relevance of this topic, many representatives of this group still remain outside the field of scientific discussion, as well as some aspects of their artistic biographies, despite their works appearing in museums and private collections, as well as existing archival sources. Such an unstudied figure is the French painter and miniaturist Nicolas Benjamin Delapierre, one of the numerous master portraitists of the 18th century who left his homeland to work in other European countries and for a long time connected his life and work with the Russian Empire. This article is an attempt to scientifically reconstruct the master's biography, which remains almost unknown to Russian researchers and only partially studied in France. The main task set by the author is to systematize and analyze both the scattered biographical data available in the academic literature and a variety of archival data, mostly stored in France, about the artist's life and work.

**Keywords:** art of the XVIII century, N. B. Delapierre, Russian-French relations, migrating master, foreigners in Russia

Nicolas Benjamin Delapierre worked in Russia in the 1760s-1780s. Contrary the numerous foreign art-

ists who lived in the country during this period, his personality enjoys insufficient attention in the scientific literature. Information about the artist's life and work can only be found in Russian specialized dictionaries and catalogs of museum collections and is sketchy and not always accurate<sup>1</sup>. The same is true with the works of foreign researchers<sup>2</sup>. Despite the fact that the master's works can be found in the collections of French museums and some of them regularly appear on the international antiques market from as early the 19th century, his heritage remained unknown in his homeland for a long time. To date, about 40 paintings and miniature works are attributed to Delapierre's brush. Most of them are in private collections in France, Switzerland, the United States and Russia. In France several paintings belong to the funds of museums in Lyon, Besançon, Vizille and Narbonne. In Russia Delapierre's works are kept in the State Tretyakov Gallery<sup>3</sup> and

1. The State Tretyakov Gallery: catalog of the collection. Series "Painting of the XVIII-XX centuries". Vol. 2: Painting of the XVIII century. M.: State Tretyakov Gallery, 2015. p. 128. Presnova N.G. Portrait collection of the Sheremetev counts in the Kuskovo estate. Album catalog. M.: "Minuvshee". 2002. P. 140-145, P.148-149. The State Russian Museum. Painting. XVIII century. Catalog. Vol.1. St. Petersburg: Palace Editions. 1998. No. 171.
2. Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten u. Völker / K.G. Saur. Bd. 25. München-Leipzig: K. G. Saur, 2000. S. 370. Audin M., Vial E. Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais. Vol. 2. Paris: Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1918-1919. P. 483. Perez M.-F. L'exposition du Sallon de Lyon en 1786// Gazette des Beaux-Arts, déc, 1975. P. 200. Benezit E. Dictionnaire des peintres, sculptures, dessinateurs et graveurs. Vol. 3. D – Forain. Paris: Gründ/Hilmarion Manor Press, 1990. P. 141.
3. Portrait of Tsarevich Pavel Petrovich in an admiral's uniform, 1769. Canvas, oil. 219.5 x 149.6.

the State Russian Museum<sup>4</sup>. To date, the most extensive collection, consisting of 4 paintings by the French master, is located in the State Museum "Ostankino and Kuskovo"<sup>5</sup>.

N. B. Delapierre's biography has become much clearer in recent years. French periodicals have published a number of articles about the master's work by the Lyon art historian B. Berger<sup>6</sup>. Based on painstaking research of archival materials, primarily of notarial documents, these studies make it possible to shed light on the painter's life and work. However, for the most part this historian focuses on Delapierre's late period of work in Lyon. Data about the painter's activities in Russia were not the subject of the French author's special interest. Nevertheless, thanks to the recently published information, it is possible to highlight more clearly some aspects of the painter's biography, first of all, to establish the dates of life, origin, as well as facts about his education and creative activity in his homeland.

Thus Delapierre is mentioned in the records of the Royal Academy of Painting and Sculpture in Paris. Namely, his name appears in the list of students admitted to the Academy from 1758 to 1776. Delapierre is listed as an apprentice of the painter Lagrenée<sup>7</sup>. The note of June 1765 also contains information about the painter: "Nicolas Delapierre - 26 years old, pupil of Monsieur Chardin, lives in the Rue Neuf-Saint-Marin at Mademoiselle Cresonnier's house"<sup>8</sup>. It is quite possible that this document refers to the figure in question. This note allows us to assume that the artist was born in 1739. If the document in question refers to Nicolas Benjamin Delapierre, then the painter's teachers were French painters Louis Jean-François Lagrenée (1725-1805) and Jean-Baptiste Simeon Chardin (1699-1779), while Charles André van Loo (1705-1765), the "first artist"

4. Portrait of Nicolas Francois Gillet. 1770. Canvas, oil. 129 x 100.
5. Portrait of Count Nikolai Petrovich Sheremetev. 1769. Canvas, oil. 59 x 46. Portrait of Count Pyotr Borisovich Sheremetev. 1770s. Canvas, oil. 175 x 138. Portrait of Countess Varvara Petrovna Sheremeteva. 1769. Canvas, oil. 59 x 47. Portrait of Kalmyk Anna Nikolaevna. 1772. Canvas, oil. 61.5 x 50.
6. Berger B. Nicolas-Benjamin DELAPIERRE (ca 1739-Lyon, 1802): Visage(s) d'un portraitiste // La Lettre de la Miniature, No. 11, March 2012, P. 3-7. Berger B. Sur les traces du peintre Nicolas-Benjamin Delapierre // Bulletin municipal officiel de la Ville de Lyon, 1er octobre 2007, P. 1-2.
7. École nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), Ms.45 Liste alphabétique des élèves de l'Académie royale 1er octobre 1758 – 1776. P. 80. URL: <https://alexandrine-bibnum.beauxartsparis.fr/s/ensba/item/216447> (date of application: 12.01.2024)
8. Ibid. P. 138.

of the French King, was the headmaster of the Academy at this time. Delapierre's name is also found in the list of artists exhibiting in Paris and provincial exhibitions in which he is mentioned in the context of the "Exhibition of Youth" held in 1764 in the Place du Dauphin in Paris, for which the artist, apparently unsuccessfully, offered some of his paintings<sup>9</sup>.

Interesting for us are also records of the notary of Lyon, which are referred to in the works of B. Berger<sup>10</sup>. According to them, in 1791 Nicolas Benjamin Delapierre, being in Lyon, got married (apparently, for the second time) and on February 15th concluded a marriage contract in the city notary's office. In it, the artist mentions the name of his father - Francois Joseph Delapierre. A few years later at the same notary the artist enters the inheritance: his father died in Paris in 1795. In the same document there is information about the artist's mother, Geneviève Louise Lejeunehomme, who died in the spring of 1792 and was buried in the town of Melun, located 45 kilometers from Paris. It is worthwhile noting that information about an artist F. J. Delapierre by name can be found in the work of J. Guiffrey "History of the Academy of St. Luke"<sup>11</sup>. This artist lived in Paris on Rue du Faubourg-Saint-Maran and was admitted to the Academy on March 16th, 1741<sup>12</sup>. The Academy of St. Luke was a guild of French painters and sculptors. Founded in Paris in 1391 on the model of the Italian Guild of St. Luke and similar European guilds of artists, the Academy accepted those artists who were unable to become members of the Royal Academy of Painting and Sculpture for various reasons.

If François Joseph Delapierre, Nicolas Benjamin's father, and François Joseph Delapierre, membre of the Academy of St. Luke, are one and the same person, then this fact (together with the place of his death) can be considered as the proof of Nicolas Benjamin's Parisian origin. However, there is still no evidence of the birth or baptism of the artist in the documents of the church parishes of Paris or Melun,

9. Sanchez P. Dictionnaire des artistes exposant dans les Salons des XVII et XVIIIe siècle à Paris et en province. Vol. 2. Dijon: Echelle de Jacob, 2004. P. 473.
10. Berger B. Nicolas-Benjamin DELAPIERRE (ca 1739-Lyon, 1802): Visage(s) d'un portraitiste // La Lettre de la Miniature, No. 11, March 2012, P. 3-7.
11. Guiffrey J. Histoire de l'Académie de Saint-Luc. Paris: E. Champion, 1915. P. 252.
12. For the work of Francois Joseph Delapierre, see: Plax J.A. The Departure of the Commedia dell'Arte from Paris in 1697 : A Copy of a Lost Watteau // Muse. Annual of the Museum of Art and Archaeology. University of Missouri. Vol. 52. 2018. P. 52-73.



Ill. 1. Delapierre N.B. Portrait of Kalmyk woman Anna Nikolaevna. 1772. Oil on canvas. 61.5 x 50 cm. The Kuskovo Memorial Estate

the place where his mother was buried. Often the artist's origin is indicated in Russian and foreign historiography either simply as "French" or, more often, as "Lyon". However, taking into account the information found, we should consider the latter epithet erroneous. The artist lived and worked in Lyon after his return from Russia in the 1780s, but he was not originally from this city. This, in particular, is indicated by the signature in the catalog of the exhibition of Lyon artists in 1786. Delapierre's name is labeled "actuellement à Lyon", that is, "currently in Lyon"<sup>13</sup>. Thus, Paris or Melun should still be viewed as the painter's hometown.

There are no examples of Delapierre's early work before his arrival in Russia, or they have not been found. However, judging by the works executed by the master during his time in Moscow and Saint Petersburg, we can conclude that Delapierre arrived as an already experienced master. The first mentions of the painter's work in Russia are dated by 1767. It is not known when and where exactly Delapierre arrived initially, but at this point he was already in Moscow. Among his Moscow customers the artist met his future patron, Nikita Ivanovich Panin (1718-1783). He was the one who ordered Delapierre to paint a portrait of his pupil, Grand Duke Pavel Petrovich, in 1767. Nowadays, this heir to the throne's portrait performed by the French master is only known from the etchings<sup>14</sup>. The historian of art of the 18th century J. Stäehlin notes this work of Delapierre and gives it high praise, pointing out that it was executed "excellently and more accurately than the previous ones"<sup>15</sup>. Such a high-ranking order and its further recognition by contemporaries, as well as N. I. Panin's patronage, opened some brilliant career opportunities for Delapierre at the Russian royal court.

Thus, according to J. Stäehlin, in 1768 Delapierre "returned with the Court to Saint Petersburg"<sup>16</sup>. Upon

13. Catalogue illustré de l'exposition rétrospective des artistes lyonnais, peintres et sculpteurs / dressé par M. Eug. Vial ; préface par M. R. Cantinelli. Lyon, 1904. P. 47, 49.

14. D.A. Rovinsky points out that the portrait was engraved in 1768 by I. Stock, D. Berger and F. Tikhonov, and in 1769 A. Radig. See: Rovinsky D.A. Detailed dictionary of engraved portraits. Vol. 3. St. Petersburg, 1889. No. 1429.

15. Notes by Jacob Stehlin on the fine arts in Russia / Comp., trans. from German, intro. st., preface. To the sections and notes by K.A. Malinovsky: In 2 volumes, Vol. 1. M.: Iskusstvo, 1990. P.91

16. Ibid., p. 91. The Empress, along with her courtiers, returns from the so-called "Volga Voyage" - the journey of Catherine II from Tver to Sinbirsk. The journey began from Moscow, where the Empress and the Grand Duke arrived in February 1767, but Pavel fell ill and stayed in Moscow with his mentor

his arrival in St. Petersburg, the French portraitist began to actively execute the orders of the Imperial Court. In 1769, the master worked on a portrait of the Empress herself, unknown today, and on the second portrait of Pavel Petrovich, now located in the collection of the State Tretyakov Gallery<sup>17</sup>. This painting is the first preserved portrait executed by the master in Russia. The French painter's portrait of the Grand Duke clearly testifies to one of the key tasks set before all foreign artists working in the Russian Empire during the 18th century - the "Europeanization" of the Russian figure. Thus, the compositional structure of the canvas almost entirely repeats the already approved portrait scheme of the Grand Duke's ceremonial portrait. We are talking about the portrait of Pavel Petrovich by the Italian master S. Torelli (1765) and partly about the portrait of the Grand Duke in the study room by the Dane V. Eriksen (1762), now in the collection of the State Hermitage. Both the pose and, in the case of Torelli's work, the overall composition of the images are virtually identical. In his "Notes" J. Stäehlin points out that the similarity on Delapierre's canvas was not as successful as on the first portrait painted by the French painter in Moscow, "... because the artist depicted the young Duke as very elongated and of a much more elongated physique than he really had and probably would have wanted to have someday"<sup>18</sup>.

Delapierre's very productive work on the orders of Count P. B. Sheremetev belongs to the same period of the late 1760s - early 1770s. Most likely, the patron of Delapierre N.I. Panin a friend of the Sheremetev family also contributed to the acquaintance of the painter with this high-ranking customer. In 1769 Delapierre executed paired portraits of the Count's children - Nikolai Petrovich and Varvara Petrovna. Both portraits, which are now in the collection of the Kuskovo estate, are oval and quite small (about 60x50 cm). It is noteworthy that this format would later be the most often chosen by the artist, especially in the late period of his work in Lyon. From the count's correspondence with his steward P. Alexandrov we learn that the portrait of V.P. Sherem-

- it was during this period that the portrait by Delapierre was created.

17. The State Tretyakov Gallery: catalog of the collection. Series "Painting of the XVIII-XX centuries". Vol. 2: Painting of the XVIII century. M., 2015. p. 128.

18. Notes by Jacob Stehlin on the fine arts in Russia / Comp., trans. from German, intro. st., preface. to the sections and notes by K.A. Malinovsky: In 2 volumes, Vol. 1. Moscow: Iskusstvo, 1990. P.91.

eteva was executed in two copies at once, "one of them original, the other copied"<sup>19</sup>. Both portraits were ready by December 1770, the first was sent to Count Peter Borisovich, the second was intended to be sent to his son Nikolai Petrovich, who was on a trip abroad at that time<sup>20</sup>. However, to date we know nothing about the fate of the second portrait. The epistolary source mentioned above allows us to trace in detail the course of Delapierre's work on another portrait - a ceremonial image of Count Peter Borisovich himself. Thus, during 1771, Sheremetev and Alexandrov repeatedly mention the name of the French painter in the letters they wrote to each other. The work itself began in December 1770. Apparently, it was during this period that the posing session took place, as later the work on the canvas was done in the painter's studio in St. Petersburg, and the count himself learned about its progress through reports from the manager. In one of the documents, Alexandrov reported that "the portrait is being painted", but its completion was not close, because in his opinion Delapierre worked "not diligently"<sup>21</sup>. The situation concerning Sheremetev's regalia to be depicted in the painting was described in detail. Thus the Order of St. Andrew and St. Anne, as well as the Ober-Kammerger's key were sent to Delapierre for "copying"<sup>22</sup>. However, as was already noted, the master worked rather slowly to the customer's dissatisfaction. The mentioned key was sent three times to Moscow to Pyotr Borisovich, and then back to the painter's studio in Saint Petersburg<sup>23</sup>. Apparently, such movements, together with the slow pace of the painter's work, led to the fact that the regalia were not depicted in the portrait at all. The painter's slow work on this imposing semi-parade portrait greatly disturbed both the Count's manager and Sheremetev himself. In March 1771 Delapierre promised to finish the portrait in two months, but in July he gave December it a new deadline<sup>24</sup>. As a result, the work was completed only by May 1772. In a decree sent to the manager of the estate Meshcherinovo, Pyotr Borisovich wrote the following about the finished work: "I do not need this portrait, because it is poorly made ... Send it back to me at any



Ill. 2. Delapierre N.B. Portrait of Count Pyotr Borisovich Sheremetev. 1770s. Canvas, oil. 175 x 138 cm. The Kuskovo Memorial Estate

cree of July 1, 1772 states: "... for the creation of my portrait to pay ... from the revenues of the Million House three hundred rubles"<sup>25</sup>. The document published by V.K. Stanyukovich in the journal "Russian Archive", indicates a different amount of the artist's fee - 900 rubles<sup>27</sup>. However, given the average cost of a foreign master's work in this period, the sum of 300 rubles is the most plausible<sup>28</sup>. The ceremonial portrait of P.B. Sheremetev is another example of Delapierre's use of a pictorial scheme already approved among the Russian aristocracy, namely the semi-parade portrait. Thus, the composition of the canvas is noticeably similar to the works of the famous French painter L. Tocqué (1696 - 1772), who

worked at the court of Empress Elizabeth. The artist's customers wanted to have their image, depicted according to the French sample, perceived by them as a reference. It was for this reason that Tocqué in his works constantly repeated the schemes he had developed in his homeland. Leaving poses and gestures of the models almost unchanged, the artist masterfully conveys individual features of the faces of the depicted<sup>29</sup>. In this case, we are talking about the scheme of semi-parade portrait of a statesman, depicted with all the regalia, which he was awarded, in the opulent atmosphere of the office. In this connection, there is a clear resemblance between the 1757 portrait of Count A.P. Bestzhev-Ryumin by Tocqué from the collection of the State Tretyakov Gallery and the Delapierre's work.

Returning to the French master's biography, it is worth pointing out that according to the above-mentioned personal order of the Count, payment to Delapierre came from the revenues of the Million House. This fact may well mean that at that time the painter was in Moscow again. This, in particular, is indicated by Alexandrov's remark in his report to the Count of June 6, 1771: "...the painter informed me that he himself wants to go to Moscow this summer, because his residence in Saint Petersburg requires a large sum"<sup>30</sup>. There we also find information that Delapierre had married a while before. According to the documents of the French Consulate, the marriage took place on May 11, 1771. The artist's beloved was J.-E. Denoyer, the daughter of a French jewelry merchant<sup>31</sup>. Two years earlier, in 1769, the painter worked on her portrait. J. Stäehlin notes this work of the French master: "in a pleasant manner - a portrait of a beautiful daughter of a French merchant, Mademoiselle Denoyer, who herself draws and paints very nicely in pastel"<sup>32</sup>. It is worth noting that besides members of the imperial court and the highest nobility of the Russian Empire, Delapierre's compatriots living in Saint Petersburg were also an important group of the artist's customers. In addition to the portrait of mademoiselle Denoyer, in 1770 Delapierre was com-

missioned to create a portrait of S.-L.-V. de Lafont, the principal of the Smolny Institute. This portrait, most likely unsaved, is known to us today from an etching by another French master, P. A. Tardieu<sup>33</sup>. The most remarkable work by Delapierre in depicting a compatriot was the portrait of a French sculptor, a teacher at the Academy of Arts, N. F. Gillet. In 1770, Delapierre was awarded with the title of academician for this portrait<sup>34</sup>. He received the title of an "appointed" painter in January of that year for the portraits of Pavel Petrovich, Count Sheremetev and Chevalier de Lascaria<sup>35</sup>. However, currently there is no information about the latter work by Delapierre.

The last known portrait executed by the French master in Russia was the portrait of a Kalmyk girl Anna Nikolaevna, commissioned by Count Sheremetev in 1772. This canvas quotes quite accurately the portrait by I.P. Argunov (also kept in the collection of the Kuskovo estate) in terms of composition, though it was painted five years later. Most likely, this similarity indicates the peculiarities of the wishes of the customer, who wanted to have a picture of his favorite image, that reflected the age changes of the model<sup>36</sup>.

Further trace of the French artist in Russia is lost. In the documents of the Academy of Arts his name is no longer found, there is no information about any orders executed by Delapierre for the Court or private individuals. It is worth noting that the main patron of the painter in Russia, Count N.I. Panin was dismissed in May 1781. Perhaps this fact forced Delapierre to leave Russia.

A few years later, the artist's name is found in the documents of the French city of Lyon. Thus, in 1786, four portraits by N. B. Delapierre were presented at an exhibition of Lyon painters. According

19. RGIA, fund 1088, inv. 3, c. 376, P. 26

20. Idem. P. 26

21. RGIA, fund 1088, inv. 3, c. 377, P. 18; c. 380, P. 11

22. RGIA, fund 1088, inv. 3, c. 380, P. 43

23. See: RGIA, fund 1088, inv. 3, c. 377, P. 39-40; c. 379, P. 27; c. 380, P. 18; c.389, P. 34.

24. RGIA, fund 1088, inv. 3, c. 380, P. 18; c. 382, P. 20.

25. RGIA, fund 1088, inv. 3, c. 394, P. 12.

26. RGIA, fund 1088, inv. 3, c. 396, P. 2

27. Count P.B. Sheremetev and his "decrees" to his stewards. 1772 // Russian Archive. Vol. 4. 1898. P. 517.

28. The cost of portrait paintings by foreign masters can be judged by the list of his own works executed in Russia by Louis Lagrenée. See: Goncourt E. de, Goncourt J. de. Oeuvres complètes. Portraits intimes du dix-huitième siècle. Vol.2. Genève-Paris: Slatkine Reprints, 1986. P. 83-85.

29. See: Doria A. Louis Tocqué: biographie et catalogues critiques. Paris: Les Beaux-Arts, 1929.

30. RGIA, fund 1088, inv. 3, c. 379, P. 25.

31. Berger B. Nicolas-Benjamin DELAPIERRE (ca 1739-Lyon, 1802): Visage(s) d'un portraitiste // La Lettre de la Miniature, No. 11, March 2012, P.3.

32. Notes by Jacob Stehlin on the fine arts in Russia / Comp., trans. from German, intro. st., preface. to the sections and notes by K.A. Malinovsky: In 2 volumes. Vol. 1. M.: Iskustvo, 1990. P.91

33. Portalis R., Béraldi H. Les Graveurs du dix-huitième siècle. T. II. Paris: Damascène Morgan et Charles Fatout, 1880-1882. P. 585.

34. On July 30, 1770, the Academy of Arts promoted A.P. Losenko to professor of pictorial historical art, I.E. Starov to associate professor of architectural art, D.G. Levitsky and monsieur Delapierre to Academicians of portrait art. See: St. Petersburg Gazette. 1770: To St. Petersburg, August 13. No.65. St. Petersburg, 1770.

35. Collection of materials for the history of the St. Petersburg Academy of Arts for a hundred years of its existence / Ed. by P.N. Petrov and with his notes. Vol. 1: 1758-1811. St. Petersburg: Printing house of the commissioner of the Imperial Academy of Arts Hohenfelden and Co., 1864. P. 125-126.

36. According to N.G. Presnova, this portrait is an image of another pupil, Ekaterina Borisovna, a Kalmyk count of the Sheremetevs. See: Presnova N.G. Portrait collection of the Sheremetev counts in the Kuskovo estate. Album catalog. M.: "Minuvshee". 2002. P. 148-149.

to the catalog, they are portraits of Madame D., the artist's brother, the artist's friend in a nightcap and the artist's wife "in a sledding suit"<sup>37</sup>. Delapierre's choice of Lyon, a small city in southeastern France, as a place to live and work is not at all surprising. In the 18th century, this city was located on the main route for any artistic figure - "from Paris to Rome". Various artists often stayed here, so the cultural life of the city was very rich. After the 1786 exhibition, the painter firmly established himself in Lyon. Thus, in 1790, Delapierre, most likely widowed by this time, concluded a marriage contract with a native of Lyon, M.-V. Genève de Bresy. Their wedding took place on February 15, 1791 and the newlyweds settled in Lyon on the quai Saint Clair<sup>38</sup>

37. Berger B. Nicolas-Benjamin DELAPIERRE (ca 1739-Lyon, 1802): Visage(s) d'un portraitiste // La Lettre de la Miniature, No. 11, March 2012. P.3. Apparently, the specified portrait of the artist's wife is an image of Mademoiselle Denoye, executed in 1771 in St. Petersburg.
38. Ibid. P. 4.

. There, on the quai Saint-Clair, Delapierre died on January 24th, 1802<sup>39</sup>.

In conclusion, it should be noted that such a complete presentation of the creative biography of the French painter N. B. Delapierre, no doubt, for the first time reflects the main features of the phenomenon of migrating masters in Russia in the 18th century. Almost unknown in his homeland, the painter was able to build, if not brilliant, then quite a successful career at the Russian court. In this respect, the creative path of the master is similar to the careers of many of his compatriots, such, for example, L. Caravaque and J.-L. Develly. Russian customers of the French masters, among whom were both the imperial family and the highest nobility, valued them as representatives of the French academic artistic tradition. In this respect, N.B. Delapierre is an exemplary figure of his time, deserving the closest attention, because the painter's biography and his works reflect the key features of the Russian artistic culture of the second half of the 18th century.

39. Ibid. P. 5.

#### REFERENCES:

- Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten u. Völker, K.G. Saur. Bd. 25. München-Leipzig: K. G. Saur, 2000, p.574
- Audin, M., Vial, E. 1918-1919. Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais, vol. 2. Paris: Bibliothèque d'art et d'archéologie, p.370
- Benezit, E. 1990. Dictionnaire des peintres, sculptures, dessinateurs et graveurs. Vol. 3. D – Forain. Paris: Gründ/Hilmarion Manor Press, p. 1160
- Berger, B. 2012. "Nicolas-Benjamin DELAPIERRE (ca 1739-Lyon, 1802): Visage(s) d'un portraitiste", La Lettre de la Miniature, no. 11, pp. 3-7.
- Berger, B. 2007, "Sur les traces du peintre Nicolas-Benjamin Delapierre", Bulletin municipal officiel de la Ville de Lyon, 1er octobre 2007, pp. 1-2.
- Catalogue illustré de l'exposition rétrospective des artistes lyonnais, peintres et sculpteurs / dressé par M. Eug. Vial; préface par M. R. Cantinelli. Lyon, 1904. p.172
- Count P.B. Sheremetev and his "decrees" to his stewards. 1772, Russian Archive. Issue 4. 1898. pp. 509-522.
- Doria, A. 1929/ Louis Tocqué: biographie et catalogues critiques. Paris: Les Beaux-Arts, p. 271
- Goncourt, E. de, Goncourt, J. de. 1886. Oeuvres complètes. Portraits intimes du dix-huitième siècle, vol.2. Genève-Paris: Slatkine Reprints, p. 252
- Guiffrey, J. 1915. Histoire de l'Académie de Saint-Luc. Paris: E. Champion, p. 516
- Notes by Jacob Stehlin on the fine arts in Russia, Comp., trans. from German, intro. st., preface to the sections and notes by K.A. Malinovsky: In 2 volumes, vol. 1. Moscow: Iskusstvo, 1990, p. 445
- Perez, M.-F. 1975. "L'exposition du Sallon de Lyon en 1786", Gazette des Beaux-Arts, déc, 1975, pp. 199-206.
- Plax J.A. 2018. "The Departure of the Commedia dell'Arte from Paris in 1697 : A Copy of a Lost Watteau", Muse. Annual of the Museum of Art and Archaeology, University of Missouri, vol. 52, pp. 52-73.
- Portalis, R., Béraldi, H. Les Graveurs du dix-huitième siècle. T. II. Paris: Damascène Morgan et Charles Fataut, 1880-1882. P. 785
- Presnova, N.G. 2002. Portrait collection of the Sheremetev counts in the Kuskovo estate. Album catalog, M.: "Minuvshee", p. 652 pp.
- Rovinsky, D.A. 1889. A detailed dictionary of engraved portraits, vol. 3. St. Petersburg, no. 421-2208.
- Sanchez, P. 2004. Dictionnaire des artistes exposant dans les Salons des XVII et XVIIIe siècle à Paris et en province, vol. 2. Dijon: Echelle de Jacob, p. 1774
- The State Russian Museum. Painting. XVIII century. Catalog. Vol.1.St. Petersburg: Palace Editions. 1998, p. 206
- The State Tretyakov Gallery: catalog of the collection. Series "Painting of the XVIII-XX centuries". Vol. 2: Painting of the XVIII century. M.:State. Tretyakov Gallery, 2015, p. 408

**Анастасия Евгеньевна Жданова**

соискатель ученой степени

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

старший научный сотрудник

Государственный дворцово-парковый музей-заповедник

«Останкино и Куусково»

e-mail: kuzminanastasiia@yandex.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-8549-3075

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-56-68

## МИГРИРУЮЩИЙ ФРАНЦУЗСКИЙ МАСТЕР НИКОЛА БЕНЖАМЕН ДЕЛАПЬЕР

*Аннотация:* среди историков русского искусства XVIII века вопрос, касающийся иностранных мастеров, работавших в стране в эту эпоху, является одним из основных. Согласно традиции, сложившейся в отечественной историографии, представителей россики, перемещающихся между монаршими дворами Европы, принято называть «мигрирующими», «странствующими» или «заезжими» мастерами. Вопреки актуальности данной темы, многие представители группы мигрирующих мастеров до сих пор остаются вне поля научной дискуссии, как и некоторые аспекты их творческих биографий, несмотря на присутствие их работ в музейных и частных собраниях, а также существующие архивные источники. Такой, малоизученной фигурой является французский живописец и миниатюрист Никола Бенжамен Делапьер, один из многочисленных мастеров-портретистов XVIII века, покинувших свою родину для работы в других европейских странах и надолго связавших жизнь и творчество с Российской империей. Данная статья является попыткой научной реконструкции биографии мастера, почти неизвестной русским исследователям и лишь частично изученной во Франции. Основной задачей, поставленной автором, становится систематизация и анализ как разрозненных биографических данных, приведенных в исследовательской литературе, так и разнообразных архивных сведений, по большей

части хранящихся во Франции, дающих представление о жизни и творчестве художника.

*Ключевые слова:* искусство XVIII века, Н.Б. Делапьер, россика, русско-французские связи, мигрирующий мастер, иностранцы в России

Французский живописец Никола Бенжамен Делапьер работал в России в 60-80-х гг. XVIII в. Среди многочисленных иностранных мастеров, находящихся в стране в эту эпоху, его фигуре до сих пор не было уделено достаточно внимания в научной литературе. Сведения о жизни и творчестве художника отрывочны и далеко не всегда точны, чаще всего сводятся к кратким упоминаниям в специализированных словарях и каталогах музейных собраний. Аналогичную ситуацию можно наблюдать и в работах западных исследователей. Долгое время о наследии мастера не было известно на его родине несмотря на то, что живописные полотна Делапьера входят в собрания французских музеев, а также с XIX столетия регулярно появляются на международном антикварном рынке. На сегодняшний день кисти Делапьера приписывается около 40 живописных и миниатюрных работ. Большая часть из них находится в частных коллекциях Франции, Швейцарии, США и России. Несколько полотен принадлежат фондам музеев Франции, расположенных в Лионе, Безансоне, Визиле и Нарбоне. В России работы Делапьера хранятся в Государственной Третьяковской галерее и Го-



сударственном Русском музее. К настоящему времени наиболее обширным собранием, состоящем из 4 полотен авторства французского мастера, располагает ГМЗ «Останкино и Кусково».

В последние годы биография Н. Б. Делаяпера все больше проясняется. Во французских периодических изданиях был издан ряд статей лионского историка искусства Б. Берже, посвященных творчеству мастера. Основанные на кропотливой работе с архивными материалами, в частности с нотариальными документами, эти исследования позволяют пролить свет на жизнь и творчество живописца. Однако, по большей части, в центре внимания автора находится поздний период творчества Делаяпера, связанный с работой в Лионе. Данные, касающиеся деятельности живописца в России, не являлись предметом специального интереса французского автора. Тем не менее, благодаря новым опубликованным сведениям представляется возможным более четко осветить некоторые моменты биографии живописца: установить даты жизни, происхождение, а также данные, касающиеся образования и творческой деятельности на родине.

Опубликованные документы позволяют отнести время рождения живописца примерно к 1739 г. Точнее определяется дата его смерти - 24 января 1802 г. Важным представляется возможность прояснения вопроса о профессиональном образовании художника. Так, записи о Делаяпере обнаруживаются в документах Королевской академии живописи и скульптуры в Париже. Это имя значится в списке учеников, принятых в Академию с 1758 по 1776 гг., где некий Делаяпер обозначается как ученик живописца Лагрена. Запись от июня 1765 г. также содержит сведения о художнике: «Никола Делаяпер – 26-ти лет, ученик месье Шардена, проживает на улице Нёф-Сан-Марин у мадуамазель Кресонье». Вполне возможно, что в данном документе речь идет именно об искомой фигуре. Эта запись и позволяет отнести дату рождения живописца к 1739 г. Если в рассматриваемом документе речь идет именно о Никола Бенжамене Делаяпере, то учителями живописца являлись как указанные французские живописцы Луи Жан-Франсуа Лагрена (1725-1805) и Жан-Батист Симеон Шарден (1699–1779), так и директор Академии в этот момент, «первый художник» французского короля Людовика XV, Шарль Андре ван Лоо (1705–1765). Имя Делаяпера встречается и в словаре художников, вы-

ставляющих свои работы на выставках в Париже и провинции. Упоминание о нем связано с «Выставкой молодежи», проходившей в 1764 г. на площади Дофина в Париже, для участия в которой художник, судя по всему, безуспешно, предложил ряд своих картин.

Следующими интересными для нас документами становятся записи нотариата города Лиона, сведения о которых приводит в своих работах Б. Берже. Так, в 1791 г. Никола Бенжамен Делаяпер, находясь в Лионе, женится (судя по всему, во второй раз) и 15 февраля заключает в городском нотариате брачный контракт. В нем художник указывает имя своего отца – Франсуа Жозефа Делаяпера. Спустя несколько лет у того же нотариуса художник вступает в наследство: его отец умирает в Париже в 1795 г. В том же документе встречается информация о матери художника. Женевиев Луиз Лежён, умершая весной 1792 г., была похоронена в городе Мелёне, расположенном в 45 км от Парижа. Следует отметить, что сведения о художнике Ф. Ж. Делаяпере можно встретить в работе Ж. Гифре «История академии Святого Луки». Художник с таким именем, живущий в Париже на улице Фобур-Сан-Маран, был принят в ряды Академии 16 марта 1741 г. Академия Святого Луки являлась гильдией французских художников и скульпторов. Основанная в Париже в 1391 году по образцу итальянской Гильдии Св. Луки и аналогичных европейских гильдий художников, Академия принимала тех художников, которые по разным причинам не имели возможности стать членами Королевской академии живописи и скульптуры.

Если Франсуа Жозеф Делаяпер, отец Никола Бенжамена, и Франсуа Жозеф Делаяпер, художник Академии Святого Луки, – одно и то же лицо, то этот факт (вместе с местом его смерти) можно считать доказательством именно парижского происхождения Никола Бенжамена. Однако свидетельства о рождении или крещении живописца в документах церковных приходов Парижа или Мелёна, места захоронения его матери, пока не были обнаружены. Часто в отечественной и западной историографии живописец указывается либо просто как «французский», или, чаще, как «лионский». Однако, принимая во внимание обнаруженную информацию, следует считать последний эпитет ошибочным. В Лионе художник жил и работал после своего возвращения из России, начиная с 1780-х гг., однако родом он был

не из этого города. На это, в частности, указывает подпись в каталоге выставки лионских художников 1786 г. Под именем Делаяпера обозначается «actuellement à Lyon», то есть «сейчас в Лионе». Таким образом, малой родиной живописца стоит считать все же Париж или Мелён.

Примеров раннего творчества Делаяпера, до приезда в Россию, на сегодняшний день не сохранилось или они не были обнаружены. Однако, судя по работам, исполненным мастером за время его деятельности в Москве и Санкт-Петербурге, можно сделать вывод, что приезжает Делаяпер все же уже сложившимся мастером. Первые упоминания о творчестве живописца в России относятся к 1767 г.. Неизвестно, когда и куда именно Делаяпер приезжает изначально, однако в этот момент он уже находится в Москве. Среди московских заказчиков живописец встречает своего будущего покровителя – Никиту Ивановича Панина (1718–1783). Именно он в 1767 г. заказывает Делаяперу портрет своего воспитанника – великого князя Павла Петровича. Исполненное французским художником погрудное изображение наследника престола, ранее находившееся в собрании Гатчинского дворца, сегодня известно только по гравюрам. Историк искусства XVIII века Я. Штелин отмечает эту работу Делаяпера и даёт ей высокую оценку, указывая что исполнена она была «превосходно и более похоже, чем предыдущие». Работа над подобным высокопоставленным заказом и его дальнейшей признанием современниками, а также покровительство Н. И. Панина, открывают для Делаяпера блестящие карьерные возможности при русском дворе.

Так, согласно Я. Штелину в 1768 г. Делаяпер «вернулся вместе со Двором в Петербург». По прибытии в Петербург французский портретист начинает активно исполнять заказы Императорского Двора. В 1769 г. мастер работает над неизвестным сегодня портретом самой Императрицы и над вторым изображением Павла Петровича, сегодня находящимся в собрании Государственной Третьяковской галереи. Это полотно является первым сохранившимся портретом из исполненных мастером в России. Изображение великого князя кисти французского живописца наглядно свидетельствует об одной из ключевых задач, ставящихся перед всеми представителями россики, работающими в Российской империи в течение XVIII века - «ев-

ропеизации» русской модели. Так, в композиционном построении полотна Делаяпер почти полностью повторяет уже апробированную портретную схему парадного портрета великого князя. Речь идет о выполненных за несколько лет до этого портрета Павла Петровича кисти итальянского мастера С. Торелли (1765) и частично о портрете великого князя в учебной комнате авторства датчанина В. Эриксона (1762), сегодня находящихся в собрании Государственного Эрмитажа. Практически идентичными являются как поза портретируемого, так и, в случае работы Торелли, общее композиционное построение изображений. В своих «Записках» Я. Штелин отмечает, что сходство на полотне Делаяпера получилось не столь удачным по сравнению с первым погрудным портретом, написанным французским живописцем в Москве, «... потому что художник изобразил молодого господина очень вытянутым и гораздо более удлиненного телосложения, чем тот действительно имел и, вероятно, хотел бы когда-нибудь иметь».

К этому же периоду, концу 1760-х – началу 1770-х гг., относится и начало весьма плодотворной работы Делаяпера по заказам графа П. Б. Шереметева. Скорее всего, знакомству живописца с высокопоставленным заказчиком также поспособствовал покровитель Делаяпера Н.И. Панин, друг семьи Шереметевых. В 1769 г. Делаяпер исполняет парные портреты детей графа – Николая Петровича и Варвары Петровны. Оба камерных портрета, находящиеся сегодня в собрании усадьбы Кусково, овальные и достаточно небольшие (около 60х50 см). Примечательно, что в дальнейшем именно такой формат будет чаще всего избираться художником, особенно в поздний период его творчества в Лионе. Из переписки графа со своим управляющим П. Александровым мы узнаем, что портрет В.П. Шереметевой был исполнен сразу в двух экземплярах, «из них один оригинал, другой копирован». Оба портрета были готовы к декабрю 1770 г., первый был направлен графу Петру Борисовичу, второй предназначался для отправки его сыну Николаю Петровичу, находившемуся в тот период в заграничном путешествии. Однако о судьбе второго полотна на сегодняшний день ничего не известно. Упомянутый эпистолярный источник позволяет подробно проследить ход работы Делаяпера над другим портретом – парадным изображением самого графа Петра Борисовича.

Так, в течение 1771 г. в указах Шереметева и ответных отчетах Александра неоднократно упоминается имя французского живописца. Сама работа начинается с декабря 1770 г. По всей видимости, именно в этот период состоялся сеанс позирования, так как в дальнейшем работа над полотном идёт в мастерской живописца в Санкт-Петербурге, а сам граф узнает о её ходе благодаря донесениям управляющего. В одном из документов, Александров сообщает, что «портрет пишется», однако завершение его не близко, так как, по его мнению, Деласьер работает «не с прилежностью». Подробно описана ситуация, касающаяся регалий Шереметева, должных быть изображенными на картине. Так, Деласьеру для «списывания» отправляются орденские знаки Св. Андрея Первозванного и Св. Анны, а также обер-камергерский ключ. Однако, как уже было отмечено, работает мастер достаточно неторопливо, что вызывает недовольство заказчика. Упомянутый ключ трижды пересылают в Москву к Петру Борисовичу, а потом обратно в мастерскую живописца в Санкт-Петербурге. По всей видимости, подобные перемещения, вкпе с неспешным темпом работы живописца, привели к тому, что регалия и вовсе не была изображена на портрете. Медленная работа живописца над этим внушительным полупарадным изображением очень беспокоила как управляющего графа, так и самого Шереметева. В марте 1771 г. Деласьер обещает закончить портрет через два месяца, однако в июле он называет новый срок – декабрь. В результате, работа была окончена лишь к маю 1772 г. В указе, посланном управляющему из именина Мещериново, Петр Борисович пишет о законченной работе следующее: «мне ж в том портрете нужды нет, потому что нехорошо и написан ... а отправить его при okazji какая будет». Однако, несмотря на явное недовольство заказчика, довольно скоро граф отсылает распоряжение об оплате работы. В указе от 1 июля 1772 г. обозначается: «... за написание моего портрета велеть заплатить ... из доходов Миллионного дому триста рублей». В документе, опубликованном В.К. Станюковичем в журнале «Русский архив», указывается другая сумма гонорара художника – 900 рублей. Однако, учитывая среднюю стоимость работы иностранного мастера в указанную эпоху, сумма в 300 рублей является наиболее правдоподобной. Парадный портрет П.Б. Шереметева представляет

собой ещё один пример использования Деласьером уже апробированной среди русской аристократической среды изобразительной схемы, а именно полупарадного портрета. Так, заметно сходство композиции полотна с работами кисти известного французского живописца Л. Токке (1696 - 1772), работавшего при дворе императрицы Елизаветы Петровны. Заказчики этого мигрирующего между европейскими дворами Европы художника хотели заполучить свое изображение, исполненное по примеру французского образца, воспринимаемого ими как эталон. Именно по этой причине Токке в своих работах многократно повторяет схемы, выработанные им еще на родине. Оставляя почти без изменений позы и жесты моделей, художник мастерски передает индивидуальные черты лиц изображенных. В данном случае, речь идет о схеме полупарадного портрета государственного деятеля, запечатленного со всеми регалиями, которых он был удостоен, в пышной обстановке рабочего кабинета. В этом отношении явное сходство прослеживается между портретами графа А.П. Бестужева-Рюмина 1757 г. кисти Токке из собрания Государственной Третьяковской галереи и работой авторства Деласьера.

Возвращаясь к прояснению некоторых моментов биографии французского мастера, стоит отметить особо, что согласно вышеуказанному личному распоряжению графа, оплата Деласьеру происходит из доходов Миллионного дома. Данное обстоятельство вполне может свидетельствовать о том, что в этот период живописец снова оказывается в Москве. На это, в частности, указывает и замечание Александра в донесении графу от 6 июня 1771 г.: «...живописец объявил мне, что он сам хочет ехать в Москву нынешним летом потому что его содержание в Петербурге требует большая сумма». Там же мы встречаем сведения, что Деласьер недавно женился. Согласно документам французского консульства, бракосочетание состоялось 11 мая 1771 г. Избранницей художника стала Ж.-Е. Деное, дочь французского ювелирного торговца. За три года до этого, в 1769 г., живописец работал над её портретом. Я. Штелин отмечает эту работу французского мастера: «в приятной манере – портрет красивой дочери французского купца мадемуазель Денуайе, которая сама очень мило рисует и пишет пастелью». Стоит отметить, что помимо императорского двора и высшей знати

Российской империи, важной группой заказчиков для Деласьера являлись именно соотечественники, представители французской колонии в Санкт-Петербурге. Помимо портрета мадемуазель Деное, Деласьер в 1770 г. исполняет заказ на создание портрета директрисы Смольного института С.-Л.-В. Делафон. Этот скорее всего не сохранившийся портрет известен нам сегодня по гравюре другого французского мастера, П.А. Тардьё. Наиболее примечателен в творчестве Деласьера следующий пример изображения соотечественника - портрет французского скульптора, преподавателя Академии Художеств, Н. Ф. Жилле. Именно за этот портрет в июле 1770 г. Деласьер получает звание академика. Звание «назначенного» живописец получил еще в январе этого года за портреты Павла Петровича, графа Шереметева и Шевельё де Ласкария. Однако какие-либо сведения об этой последней работе Деласьера на сегодняшний день неизвестны.

Последним известным нам портретом, исполненным французским мастером в России, стал портрет калмычки Анны Николаевны, исполненный в 1772 г. по заказу графа Шереметева. Написанный на 5 лет позже портрета И.П. Аргунова, также хранящегося в собрании усадьбы Кусково, в композиционном плане он достаточно точно его цитирует, изменяя лишь возраст изображенной модели и её наряд. Скорее всего подобное сходство свидетельствует об особенностях пожеланий заказчика, стремящегося получить копию понравившегося изображения, отображающую возрастные изменения модели.

Далее след французского художника в России теряется. В документах Академии Художеств его имя больше не встречается, нет сведений о каких-либо заказах, исполненных Деласьером для Двора или частных лиц. Стоит отметить, что главный покровитель живописца в России, граф Н.И. Панин был отстранен от должности в мае 1781 г. Возможно, этот факт и побудил Деласьера покинуть Россию.

Спустя несколько лет имя художника встречается в документах французского города Лиона.

Так, в 1786 г. четыре портрета авторства Н. Б. Деласьера были представлены на выставке лионских живописцев. Согласно каталогу, речь идёт о портретах мадам Д., брата художника, друга автора в ночном колпаке и жены автора «в костюме для катания на санях». Выбор Деласьером Лиона, не слишком крупного города на юго-востоке Франции, в качестве места жизни и работы отнюдь не удивителен. В XVIII в. этот город располагался на главном для любого художественного деятеля пути - «из Парижа в Рим». Разные деятели искусств часто останавливались здесь, поэтому культурная жизнь города в ту эпоху была весьма насыщенной. После выставки 1786 г. живописец прочно обосновывается в Лионе. Так, в 1790 г. Деласьер, скорее всего к этому моменту овдовев, заключает в нотариате Лиона брачный контракт с уроженкой города М.-В. Женев де Брези. Свадьба состоится 15 февраля 1791 г. и новобрачные поселятся в Лионе на набережной Сен-Клер. Там же, на набережной Сен-Клер, Деласьер умирает 24 января 1802 г.

В заключение, следует отметить, что впервые в такой полноте представленная творческая биография французского живописца Н.Б. Деласьера, без сомнения, отражает главные особенности феномена мигрирующих мастеров в России XVIII в. Практически безызвестный на своей родине, живописец смог построить если не блестящую, то вполне удачную карьеру при российском дворе. В этом отношении творческий путь мастера сходен с карьерами многих его соотечественников, таких, к примеру, как Л. Каравак и Ж.-Л. Девельи. Русские заказчики французских мастеров, среди которых были как императорская семья, так и высшее дворянство, ценили их как представителей французской академической художественной традиции. Таким образом, Н.Б. Деласьер является показательной фигурой своего времени, заслуживающей самого пристального внимания, ведь биография живописца и его работы отражают ключевые особенности отечественной художественной культуры второй половины XVIII века.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Живопись XVIII-XX веков». Т. 2: Живопись XVIII века. М.:Гос. Третьяковская галерея, 2015. – 408 с.
2. Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век. Каталог. Т.1.СПб: Palace Editions. 1998. – 206 с.

3. Граф П.Б. Шереметев и его «указы» своим управителям. 1772 год // Русский архив. Вып. 4. 1898. – С. 509-522.
4. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России / Сост., пер. с нем., вступ. Ст., предисл. К разделам и примеч. К.А. Малиновского: В 2-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1990. – 445 с.
5. Преснова Н.Г. Портретное собрание графов Шереметевых в усадьбе Кусково. Альбом-каталог. М.: «Минувшее». 2002. – 652 с.
6. Ровинский Д.А. Подробный словарь гравированных портретов. Т 3. СПб., 1889. – 1421-2208 стб.
7. Allgemeines Künstlerlexikon : Die bildenden Künstler aller Zeiten u. Völker/ K.G. Saur. Bd. 25. München-Leipzig: K. G. Saur, 2000. – 574 S.
8. Audin M., Vial E. Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais. Vol. 2. Paris: Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1918-1919. – 370 pp.
9. Benezit E. Dictionnaire des peintres, sculptures, dessinateurs et graveurs. Vol. 3. D – Forain. Paris: Gründ/Hilmarion Manor Press, 1990. P. 141.
10. Berger B. Nicolas-Benjamin DELAPIERRE (ca 1739-Lyon, 1802): Visage(s) d'un portraitiste // La Lettre de la Miniature, No. 11, March 2012. – P. 3-7.
11. Berger B. Sur les traces du peintre Nicolas-Benjamin Delapierre // Bulletin municipal officiel de la Ville de Lyon, 1er octobre 2007. – P. 1-2.
12. Catalogue illustré de l'exposition rétrospective des artistes Lyonnais, peintres et sculpteurs / dressé par M. Eug. Vial ; préface par M. R. Cantinelli. Lyon, 1904. – 172 pp.
13. Doria A.Louis Tocqué: biographie et catalogues critiques. Paris: Les Beaux-Arts, 1929. – 271 pp.
14. Goncourt E. de, Goncourt J. de. Oeuvres complètes. Portraits intimes du dix-huitième siècle. Vol.2. Genève-Paris: Slatkine Reprints, 1986. – 252 pp.
15. Guiffrey J. Histoire de l'Académie de Saint-Luc. Paris: E. Champion, 1915. – 516 pp.
16. Perez M.-F. L'exposition du Sallon de Lyon en 1786// Gazette des Beaux-Arts, déc, 1975. – P. 199-206.
17. Plax J.A. The Departure of the Commedia dell'Arte from Paris in 1697: A Copy of a Lost Watteau // Muse. Annual of the Museum of Art and Archaeology. University of Missouri. Vol. 52. 2018. – P. 52-73.
18. Portalis R., Béraldi H. Les Graveurs du dix-huitième siècle. T. II. Paris: Damascène Morgan et Charles Fatout, 1880-1882. – 785 pp.
19. Sanchez P. Dictionnaire des artistes exposant dans les Salons des XVII et XVIIIe siècle à Paris et en province. Vol. 2. Dijon: Echelle de Jacob, 2004. – 1774 pp.

Elena V. Samsonova

Lomonosov Moscow State University

Department of Arts

e-mail: samsonova776@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID 0009-0006-0283-801X

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-69-83

## JACOPO BELLINI: THE MATTER OF VISUALISING THE “MYTH OF VENICE”

*Summary:* The article examines the role of Jacopo Bellini (c. 1400-1470/1471) in the art of Venice considering him not only as the founder of the Early Renaissance but also his role in the evolution of the “myth of Venice” concepts (“*mito di Venezia*” is part of the purposeful ideology of the Venetian Republic - a city-state with a unique system of administration and corresponding propaganda, formulated in chronicles and eulogies of patricians and humanists). In particular, Bellini's art laid the foundation for monumental history painting (*istoria*), embodied by his sons and followers in their triumphal narratives (*trionfi*).

Having remained in the shadow of the brightest representatives of the Venetian school of painting until the mid-20th century, Jacopo Bellini's legacy has not been sufficiently studied and requires deep understanding; it is even less considered in relation to the matter of “myth”.

In this regard, it is proposed to study Bellini's famous drawings from the Paris and British Albums (the albums are kept in the Louvre and the British Museum), the themes of which are related to the development of the “myth” ideas. Urban views representing complex architectural compositions based on biblical and gospel plots are the subject of the study.

The main aim of this work is to show how the discovery of new artistic means during the Renaissance modified the way of visually presenting this plot. In the study of the works that interest us, we use the method of formal and stylistic analysis as well as iconographic one. Mythologemes of the republic, formulated in the works of patricians and human-

ists, as well as relevant historical material covered by researchers, Venetian scholars, are the foundation for interpretation.

Using the language of monochrome graphics, Bellini created a fresh palette of idealised Venetian motifs and complete images of Venice, strengthening the roots of Venetian identity (*venezianità*). In this sense, the drawings we are considering are not without a stable pulsation of “myth”, which conveys the values and state ambitions of Serenissima in a clear manner.

*Keywords:* Renaissance, Palazzo Doge, album/folio, drawing/study; mythologeme, istoria (historical cycles), trionfi (solemn triumphs).

Before we consider Jacopo Bellini and then his drawings, which contain the visual triumph of “myth”, we should determine what researchers mean by the very concept of the “myth of Venice”.

“The cult of the state steeped in myth became an integral and, moreover, significant part of the purposeful policy of the Venetian Republic already in the 14th-15th centuries.” [8, p. 173] The collective image of Venice in the self-proclaimed Most Serene Republic as an ideal political subject represented by the ruling patricians became what we call the “myth of Venice” (*il mito di Venezia*). [15] The dictionary definition of “myth” is fiction, half-truth, whereas in this case we are dealing with a myth that was destined to become the essence of the State structure, part of the ideology of the Society. And if, on the one hand, we can agree that “the myth of Venice is an alloy of fiction and half-truth...” [14, p. 2], which evokes understandable criticism among sceptic re-



Ill. 1. *The Flagellation of Christ*. Louvre Museum, fol. 29

searchers, then, on the other hand, the myth certainly has a historical basis; however, it rather reflects the political phenomenon of the Venetian republic in a deliberately idealised version. It is explained by the fact that the internal politics of Venice, with its exceptional structure of government, almost claimed to be the main impetus for the creation of the myth.

The development of an appropriate state ideology, which "smelted" its main mythologemes, was reflected in the patrician and humanistic eulogies and chronicles of Lauro Quirini, Marcus Antonius Sabellicus, Bernardo Giustiniani, Marino Sanuto, Gasparo Contarini, Francesco Sansovino. Based on their works, let us formulate some of the main theses of the "myth of Venice": Venice is the embodiment of freedom. The Venetian Republic is a unique political system. Serenissima is a stronghold of peace, wisdom and justice, and nobility is its most worthy part. Venice is a place of holiness, the only (*singolare*) city of its kind, which appeared by the will of God and claims either to be the new Jerusalem or the new Rome.

"An appeal to history was important; however, it was only one of the components of the whole system of the "myth of Venice" propagation, which included means of art, theatricalization of political life, the organisation of magnificent festivities, involving the entire mass of the city's population, and much more." [1, p.123]

Thus, 15th-century Venice needed a new artistic guideline in order to spread the "myth" about itself in art. Expansion of pictorial boundaries in imitation of nature, a different thematic emphasis, historical or eventual authenticity were needed. Only in the language of the Renaissance with the help of new illusionistic principles, was it possible to express a multi-layered "message" to future generations, not to mention contemporaries. At the same time, an artist was needed who, boldly experimenting, would combine the subtle instinct and will of the creator, reflecting both the artist's imagination and personal vision, that is, an exclusively "internally necessary" [2, p. 65] plan, combined with the spirit of their time as well as ideals of their country. Jacopo Bellini (c. 1400-1470/1471) was the first Venetian master of the Early Renaissance to meet these high criteria. Having played a significant role in the further flourishing of the Venetian school of art and in the recognition of its best representa-

tives, Bellini, not without reason, would be called the "new Phidias". [8, p. 45]

Before Jacopo Bellini, the art of Venice was dominated by a symbolic type of thinking, which tended to combine traditional iconography with the political symbols of the republic. At the turn of the 15th century, international Gothic dominated. However, having absorbed the features of the new style, the Venetian school, with its characteristic conservatism, remained faithful to the Byzantine canon and the original local culture.

It is well demonstrated by Paduan master Guariento's fresco *Paradise* (1365), created by him for the Palazzo Doge by order of the Republic, as well as wooden panels (*intarsia*) *Justice between the Archangel Michael and Gabriel* (1421) by Jacobello Del Fiore, created for the Magistrato del Proprio in the Palazzo Doge. For example, in Guariento's fresco, Saints and Angels are depicted in rows. The compositionally dominant, the scene of the coronation of the Virgin Mary with her son Jesus, is concentrated in the centre but much above the horizon line according to the specifics of the Gothic painting. Venice accepted the Virgin Mary as a special patroness. The heavenly harmony "reigning" on the surface of the fresco is an allusion to the harmony of the city of God, as indicated by the angels playing music in the second row (at the bottom of the fresco). Thus, in the minds of people, the idea of the harmony of the heavenly kingdom extended to the earthly city, thereby visually capturing one of the most important ideals of the republic - harmony and coherence within the nobility... [15, pp. 307-308]

This art was replaced by Bellini's art. However, for a long time Jacopo was known mainly as the father of Gentile and Giovanni Bellini. [11, p. 23] A turning point in the view of the historical place of Jacopo Bellini in the fine arts of Venice occurred only at the turn of the 60s of the 20th century. [5, pp. 2-3] Through studying the surrounding world, the Venetian master made a bold attempt to "discover the world and man" in a spatial (Renaissance) form. In this sense, Jacopo is an innovator, transforming the traditional idea of the possibilities of fine art in Venice. Mastering the subtleties of linear perspective, thoroughly examining various objects of the surrounding world, he strived to reflect a holistic picture of the world. Thus, for example, his religious compositions became a true story, placed in an urban environment, clearly inspired by the images of Venice. In addition, showing interest in a wide vari-

ety of natures, Bellini, in fact, developed independent genres, offering future generations of Venetian masters a rich thematic "repertoire".

Thus, the new artistic vocabulary developed by Bellini in his two famous albums of drawings, stored in the Louvre (c. 1430-1450) and the British Museum (c. 1455-1470), represents universal evidence of the visual existence of the "myth of Venice". (The issue of dating the two albums remains debatable.) [5, pp. 39-40] The albums have become an inexhaustible source of inspiration not only for artists but also for researchers of Bellini's creative heritage. So far, remaining in the shadow of the historical *trionfi* by Gentile and Giovanni Bellini and Vittore Carpaccio, Jacopo's art has not been fully studied. Nevertheless, two rare folios with carefully developed motifs and Renaissance inventions, including the author's method, represent the key to a new pictorial narrative and, therefore, to a fundamentally different level of artistic authenticity.

Moreover, Bellini's drawings deserve special attention from the point of view of the artist's interest in changing iconography (inversion) as well as his search for a new secular and narrative interpretation of traditional religious subjects. Thus, pointing out the independent nature of Bellini's graphic compositions, E.Yaylenko draws attention to the following compositional solution: "the display of biblical or evangelical events is given almost a secondary place in comparison with the depiction of the spatial environment formed by architectural structures or landscape panoramas, against the background of which the figured groups sometimes seem truly insignificant". [7, p. 23] In turn, this noted feature of Bellini's drawings excluded the possibility of reproducing such compositions in altar painting for which "innovative solutions to traditional themes" were hardly acceptable. It means that the search for new principles of composition, the study of linear perspective and the search for an individual style were most important for the artist in the process of implementing bold ideas. It was reflected in one of Bellini's main motifs, which featured Venice and its many-sided image in his albums. In this sense, Bellini's achievements in the visual representation of this image and the emblems corresponding to the city were extremely important as well as in demand for the further promotion and strengthening of the mythologemes of the republic.

It is worth noting that a similar point of view, indicating not utilitarian or custom-made motif but a

creative one which encouraged the artist to paint for himself (*fatti per se*), is shared by other researchers: B.Degenhart and A.Schmitt, P.F.Brown, P.Humphrey, M.Roethlisberger, I.Smirnova and others.

However, there is another opinion regarding the appropriateness of Bellini's albums. It limits their purpose to the category of "sample books" common at that time, representing a kind of teaching aids for beginning craftsmen. Thus, Colin Eisler assumed the "partial" use of drawings as preparatory sketches for future pictorial narratives of his successors. [12, p. 87]

According to the topic of the article, our research focus was primarily on drawings of urban views, which later created a universal "framework" for panegyric painting of Venice. It is here that the artist developed a new compositional structure.

However, before we consider Bellini's vedute, let us pay attention to the sheets with individual motifs of the urban environment closely related to them. Here Bellini developed the motif of a "Venetian" balcony, a fountain, a font, a Gothic palace, sculpture decorating the courtyard, a chapel, church facade, an arcade, etc. This series of drawings representing individual architectural motifs includes the following: (Louvre, fol.50 verso); (British Museum, fol.12 verso); (B.M fol. 66 v.); (B.M fol.93); (B.M. fol. 68 v.); (B.M. fol. 70 v.); (B.M. fol. 69 v.); (B.M. fol. 72 v.); (Louvre, fol. 75 v.). They are reminiscent of the centre of Venice and are mainly executed in a free manner, which is characterised by the incompleteness of the sketch: development of an isolated motif, uneven drawing of objects, preservation of auxiliary transversal lines of receding perspective, sometimes careless shading and even, as in the case of the Venetian Wooden Balcony (Louvre, fol. 50 verso), painting on top of another inverted image, barely outlined or deliberately unfinished.

The main series of city landscapes includes sheets incorporating biblical and gospel plots into their structure and representing a complex type of multi-figure composition in architectural space. In connection with the topic of our research, this series of drawings is the most indicative. We will consider several examples of completed graphics from the Paris album: *Flagellation of Christ*, *The Feast of Herod and the Beheading of John the Baptist*, *The Annunciation*. It is not yet a "Venetian narrative"; however, it is a clear preparation for it. (The drawings discussed here would become an iconographic



Ill. 2. Herod's Feast and the Beheading of John the Baptist. Louvre Museum, fol.17

and compositional example for future pictorial stories of Jacopo's followers.)

Thus, in the drawing *Flagellation of Christ* (Louvre, fol. 29), the action takes place in the space of the city, reminiscent of the very heart of Venice. (Fig. 1) Both albums contain several drawings on the theme of flagellation, at times with sketches of individual scenes for the main drawing, sometimes pictured in close-up frontally or in the distance from different angles. "The open loggia at the bottom right of the building, its walls with intricate balconies bring to mind the Palazzo Doge." [6, p. 32] Venetian facades are also characterised by murals and reliefs. In this case, the building is decorated with Gothic ornament and classical reliefs picturing scenes from the life of Hercules (or perhaps Samson) as well as life-size figures of a nude woman and an athlete extending a votive gift. [9, p. 340] However, according to T.Nichols, it is the classical nude that indicates that it is an ancient Roman building. Thus, the palace of Pontius Pilate in Jerusalem, where the flagellation took place, is before us. [4, p. 32] However, since it was important for Venice to reflect its connection with the "eternal cities" in art due to the

absence of its own imperial past, the artist identified Venice, blessed by God, with the City of Heaven - Jerusalem.

By creating such compositions, Bellini pictured biblical heroes in a modern urban landscape reminiscent of Venice. So, on the right, one can see the figure of Pontius Pilate, seated on a pedestal like a throne in the niche of a blind arch. He is not looking in the direction of Christ; it seems one of the many witnesses to the scene has received Pilate's attention. Those who have gathered to watch the execution are men and women, warriors and noble townspeople, Christians and Muslims (judging by their robes and headdresses) - representing almost the entire cross-section of society. Just as a motley crowd, including merchants and diplomats of various religions, filled the streets and squares of real Venice during state celebrations. Carpaccio later resorted to a similar depiction of religious diversity in the painting *The Healing of the Madman at the Rialto Bridge* (1505/10) from the cycle "Miracles of the True Cross", painted for Scuola di San Giovanni. (In this case, the attention to a detailed presentation of the material environment was also due to the fact that there were "ambassadors and

many famous personalities, both foreign and local" among the parishioners of Scuola). [8, p. 63]

It is also worth noting that Jacopo used the Florentine system of transversal lines for conveying the depth of space, which clearly dominates the figures of people. The people in the drawing are depicted in accordance with a grid of outlined lines, receding in perspective. Moreover, all architectural elements in the decor of the building participate in the creation of a "spatial corridor". However, the vanishing point shifted to the left, serving as a distracting device which hides the main event of the picture, the flagellation scene, from the viewer is Bellini's real artistic discovery. Unlike Alberti, who taught to depict the main scene directly in the foreground, "in his drawings, Jacopo repeatedly returned to hiding the plot in a meticulously drawn environment". [6, p. 32]

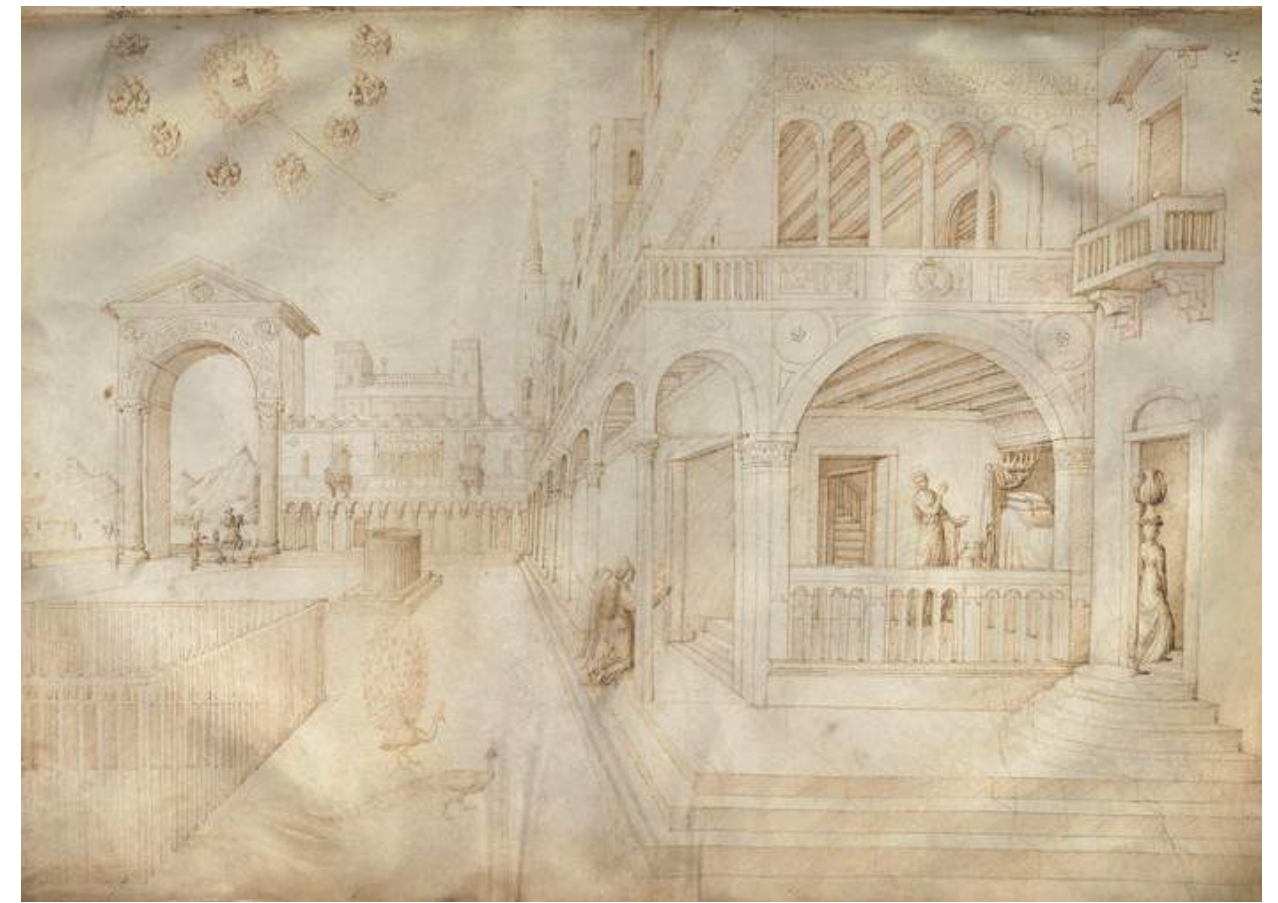
Jacopo resorted to a similar compositional technique in the drawing *The Feast of Herod and the Beheading of John the Baptist* (Louvre, fol. 17). (Fig.2) The centre of a certain city is before us. At first glance, despite the many classical decorative elements (pagan statues, cupids, columns with capitals), the analogical parallel with the architecture characteristic of Venice is obvious: balconies and loggias, counterforts exquisitely supporting them, pointed openings of the palace windows, reminiscent of the Doge's Palace facade. The urban space still dominates figures of people and animals. The composition again acquires the features of a real Venetian environment. Here, the artist seemed to be trying on the role of the chief architect of a unique landscape that has absorbed, as John Ruskin would say, the spirit of Gothic and the spirit of the Renaissance. He used the same "distracting" technique: an arcade receding into perspective (on the left), a staircase leading to the palace (on the right), a majestic fountain (in the centre of the square). Thus, the viewer seems to be drawn into the thick of city life and everyday scenes. Figures of people and various animals are scattered around the perimeter of the city square: a rider on a horse, a child with a monkey, a horse drinking water by the fountain, exotic animals and birds... In religious paintings with passions happening literally in front of everyone, life is depicted as ordinary and relaxed. Thus, according to scenography conceived by the artist, the execution scene does not immediately attract attention: the beheaded John the Baptist, the executioner sheathing his sword, the woman walking up the stairs to

the palace and carrying the head of the executed man on a platter. Until a certain moment, the scene of Herod's feast remains "behind the scenes" - in the loggia on the right. Once again, with the vanishing point shifted to the left, Bellini Sr. masked the main scene of the plot. As a result, the drawing acquires a narrative character, which suggests a gradually unfolding story (narrative), the truthfulness of which for the viewer is largely the result of a complex plan.

It is also worth noting that Bellini's drawings are reminiscent of the Dutch school of painting due to the "multi-figure" scenes and almost sacred interest in everyday details. (Although Bellini's compositional structure differs from one of the Dutch by the presence of such an important pictorial motif as an "antiquisant architectural frame".) [3, p. 40] Consequently, not only the famous Florentines but also the Dutch masters had a noticeable influence on the Venetian school and the development of the Renaissance in Venice. Considering the intensive trade relations between the countries, K.Eisler puts forward a hypothesis about the possible visit of Jan Van Eyck to Venice in 1426. [12, p. 31] In addition, his paintings depicting genre subjects were in the Venetian and Paduan Quattrocento collections. Thus, Bellini could well have seen the works of Van Eyck and other Dutch artists. The question of the relationship between the Venetian Renaissance and Dutch art, which we barely touch upon here, is of interest for a separate study.

The Annunciation is another vivid plot, also made into a whole series of drawings. (British Museum, fols. 12 v., 13, 76; Louvre, fols. 30 v., 31) The graphic panegyric to such architectural decoration also exalted Venice as an exceptional city-state. At the same time, it identified it with the Heavenly Jerusalem, clearly reinforcing the well-known mythologemes of continuity and divine providence in the fate of the republic.

Another religious plot, masterfully woven into the urban environment, is before us. (In his early creative work, Bellini had already turned to the Annunciation for the altar in Brescia, which is considered his most conservative version.) As for graphic attempts to comprehend the Annunciation, here the artist also emphasised the priority of space over man, as if the whole world "was invited" to become an eyewitness of the good news even before the Mother of God (which is quite correct from a theological point of view). However, the Venetian tra-



Ill. 3. *Annunciation*. Louvre Museum, fol. 31

dition dictated its own interpretation of the story of the "good news" to the artist: Bellini's drawings identify Venice with the embodiment of the republic, supposedly founded on March 25, 421. The fact is that there were so-called mysteries throughout Italy (special theatrical performances on religious subjects), which dramatised the Angel's message brought to Mary, an important meeting of heaven and earth, marking the beginning of the cycle of salvation. Performed in Venice since the 1340s, the theatrical ritual based on the Annunciation apparently interested and inspired Bellini. The first production was designed by Paolo Veneziano, the leading artist of Venice at the time. And even then the sacred scene unfolded in the majestic scenery of the city, with its residential buildings, arched windows, balconies and loggias, picturesque courtyards and squares. [12, p. 293] In turn, the graphic panegyric to such architectural decoration also exalted Venice as an exceptional city-state. At the same time, it identified it with the Heavenly Jerusalem, clearly reinforcing the well-known mythologemes of continuity and divine providence in the fate of the republic.

Thus, in all the drawings in both Bellini's albums, the scene of the Annunciation is built into a complex

architectural structure. Each drawing picturing this plot has its own degree of completion. The visual precision of the receding perspective (emphasised by the beams on the interior ceiling going towards the vanishing point) is particularly evident in the independent drawing in the Paris Album (Louvre, fol. 31). (Fig. 3) In this case, the artist's mastery of linear perspective again systematically reveals the truth, initially hidden from view. The viewer's focus is on numerous details which fill the composition with life and sacred meaning. All the drawings depict the urban space in the same way - a synthesis of local Gothic and Florentine Renaissance, still reminiscent primarily of Venice, whereas the details acting as attributes of the Annunciation are noticeably different. Thus, for example, in the London version, Mary is kneeling, as in the altar at Brescia. However, in the Parisian Annunciation, she is depicted to her full height with a prayer book, standing half-turned from the archangel. It is worth noting that all three drawings clearly depict the ray of the Holy Spirit coming from heaven. Passing the circle of angels, it "cuts" the space with its divine light diagonally leading to the interior decoration of the palace of the Mother of God, "pointing" to the main event

of the story. All four drawings (including the most blurry sketch from the Paris album) express the original aesthetics of Venetian architecture. "The main reason for this living splendour is that at this moment Christ takes on physical existence in the Virgin Mary, and, thus, the earthly Church is founded, its splendour reflecting the heavenly." [12, p. 293]

Another reason is that Jacopo, having absorbed the architecture of his native city, did not strive to "literally" reproduce Venice. There are practically no exact copies of Venetian buildings in his albums. (Probably, the drawing *Annunciation*, which we considered, is the only exception. Even at the beginning of the 20th century, Victor Golubev drew attention to the obvious similarity of the building in the background of the composition with its prototype - Fondaco dei Turchi on the Grand channel.)<sup>1</sup> Thus, using the creator's imagination to "erect" his "ideal city" [10, p. 15], which combined Byzantine and Romanesque as well as late Gothic features, the Venetian master expressed, first of all, a figurative vision of his ideal. This nuance, characteristic of Bellini's drawings, indirectly confirms the viewpoint of a group of researchers who consider these

albums to be *quadros designatos* or "drawn paintings", created for oneself (*fatti per se*). [9, p. 118]

Using these drawings as an example, a new approach to religious themes in fine art, conveyed in the surroundings of a familiar city, becomes obvious. Here, the urban environment serves as a decoration for the sacred scene and only enhances its significance for contemporaries. The biblical scene becomes truthful in the eyes of the viewer and practically inscribed in the outline of its own history, that is, the history of Venice. "From the late mediaeval figurative system, he (Bellini) enters a predominantly visual world, conceived as an illusion of reality, where events and characters appear as if 'here and now', as if a direct reflection of a genuine spectacle." [3, p. 15] We must admit that this combination of Bellini's narrative principle and the innovations of the Renaissance, in particular linear perspective, led to the emergence of an authentic compositional method.

As a result, the new pictorial system largely ensured the further development of Venetian painting, and, at the same time, expanded the possibilities for integrating the ideals of the republic into its art. Already in the 15th century, Venetian masters created monumental historical cycles to reflect the *vera istoria*, glorifying the city-state and acting as visual evidence of the "myth".

#### REFERENCES:

1. Golubew V. Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British muséum / Bruxelles G. Van Oest & C-ie - stored in the archives of the Pushkin State Museum of Fine Arts.
1. Bragina, L.M. 2004. *Italianski gumanizm epochi Vozrozhdeniya* [Italian Renaissance Humanism], Nauka, Moscow, Russia, p. 173.
2. Kandinsky, V.V. 2018. *O duchovnom v iskustve* [Concerning the Spiritual in Art], Translated from German by Kozina, E., AST, Moscow, Russia, p. 65.
3. Kozlova, S.I. 2018. *Bellini i Ranneye Vozrozhdeniye v Venetsii* [Bellini and the Early Renaissance in Venice], Bely gorod, Moscow, Russia, p. 40.
4. Lane, F.C. 2017. *Zolotoy vek Venetsianskoy Respubliki* [Venice, A Maritime Republic], Translated by Igorevsky, L.A., Moscow, Russia, p. 121.
5. Smirnova, I.A. 1994. *Yakopo Bellini i nachalo Vozrozhdeniya v Venetsii* [Jacopo Bellini and the Beginning of the Renaissance in Venice], Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Moscow, Russia, pp. 2-3.
6. Nikhols, T. 2019. *Renessans v Venetsii. Epokha peremen ot Bellini do Tintoretto* [Renaissance Art in Venice: From Tradition to Individualism], Translated by Litvinova, I.A., Slovo, Moscow, Russia.
7. Yailenko, E.V. 2010. *Venetsianskaya antichnost* [Venetian Antiquity], Novoye literaturnoye obozreniye, Moscow, Russia.
8. Brown, P.F. 1994. *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, Yale University Press, New Haven & London.
9. Brown, P.F. 1996. *Venice and Antiquity: The Venetian Sense of the Past*, Yale University Press, New Haven & London, p. 118.
10. Canova, G.M. 1972. *Riflessioni su Jacopo Bellini e sul Libro dei disegni*, Arte Veneta, XXVI, p. 15.
11. Crouzet-Pavan, E. 2004. *Venise Triomphante: Les horizons d'un mythe*, Albin Michel, Paris, France, pp. 201-203.
12. Eisler, C. 1989. *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, Harry N. Abrams, New York, USA.
13. Pompeo, M. 1906. *Venice, Its Individual Growth from the Earliest Beginnings to the Fall of the Republic*, A.C. McClurg & Co., Chicago, Illinois, USA, p. 205.
14. Rosand, D. 2001. *Myths of Venice: The Figuration of a State*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, p. 2.
15. Sansovino, F. 1663. *Venetia, Città Nobilissima, Et Singolare* (1581), In Venetia: Appresso Steffano Curti, Italy.

Елена Владимировна Самсонова

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

(факультет искусств)

e-mail:samsonova776@gmail.com

ORCID 0009-0006-0283-801X

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-69-83

## ЯКОПО БЕЛЛИНИ: ПРОБЛЕМА ВИЗУАЛИЗАЦИИ «ВЕНЕЦИАНСКОГО МИФА»

**Аннотация:** В статье рассматривается роль Якопо Беллини (ок. 1400–1470/1471) в искусстве Венеции не только как основоположника Раннего Возрождения, но и его роль в развитии идей «венецианского мифа» («*mito di Venezia*» – часть целенаправленной идеологии Венецианской республики как города-государства с уникальной системой правления и соответствующей пропагандой, сформулированной в хрониках и хвалебных речах патрициев и гуманистов). В частности, искусство Беллини положило начало монументальной исторической живописи (*istoria*), воплощённой его сыновьями и последователями в их триумфальных нарративах (*trionfi*).

Вплоть до середины XX столетия наследие Якопо Беллини оставалось в тени ярких представителей венецианской школы живописи, поэтому ещё не достаточно изучено и требует глубокого осмысления, ещё меньше оно освещено с точки зрения проблемы «мифа».

В этой связи предлагается исследовать знаменитые рисунки Беллини из Парижского и Британского альбомов (альбомы хранятся в Лувре и Британском музее), тематика которых связана с развитием идей «мифа». Предметом исследования выбраны городские виды, представляющие сложные по своей структуре архитектурные композиции на библейско-евангельские сюжеты.

Основная цель данной работы – показать, как открытие новых художественных средств эпохой Возрождения видоизменило способ визуальной презентации данного сюжетного материала. В исследовании интересующих нас образцов используется метод формально-стилистического и иконографического анализа.

Фундаментом для интерпретации служат мифологемы республики, сформулированные в трудах патрициев и гуманистов, а также соответствующий исторический материал, освещённый исследователями-венециеоведами.

Укрепляя корни венецианской самобытности (*venezianità*), на языке монохромной графики Беллини создаёт свежую палитру идеализированных венецианских мотивов и целостных образов Венеции. И в этом смысле рассматриваемые рисунки не лишены устойчивой пульсации «мифа», в наглядной форме транслирующей ценности и государственные амбиции Серениссимы.

**Ключевые слова:** Возрождение/Ренессанс, Палаццо Дожей, альбом/фолиант, рисунок/штудия; мифологема, *istoria* (исторические циклы), *trionfi* (торжественные триумфы).

Прежде чем мы коснёмся непосредственно фигуры Якопо Беллини, а затем его рисунков, содержащих визуальное торжество «мифа», следует определить, что подразумевают исследователи под самим понятием «мифа Венеции».

«Культовый мифом государства стал составной, и притом значительной частью целенаправленной политики Венецианской республики уже в 14–15 вв.» [8, С. 173], собирательный образ Венеции в самопровозглашённой Светлейшей Республике как идеальный политический субъект в лице правящих патрициев и стал тем, что мы называем «миф Венеции» (*il mito di Venezia*) [15]. Если словарное определение самого «мифа» – выдумка, полуправда, то в данном случае мы имеем дело с мифом, которому было суждено стать сутью государственного ус-

тройства, частью идеологии общества. И если, с одной стороны, можно согласиться с тем, что «миф о Венеции – представляет собой сплав из фикции и полуправды...» [14, С. 2], вызывающий в среде исследователей-скептиков понятную критику, то, с другой стороны, миф безусловно имеет под собой историческую основу, но скорее отражающую политический феномен Венецианской республики в заведомо идеализированном варианте. И объясняется это тем, что внутренняя политика Венеции с её исключительной конструкцией государственного правления едва ли не претендовала на роль главного импульса к созданию мифа.

Развитие соответствующей государственной идеологии, «выплавившей» её главные мифологемы, нашло отражение в патрицианских и гуманистических хвалебных речах и хрониках Лауро Квирини, Марко Антонио Сабеллико, Бернардо Джустиниани, Марино Санудо, Гаспаро Контарини, Франческо Сансовино. На основании их трудов сформулируем некоторые из основных тезисов «венецианского мифа»: Венеция – это воплощение свободы. Венецианская республика представляет собой уникальную политическую систему. Серениссима (Serenissima) – оплот миролюбия, мудрости и справедливости, а нобилитет – самая её достойная часть. Венеция – место святости, единственный (singolare) в своём роде город, возникший по воле божьей и претендующий то на роль нового Иерусалима, то нового Рима.

«Обращение к истории было важной, но лишь одной из составных частей целой системы насаждения «венецианского мифа», которая включала средства искусства, театрализацию самой политической жизни, устройство пышных празднеств, вовлекавших всю массу населения города, и многое другое» [1, С. 123].

Итак, чтобы распространять «миф» о себе в искусстве, Венеции 15-го века требовался новый художественный ориентир: расширение изобразительных границ в подражании природе, иная тематическая заострённость, нужна была историческая или событийная достоверность. Только на языке Ренессанса при помощи новых иллюзионистских принципов возможно было выразить многослойное «послание» будущим поколениям, не говоря уже о современниках. При этом требовался мастер, который смело экс-

периментирова, сочетал бы тонкое чутьё и волю творца, отражающие и воображение художника, и личное видение, то есть исключительно «внутренне необходимый» [2, С. 65] замысел, соединённый с духом своего времени, а также идеалами своей страны. Первым венецианским мастером Раннего Возрождения, отвечающим этим высоким критериям, стал Якопо Беллини (ок. 1400–1470/1471). Сыграв значительную роль в дальнейшем расцвете венецианской изобразительной школы и в признании её лучших представителей, Беллини не без основания назовут «новым Фидием» [8, С. 45].

До Якопо Беллини в искусстве Венеции преобладал символический тип мышления, которому было свойственно совмещать традиционную иконографию с политическими символами республики. На рубеже 14–15-го веков доминировала интернациональная готика. Однако, вобрав черты нового стиля, венецианская школа со свойственным ей консерватизмом оставалась верна византийскому канону и самобытной местной культуре.

Это хорошо демонстрирует фреска падуанского мастера Гвариенто «Рай» (1365 г.), выполненная им для Палаццо Дожей по заказу республики, а также деревянные панели (интарсии) Якобелло Дель Фьоре «Юстиция с архангелом Михаилом и Гавриилом» (1421 г.), написанные для Magistrato del Proprio в Палаццо Дожей. Так, например, на фреске Гвариенто изображены рядами Святые и Ангелы. Согласно специфике готической картины, по центру, но гораздо выше линии горизонта, сосредоточена композиционная доминанта – сцена коронации Девы Марии сыном Иисусом. Венеция приняла Деву Марию в качестве особой покровительницы. И небесная гармония, «царящая» на поверхности фрески, есть аллюзия на гармонию града Божьего, на что указывают и музицирующие ангелы во втором ряду (снизу фрески). Таким образом, в сознании людей идея гармонии небесного царства распространялась на град земной, тем самым визуально фиксируя один из важнейших идеалов республики, – гармонию и согласованность внутри нобилитета... [15, Р. 307–308].

На смену этому искусству приходит искусство Я. Беллини. Однако долгое время Якопо был известен в основном как отец Джентиле и Джованни Беллини. [11, С. 23]. Перелом во взгляде на историческое место Якопо Беллини

в изобразительном искусстве Венеции произошёл лишь на рубеже 50–60-х гг. XX столетия [5, С. 2–3]. Посредством изучения окружающего мира венецианский мастер предпринял смелую попытку в пространственной (ренессансной) форме «открыть мира и человека». И в этом смысле Якопо – новатор, трансформирующий традиционное представление о возможностях изобразительного искусства на территории Венеции. Овладевая тонкостями линейной перспективы, досконально исследуя разнообразные объекты окружающего мира, он стремится отразить целостную картину мира. Так, например, его религиозные композиции становятся подлинной историей, размещённой в городской среде, явно навеянной образами Венеции. К тому же, проявляя интерес к самой разной натуре, Беллини, по сути, разрабатывает самостоятельные жанры, предлагая будущим поколениям венецианских мастеров богатый тематический «репертуар».

Таким образом, новая художественная лексика, разработанная Беллини в его двух знаменитых альбомах рисунков, хранящихся в Лувре (ок. 1430–1450) и Британском музее (ок. 1455–1470) представляет собой универсальное свидетельство визуального бытования «мифа Венеции» (Вопрос датировок двух альбомов остаётся дискуссионным.) [5, С. 39–40]. Альбомы стали неисчерпаемым источником вдохновения не только для художников, но и для исследователей творческого наследия Я. Беллини. Поскольку до сих пор искусство Якопо оставалось в тени исторических *trionfi* Джентиле и Джованни Беллини, Витторе Карпаччо, оно не до конца изучено. Тем не менее два редких фолианта с досконально разработанными мотивами и ренессансными изобретениями, включающими авторский метод, представляют собой ключ к новому живописному повествованию, а значит, к принципиально иному уровню художественной достоверности.

Рисунки Беллини заслуживают особого внимания ещё и с точки зрения интереса художника к изменению иконографии (инверсии), а также поиска им новой светско-повествовательной трактовки традиционных религиозных сюжетов. Так, Е.В. Яйленко, указывая на самостоятельный характер графических композиций Беллини, заостряет внимание на следующем композиционном решении: «показу библейских или евангельских событий в них отводится едва ли не второстепенное место в сравнении с изобра-

жением пространственного окружения, образованного архитектурными сооружениями или пейзажными панорамами, на фоне которых фигурные группы порой кажутся поистине незначительными» [7, С. 23]. В свою очередь, эта отмеченная особенность рисунков Беллини исключала возможность воспроизведения подобных композиций в алтарной живописи, для которой «новаторские решения традиционной тематики» едва ли были допустимы. Значит, главным для художника в процессе воплощения смелых замыслов выступал поиск именно новых принципов композиции, исследование линейной перспективы, нащупывание индивидуальной манеры. Это и отразилось в одном из главных беллиниевских мотивов, коим выступала в его альбомах сама Венеция и её многоликий образ. В этом смысле достижения Беллини в наглядной репрезентации этого образа и соответствующей городу эмблематике были крайне важны и востребованы для дальнейшего продвижения и укрепления мифологем республики.

Стоит отметить, что близкую точку зрения, указывающую на отнюдь не утилитарный – не заказной, а творческий мотив, побуждающий художника рисовать для себя (*fatti per se*), разделяют и другие исследователи: Б. Дегенхарт и А. Шмитт, П.Ф. Браун, П. Хэмфри, М. Ретлисбергер, И.А. Смирнова и другие.

Однако существует и другое мнение в отношении целесообразности альбомов Беллини. Оно сводит их назначение к категории *распространённых* в ту пору «книг образцов», представляющих своего рода учебные пособия для начинающих мастеров. Так, Колин Эйслер допускал «частичное» использование рисунков в качестве подготовительных эскизов к будущим живописным нарративам его преемников [12, С. 87].

Согласно проблематике статьи, в нашем исследовательском фокусе в первую очередь оказались рисунки городских видов, создавшие в дальнейшем универсальный «каркас» для панегирической живописи Венеции. Именно здесь художник разрабатывает новую композиционную структуру.

Но прежде чем мы рассмотрим беллиниевские ведуты, обратим внимание на листы с отдельными мотивами городской среды, тесно связанными с ними. Здесь Беллини разрабатывает мотив



«венецианского» балкона, фонтана, купели, готического дворца, украшающей дворик скульптуры, часовни, фасада церкви, аркады и т.д. К этой серии рисунков, представляющих отдельные архитектурные мотивы, можно отнести следующие: Лувр, fol. 50 verso; (Британский музей, fol. 12 verso; Б.М. fol. 66v.; Б.М. fol. 93; Б.М. fol. 68v.; Б.М. fol. 70v.; Б.М. fol. 69v.; Б.М. fol. 72v.; Лувр, fol. 75v.. Они напоминают центр Венеции и в основном выполнены в свободной манере, для которой характерна незавершённость наброска: разработка изолированного мотива, неравномерная прорисовка объектов, сохранение вспомогательных поперечных линий удаляющейся перспективы, порой небрежность штриховки и даже, как в случае с «венецианским деревянным балконом» (Лувр, fol. 50 verso), рисование поверх другого перевёрнутого изображения, едва намеченного или намеренно незавершённого.

К основной серии городских пейзажей можно отнести листы, вобравшие в свою структуру библейско-евангельские сюжеты и представляющие сложный тип многофигурной композиции в архитектурном пространстве. В связи с темой нашего исследования именно эта серия рисунков – наиболее показательна. Мы рассмотрим несколько образцов законченной графики Парижского альбома: «Бичевание Христа», «Пир Ирода и усекование головы Иоанна Крестителя», «Благовещение». Это ещё не «венецианский нарратив», но явная подготовка к нему. (Рассматриваемые здесь рисунки станут иконографическим и композиционным образчиком для будущих живописных историй последователей Якопо.)

Так, в рисунке «Бичевание Христа» (Лувр, fol. 29) действие разворачивается в пространстве города, напоминающем самое сердце Венеции (рис. 1). Оба альбома хранят в себе сразу по несколько рисунков к теме бичевания, порой с набросками отдельных сцен к основному рисунку, выстроенных иногда крупным планом фронтально или удалённо с разных ракурсов. «Открытая лоджия в правой нижней части здания, его стены с замысловатыми балконами вызывают в памяти Палаццо Дожей» [6, С. 32]. Венецианским фасадам также свойственны росписи и рельефы. В данном случае готический орнамент и классические рельефы инкрустировали здание сценами из жизни Геракла (или, возможно, Самсона), а также

фигурами в натуральную величину обнажённой женщины и атлета, протягивающего вотивный дар [9, С. 340]. Однако, по мнению Т. Николса, именно классическая обнажённая натура указывает на принадлежность к древнеримской постройке. Итак, перед нами дворец Понтия Пилата в Иерусалиме, где происходило бичевание [4, С. 32]. Но, поскольку для Венеции было важно за неимением собственного имперского прошлого в искусстве отражать свою связь с «вечными городами», то в данном случае Венеция, благословенная Господом Богом, отождествлялась художником с Градом Небесным – Иерусалимом.

Создавая подобные композиции, Беллини вписывал библейских героев в современный городской ландшафт, напоминающий Венецию. Так, справа можно рассмотреть фигуру Понтия Пилата, восседающего на постаменте наподобие трона, в нише глухой арки. Он не смотрит в сторону Христа, очевидно, внимания Пилата удостоился кто-то из многочисленных свидетелей сцены. Собравшиеся посмотреть на казнь мужчины и женщины, воины и знатные горожане, христиане и мусульмане (судя по одежаниям и головным уборам) – представляли чуть ли не весь срез общества. Подобно тому, как пёстрая публика, включающая торговцев и дипломатов различного вероисповедания, заполняла улицы и площади реальной Венеции во время государственных торжеств. К схожему изображению конфессионального разнообразия прибегает в дальнейшем и Карпаччо в картине «Исцеление бесноватого у моста Риальто» (1505/10) из цикла «Чудеса Истинного Креста», написанной для Скуолы ди Сан-Джованни (и в данном случае внимание к детальному отражению вещественной среды было обусловлено ещё и тем, что среди прихожан самой Скуолы были «послы и многие известные личности, как иностранные, так и местные») [8, Р. 63].

Также стоит отметить, что в передаче глубины пространства, которое явно доминирует над фигурами людей, Якопо использует флорентийскую систему поперечных линий. Люди на рисунке изображены в соответствии с сокращающейся в перспективе сеткой намеченных линий. Все архитектурные элементы в декоре здания также участвуют в создании «пространственного коридора». Но, настоящим художественным открытием самого Беллини становится смещённая влево точка схода, которая служит отвлекающим приёмом, скрывающим от

взгляда зрителя главное событие картины – сцену «бичевания». И в отличие от Альберти, учившего изображать главную сцену непосредственно на переднем плане, «Якопо в своих рисунках неоднократно возвращался к сокрытию сюжета в дотошно прорисованной окружающей среде» [6, С. 32].

К аналогичному приёму композиции Якопо прибегает в рисунке «Пир Ирода и усекование головы Иоанна Крестителя» (Лувр, fol. 17) (рис. 2). Перед нами также центр некоего города. И с первого взгляда, несмотря на множество классических элементов декора (языческие статуи, купидоны, колонны с капителями), очевидна параллель с характерной для Венеции архитектурой: балконы и лоджии, контрфорсы, изысканно их поддерживающие, стрельчатые проёмы окон Дворца, напоминающие фасад Палаццо Дожей. Городское пространство по-прежнему доминирует над фигурами людей и животных. Композиция вновь обретает черты реальной венецианской среды. Художник здесь как будто примеряет на себя роль главного архитектора уникального ландшафта, впитавшего в себя, как сказал бы Джон Рескин, – дух Готики и дух Ренессанса. Он использует всё тот же «отвлекающий» приём: уходящая в перспективу аркада (слева), лестница, ведущая во дворец (справа), величественный фонтан (в центре площади). Таким образом, зрителя словно затягивает в самую гущу городской жизни и бытовых сцен. Фигурки людей и разнообразных животных разбросаны по периметру городской площади: всадник на коне, ребёнок с обезьянкой, лошадь, пьющая воду у фонтана, экзотические звери и птицы... На религиозных картинах со страстями, происходящими буквально на глазах у всех, жизнь изображена обыденной и непринуждённой. Так, по задуманной художником сценографии, не сразу обращает на себя внимание сцена казни: обезглавленный Иоанн Креститель, палач, убиравший свой меч в ножны, женщина, идущая по лестнице во дворец и несущая на блюде голову казнённого. До определённого момента остается «за кадром» сцена самого пира Ирода – в лоджии справа. В очередной раз смещённой влево точкой схода Беллини-старший маскирует главную сцену сюжета. Вследствие чего рисунок приобретает повествовательный характер, что предполагает разворачивающуюся постепенно

историю (нарратив), правдивость которой для зрителя во многом – результат сложного замысла.

Стоит также отметить, что «многофигурностью» сцен и почти сакральным интересом к бытовым подробностям рисунки Беллини напоминают нидерландскую школу живописи (хотя композиционная структура Беллини отличается от нидерландцев наличием такого важного изобразительного мотива, как «антикизирующий архитектурный каркас») [3, С. 40]. Следовательно, не только знаменитые флорентийцы, но и нидерландские мастера оказывали заметное влияние на венецианскую школу и развитие Ренессанса в Венеции. Учитывая интенсивные торговые связи между странами, К. Эйслер выдвигает гипотезу о возможном визите Яна Ван Эйка в Венецию в 1426 году [12, Р. 31]. К тому же его картины с изображением жанровых сюжетов находились в венецианских и падуанских коллекциях кватроченто. Так что Беллини вполне мог видеть произведения Ван Эйка и других нидерландских художников. Вопрос взаимосвязи венецианского Возрождения и нидерландского искусства, которого мы здесь едва касаемся, представляет интерес для отдельного исследования.

Ещё один яркий замысел, заключённый также в целую серию рисунков, – это «Благовещение». (Британский музей, fols. 12v., 13, 76; Лувр, fols. 30v., 31.) Графический панегирик подобному архитектурному убранству также возвеличивал саму Венецию, как исключительный город-государство. И в то же время отождествлял её с Небесным Иерусалимом, наглядно закрепляя известные мифологемы преемственности и божественного провидения в судьбе республики.

Перед нами очередной религиозный сюжет, виртуозно вплетённый в городскую среду. (В своём раннем творчестве Беллини уже обращался к Благовещению для алтаря в Бреше, считающемся его самым консервативным вариантом.) Что касается графических попыток осмысления Благовещения, то здесь автором также подчёркнут приоритет пространства над человеком, как если бы весь мир ещё раньше Богоматери «был приглашён» стать очевидцем благой вести (что вполне корректно с точки зрения теологии). Но венецианская традиция диктовала художнику свою интерпретацию истории «благой вести»: рисунки Беллини отождествляют Венецию с воплощением республики, предположительно основанной 25

марта 421 года. Дело в том, что по всей Италии были распространены так называемые мистерии (особые театральные постановки на религиозные сюжеты), которые инсценировали весть Ангела, принесённую Марии, важную встречу неба и земли, положившую начало циклу спасения. Театральный ритуал на сюжет «Благовещения», исполняемый в Венеции с 1340-х годов, по всей видимости, заинтересовал и вдохновил Беллини. Первую постановку разработал ведущий в то время художник Венеции Паоло Венециано. И уже тогда сакральная сцена разворачивалась в величественных декорациях города, с его жилыми постройками, арочными окнами, балконами и лоджиями, живописными дворами и площадями [12, Р. 293].

Итак, на всех рисунках обоих альбомов Беллини сцена Благовещения встроена в сложную архитектурную структуру. У каждого рисунка на данный сюжет – своя степень завершённости. Визуальная точность уходящей перспективы, (подчёркнутая идущими к точке схода балками на потолке интерьера) особым образом проявляется в самостоятельном рисунке Парижского альбома (Лувр, fol. 31) (рис. 3). В данном случае владение художником линейной перспективой вновь планомерно раскрывает истину, изначально скрытую от глаз. В зрительском фокусе оказываются многочисленные детали, наполняющие композицию жизнью и сакральным смыслом. И если на всех рисунках одинаково изображено городское пространство – синтез местной готики и флорентийского Ренессанса, всё же напоминающее в первую очередь саму Венецию, то детали, выступающие атрибутами «Благовещения», заметно отличаются. Так, например, в лондонском варианте Мария стоит на коленях, как и в алтаре в Бреши. Но в парижском Благовещении – она изображена в полный рост с молитвенником, стоящей вполборота от архангела. Стоит отметить, что на всех трёх рисунках отчётливо изображён луч Святого Духа, идущий с небес. Минувя круг ангелов, своим божественным светом он «разрезает» пространство по диагонали, ведущей к жилому убранству дворца Богородицы, «указывая» зрителям на главное событие повествования. И на всех четырёх рисунках (включая самый размытый набросок из Парижского альбома) выражена оригинальная эстетика венецианской архитектуры. «Основная причина этого жилого великолепия

заключается в том, что Христос в этот момент обретает физическое бытие в Деве Марии, и, таким образом, основывается земная Церковь, её великолепие отражает небесное» [12, С. 293].

Другая же причина заключается в том, что Якопо, впитав архитектуру родного города, не стремился «дословно» воспроизвести Венецию. В его альбомах практически не существует точных копий венецианских зданий. (Вероятно, исключение составляет лишь рассмотренный нами рисунок «Благовещение». Ещё в начале XX столетия Виктор Голубев обратил внимание на очевидное сходство здания на заднем плане композиции с его прототипом – Фондако - деи - Турки (итал. Fondaco dei Turchi) на Гранд-канале.)<sup>1</sup> Таким образом, «воздвигая» фантазией творца свой «идеальный город» [10, Р. 15], сочетающий византийско-романские и позднеготические черты, венецианский мастер выражал прежде всего образное видение своего идеала. И этот характерный для рисунков Беллини нюанс косвенно подтверждает точку зрения группы исследователей, считающих данные альбомы – «нарисованными картинками» («quadros designatos» или «drawn paintings»), созданными для себя (fatti per se) [9, С. 118].

На примере данных рисунков становится очевидным новый подход в изобразительном искусстве к религиозной тематике, переданной в антураже знакомого города. Городская среда здесь служит украшением сакральной сцены и лишь усиливает её значение для современников. Библейская сцена становится правдивой в глазах зрителя и практически вписанной в канву собственной истории, то есть истории самой Венеции. «Из позднесредневековой образной системы он (Беллини) вступает в мир преимущественно визуальный, мыслящийся как иллюзия реальности, где события и действующие лица предстают как бы «здесь и сейчас», наподобие прямого отражения подлинного зрелища» [3, С. 15]. И надо признать, что эта комбинация повествовательного принципа Я. Беллини и новшеств Ренессанса, в частности, линейной перспективы, привели к зарождению аутентичного композиционного метода.

1. Goloubew V. Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British muséum / Bruxelles G. Van Oest & C-ie – хранится в архиве ГМИИ им. Пушкина.

В результате новая изобразительная система во многом обеспечила дальнейшее развитие венецианской живописи, а параллельно с этим расширила возможности по интегрированию идеалов республики в её искусство. Уже в

пятнадцатом столетии венецианские мастера создадут монументальные исторические циклы для отражения vera istoria, прославляющие город-государство и исполняющие роль визуальных свидетельств «мифа».

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Брагина Л.М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. – М.: Наука, 2004. – С. 173.
2. Кандинский В.В. О духовном в искусстве / пер. с нем. Е. Козиной. – М.: Издательство «АСТ», 2018. – С. 65. – 180 с.: ил.
3. Козлова С.И. Беллини и Раннее Возрождение в Венеции. – Белый город, 2018. – С. 40. – 193 с.: ил.
4. Лейн Фредерик. Золотой век Венецианской Республики / пер. с англ. Л.А. Игоревского. – М., 2017. – С. 121. – 607 с.
5. Смирнова И.А. Якопо Беллини и начало Возрождения в Венеции / Российская академия художеств; НИИ теории и истории изобразительных искусств. – М., 1994. – С. 2–3.
6. Николс Том. Ренессанс в Венеции. Эпоха перемен от Беллини до Тинторетто / пер. с англ. И.А. Литвиновой. – М.: Слово/Slovo, 2019. – 224 с.: ил.
7. Яйленко Е.В. Венецианская античность. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 469 с.: ил. – (Очерки визуальности).
8. Brown Fortini Patricia. Venetian narrative painting on the age of Carpaccio. – New Haven and London: Yale University, 1994. – 310 p.: il.
9. Brown Fortini Patricia. Venice and Antiquity The venetian sense of the past. – New Hawen, London, 1996. – P. 118. – 361 p.: il.
10. Canova G.M. Riflessioni su Jacopo Bellini e sul Libro dei disegni // Arte Veneta. –1972. – XXVI. – P. 15.
11. Crouzet-Pavan Elizabeth. Venise triomphante Les horizons d' un mythe. – Albin Michel, 2004. – P. 201–203. – 451 p.
12. Eisler Colin. The genius of Jacopo Bellini.– New York: Harry N. Abrams, 1989. – 560 p.: il.
13. Molmenti Pompeo. Venice: Its individual growth from the earliest beginnings to the fall of the Republic. – A.C. McClurg & Co., 1906. – P. 205. – 338 p.: il.
14. Rosand David. Myths of Venice The figuration of a State. – The University of North Carolina Press Chapel Hill & London, 2001. – P. 2. – 188 p.: il.
15. Sansovino Francesco. Venetia Città nobilissima et singolare (1581). – Venetia, 1663. – 962 p.

## THE TRADITION OF ANTIQUE COLLECTING AND ITS ROLE IN THE FORMATION OF THE MYTHOLOGICAL PAINTING CONCEPT IN VENETIAN ART

*Summary:* The article focuses on the practice of antique collecting, which was at the origins of Venetian antiquity and played a significant role in the formation of the mythological theme in the Venetian art during the Renaissance. The publication provides a description and brief analysis of Venetian collections, identifies their typological varieties, explores various aspects of collecting classical art objects and the ways of their penetration into the markets of the Most Serene Republic during the late 14th–16th centuries. The work identifies the significant influence of antique collecting on the formation of the classical past image in the minds of Venetians. Extensive antique material played the role of an intermediary in this process. The acquaintance of Venetian artists with it, as well as their direct participation in the antiquarian movement, had a huge influence on the penetration of mythological imagery into the artistic structure of Renaissance works, gaining wide possibilities for implementation starting from using the original to the free manifestation of creative imagination.

The relevance of this work lies in the special importance of collecting for the formation of the Venetian art aesthetic program.

The purpose of the work is to show the role of antique collecting in the formation of a mythological theme. The study is based on the method of formal and style analysis in combination with iconographic and iconological methods of studying works of art. The novelty of the work lies in the study of the antique practice influence on the formation of

mythological imagery and the penetration of mythological subjects into Venetian art.

*Keywords:* practice of antique collecting, collecting, collections, Venetian art, mythological subjects, Venice, Stato da Maro, Terra Ferma, locus amoenus.

Mythological painting, such as artworks by outstanding masters of the local school of painting - Titian, Tintoretto, Veronese, is one of the most striking phenomena of the fine arts of the Venetian Renaissance. These works have repeatedly become the subject of interest of researchers (the Titian: Love, Desire, Death exhibition, held at the London National Gallery in 2020, is a recent example. It was dedicated to the famous "poetries" - Titian's paintings of the 1550s - early 1560s on mythological subjects; the release of a scientific catalogue was timed to coincide with the opening of the exhibition). In this regard, the early stage of development of mythological themes in Venetian art, which occurred in the second half of the 15th and the very beginning of the 16th centuries, was much less fortunate since it relatively rarely came to the attention of art historians. Drawings on mythological subjects belonging to Jacopo Bellini, the founder of the Venetian Renaissance, are an exception. Since almost simultaneous appearance of two fundamental publications of his graphic sheets (1989 and 1990) [11, p. 560], they were subjected to thorough study in scientific publications, which have appeared over the past 35 years. The ancient sources of a number of mythological motifs presented by him were estab-

lished; their content was deeply analysed. However, a number of issues still await research, including the question of the significance of the Venetian collections of classical art for the formation of mythological imagery in the works of the late Quattrocento and the beginning of the next century. We will try to take a closer look at it in order to understand how the traditions of antique collecting could have influenced the emergence of the mythological theme in Venetian art, and what were their points of intersection, found in a number of artists' works, with the creative activity of these artists. However, firstly, we should briefly outline the main stages in the development of the practice of collecting antiques in Venice and Padua since they were the main artistic centres of the region.

The practice of antiquarian collecting developed throughout the 15th century. Numerous collections adorning studioli, scrittoii and camerini (rooms where collections of antiquities were usually presented appear under such names in the inventories of that time) represented a kind of "historiography in visual form", made from fragments of a bygone civilization. Interest in ancient finds, unexpectedly brought back to life through the efforts of traders and collectors, was primarily due to the desire to recreate the past not only from ancient texts but also from visual evidence in the form of ancient coins, engraved stones, tombstones and sculptures. In this regard, we have to dwell in more detail on the items of ancient collections, which, in our opinion, played a significant role in the establishment of mythological themes on Venetian soil.

The first mention of the practice of antique collecting in Venice dates back to the beginning of the 14th century. At the end of the Middle Ages, a large amount of ancient material of the most varied nature and purpose began to arrive in the Veneto region. Ancient marble arrived in large quantities to the Most Serene Republic from Rhodes, Chios, Cyprus and Crete, from the shores of the Peloponnese, Attica and Asia Minor. In those days, even the Venetian magistrate equipped expeditions and conducted research on its territories, the Stato da Mar, which was under its control, primarily in Crete, in order to discover ancient objects, especially sculptures, which were later sent "home" [12, pp. 46–53].

Since the beginning of the 15th century, the Serenissima antique collection has also been replenished with finds from Terra Ferma, the mainland territories it annexed. Various antiquities, includ-

ing epigraphic materials in ancient Greek and Latin, sculpture, funerary reliefs, Greek and Roman vases, small plastic and various bronze items, were brought to Venice from the patriarchal residence in Aquileia, the regions of Altino and Torcello, the land holdings of Andria, the lower reaches of the Po River, from the Abano region, as well as Ravenna, which became subordinate to Venice in 1441 [12, pp. 46–53]. Thus, the practice of antique collecting had grown into a stable tradition by the beginning of the Renaissance.

Unfortunately, only fragmentary information about early Venetian collections has survived. One of the collections belonged to the notary and businessman from Treviso, Oliviero Forzetta (c. 1300–1373). His antiquarian interests were quite extensive, as evidenced by the entries preserved in his house register. According to one of them, made by the notary in 1335, he intended to purchase a number of items for his collection on the Venetian market. This list included manuscripts with texts by the classics and church fathers, ancient coins and medals, as well as objects of ancient art, statues and reliefs, among which "four marble boys from Ravenna, taken from the Basilica of San Vitale" were highlighted [4, pp. 25–29] (1st century BC, Archaeological Museum, Venice) [12, pp. 11–12].

However, Forzetta's interest in ancient objects of art hardly had anything in common with the traditions of humanism. It can be considered with more certainty as a commercial enterprise associated with the development of a new market, which is confirmed by the nature of the entries in the house book, made with accounting pedantry. A change in the approach to collecting occurred only in the next century due to the spread and strengthening of humanism ideas in Venice, uniting commercial and scientific interests around the phenomenon of antique collecting, which received its second life at that time.

The activity of one of the most energetic representatives of the early Renaissance, merchant and famous traveller Ciriaco di Filippo de'Pizzicollis (c. 1391–1457), better known as Ciriaco of Ancona, often called the "father of antiquaries" [9, p. 69], is a striking example of a new perception of antiquity. His activity is now quite well known owing to his biography and a number of recent studies. Unfortunately, the traveller's original notes and sketches, later included in the six-volume collection of the vast Commentaria, were lost in the 1514 fire of the library in Pesaro. Only individual fragments of

Ciriaco's texts have survived. They include images of twelve monuments of ancient Greek culture, including several images of the exterior and interior of Hagia Sophia in Constantinople, a sculpture of Bacchus, mistaken by Ciriaco for an elderly farmer in ancient attire, a broken sculpture of a sleeping nymph, the image of which will long be used in Venetian painting; stonework of the city walls of Peloponnesian Nafplio; funerary reliefs from the destroyed sanctuary of Hera of Argos and Mycenae, created by Polykleitos in the Mycenaean Argian Plain. In addition, the comments contain Greek inscriptions and epigrams, partially translated into Latin, descriptions and sketches of monuments, including the Parthenon, in which the architectural structure is not only devoid of Christian attributes but is also supplemented by an imaginary historical reconstruction [9, p. 83]. Some of the traveller's letters with descriptions of his finds have also been preserved. Thus, in one of them from 1445, it is reported about an amazingly beautiful intaglio made of rock crystal with the image of Pallas Athena (kept in the State Museum of Berlin, department of Prussian cultural heritage, collection of antiquities), which was mistakenly taken by the researcher for a portrait of Alexander the Great [9, p. 83].

At the same time, the scientist's interests were not limited to curiosity, a thirst for wandering and new discoveries. Ciriaco established himself not only as a tireless traveller and devoted researcher of antiquity; like many of his contemporaries, he was fond of collecting. In his private collection, one of the items was a statue of Bacchus, purchased in Rhodes in 1425 [5, p. 254]; it might have become the prototype of Bellini's Bacchus. We are talking about two drawings, *The Triumph of Bacchus*, from Bellini's famous albums. The earlier one was included in the Paris collection (fol. 36), and its later version, supplemented by a number of characters and genre intonations, is kept in the album of the British Museum (fols. 93 verso - 94). The similarity between the god of wine depicted in the albums and the ancient statue is clearly evident in the proportionality and lightness of proportions, giving his silhouette the beauty and harmony of ancient sculptures. This impression is enhanced by the finest light and shadow modelling, which creates the visual effect of sculpted forms, the contrapposto body balance, strong spatial angle and the figure turn into depth, making the image so voluminous that it becomes like a round sculpture.

Ciriaco was not the only traveller-collector due to whose efforts works of ancient art appeared in antique markets of Venice and replenished Venetians' home collections. His notes also mention other travellers with whom his fate was one way or another connected. Among them is a collector of ancient coins and stones, Captain Giovanni Dolfin, whose collection the Anconian viewed with interest on one of the galleys off the coast of Cyprus [16, p. 186]. Or it is his predecessor, Florentine priest Cristoforo Buondelmonti, who described the Cretan estate, furnished in the manner of all'antica [9, pp. 25–29] and which belonged to the collector of antique vases, Venetian noble Nicolo Corner, in *Descriptio Insule Crete* (1417). However, compared to them, Ciriaco's activities went beyond the scope of antiquaries. He was not limited to just studying and collecting antiques but sought to captivate his contemporaries with this activity, acting as a born proselytist, whose efforts contributed to the penetration of classical antiquity into Venetian culture.

Special conditions of collecting determined the nature and material of Venetian collections, which were formed on the basis of the owners' personal preferences and tastes. The abundance of archaeological material in them, which came to the antique markets of the Most Serene Republic from the Eastern Mediterranean region, the Aegean and Ionian islands, was an important feature of the Venetian collections. Due to its belonging to Greco-Hellenistic (and not Roman) art, it had a special aesthetic perfection and sophistication, as well as specific themes associated with plots of classical mythology. Its collisions were reflected in a number of artefacts kept in collections which were housed in home museums of wealthy Venetians already in the 16th century [7, p. 8]. The most complete information about them is contained in the work *Notizia d'Opere di Disegno* [13] (*Notes on Works of Art*), compiled by Marcantonio Michiel, a Venetian nobleman, art connoisseur and collector. The materials collected in the Notes include lists of artworks from the collections of Northern Italy, which the author was able to get acquainted with in the period from 1521–1543. The main focus of this work is on the collections of Padua and Venice. These collections were not only described and systematised by the author but their composition was also analysed and the order of ancient artefact placement in the space of a residential building was scrupulously recorded. This information is important for

studying the practice of antique collecting, allowing not only to reconstruct the parts of individual collections but sometimes even to trace the further fate of their exhibits. According to the Notes, the majority of the collections consisted of paintings which served as decoration for the premises; sculpture, which was allocated special halls and courtyards, was no less in demand. Moreover, in his work, Marcantonio mentions numismatic collections, ancient coins and medals, precious stones, cameos and gems, which were also popular among collectors of that time [17, pp. 51–54]. However, the greatest interest for the author of the Notes was in the collections of ancient marble, which he himself was involved in collecting. And although his collection was not as extensive as the collections he described, it was particularly exquisite and remained untouched until the 18th century. According to the surviving notarial documents and inventories, among the marble and bronze figurines of pagan deities present, there were not many opere antiche (ancient works) [12, pp. 72–73], as he himself called the originals: "marble Diana, Apollo, Mercury and Cleopatra, valued at ten ducats each, and other small objects (marble and vases)" [12, p. 47].

In the second third of the 15th - early 16th centuries, collections of ancient marble multiplied in the Most Serene Republic. In addition to Marcantonio Mickiel's *Notizia d'Opere di Disegno* [13], their description and lists of owners were included in the work of Francesco Sansovino, *Venetia, Citta Nobilissima, et Singolare* [14], as well as in a later treatise by Venetian scientist and architect Vincenzo Scamozzi, *L'Ida dell'Architettura Universal* [15, pp. 305–306], published in 1615.

In this regard, Oliviero Forzetta, already familiar to us, should be mentioned as one of the first; among his acquisitions, there were "four marble boys from Ravenna, taken from the Basilica of San Vitale" (1st century BC, Archaeological Museum, Venice) [12, pp. 11–12].

In Scamozzi's treatise, the famous collection of the Grimani Palace, "dell'illustrissima Casa Grimana" [12, p. 305], is especially highlighted "...for the multitude and diversity, as well as the exclusivity and rarity of the collected items..." [12, p. 305]. A marble bust of Vitellius and Roman copies are the best among its exhibits [17, pp. 24–40].

Moreover, Scamozzi and Sansovino's works mention the collection of the patriarch of Aquilea Giovanni Grimani, Domenico Grimani's nephew, who

united the family collections, "increasing them with intelligence and splendour" [17, p. 30]. He unerringly selected the best Greek examples of the classical period for his collection, filling atrium and halls of the palace with "whole or broken figures, torsos and heads" in abundance [17, p. 30]. Some of them were donated to Serenissima in 1586–1587 to create the *Statuario Pubblico*, a public museum. Among them is the famous sculpture *Leda and the Swan* (a Roman copy of the end of the Hadrian era, an original of the Attic school of the mid-1st century BC, inv. No. 30, National Archaeological Museum, Venice), the sensual and erotic image of which was reproduced many times in paintings by artists of the 16th century. The Venetian engraving *The Triumph of Leda*, made using woodcut technique as an illustration for the essay "Poliphili Hypnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorate" (1499, Venice), was the earliest among them [10]. The engraving depicts the triumphal procession of Leda and the swan on an elephant-drawn chariot, surrounded by musicians and a crowd of onlookers. Of the later graphic works, Giovanni Battista Palumba's prints *Leda and the Swan* (1510, National Gallery of Art, Washington) and an engraving attributed to Giulio Campagnola (1500–1511, Metropolitan Museum of Art, New York) have survived [18]. There is a known series of preparatory drawings for the supposedly lost work of Leonardo da Vinci, which were made by him at the beginning of the 16th century; they are currently kept in European museums and private collections [footnote I]. In addition, there are several paintings made based on these drawings by the master's followers [footnote II]. The mythological plot of *Leda and the swan* was also addressed by Michelangelo and Giulio Romano, whose works are considered lost; the plot did not pass by Raphael's attention, whose drawing is kept in the British royal collection. However, a special place among these works is occupied by the works of Venetian masters: Jacopo Tintoretto's *Leda and the Swan* (1550–1555, Uffizi Gallery, Florence), Paolo Veronese's *Leda and the Swan* (1580, Fesch Museum, Ajaccio, Corsica) and Palma the Younger's *Leda and the Swan* (1590, Museum of King Jan III's Palace, Wilanow, Warsaw). What distinguishes them from the artistic style of Central Italian masters is not only their iconography, which goes back to the image of *Sleeping Venus* [footnote III] by Giorgione (1508–1510, Old Masters Picture Gallery, Dresden) but also

a compositional solution that changes the classical plot into the format of a genre scene. At the same time, the figure of *la donna nuda*, highlighted by a falling stream of light, in the company of a swan, depicted in these works in the twilight of an alcove isolated with a red velvet curtain, gives the scene a love-erotic character. At the same time, Tintoretto invites the viewer not only to erotic contemplation but also to intellectual one, filling his work with a series of allegorical motifs (two cages for birds and various animals in the picture), providing topics for philosophical conversations so popular among erudite people of that time. In his work, for the first time since the time of Lucian, an ironic note appears in the interpretation of the mythological plot. Using small secondary details and episodes in the plot, the artist changes the usual plot of the classical myth, lowering the degree of its sublimely romantic perception. Thus, the focus of attention shifts from divine love to banal betrayal. And although the nude figure of Leda here is still identified with an idealised image of female beauty, the artist's style is very different from the noble and sublime approach to ancient mythology adopted in Venetian art. The swan, Jupiter, equated by Tintoretto with other creatures of the created world, not only loses its usual divine status but also appears in the comical image of an unlucky lover. An even greater irony to this scene is given by the figure of a maid, with a polite gesture pointing to the slightly open door of the birdcage as if inviting the swan to take its rightful place, and, at the same time, morally instructing "... to subordinate desires to the mind [...], and not to bring... confusion into the souls..." [6].

In Francesco Sansovino's descriptions, attention is paid to the extensive collection of antiquities of the procurator of San Marco, Giacomo Foscarini, as well as the collection of antique statues of the Loredan family, the collection of merchant-collector Andrea Odoni and the home museums of the most influential Venetian families, Gritti and Mocenigo. Of all the collectors, he distinguished the extensive collection of diplomat and prosecutor Federico Contarini (1538–1613), called "the antiquarian". Special attention should be paid to his collection of ancient marble, which included Greek sculpture from the late 5th to early 4th centuries BC and fragments of the most valuable marble varieties, brought not only from Athens and Constantinople but from almost all the islands of the archipelago [17, pp. 19–21].

Among the Serenissima collections, the collection of antiquities, anticaglie stupende, of Venetian nobleman Gabriele Vendramin, exhibited in the Studio d'Anticaglie in the Palazzo Santa Fosca in 1530, was of well-deserved fame. It was distinguished by a rare abundance and variety of artefacts, including ancient marble: numerous statues, busts, torsos and reliefs. One of the amazing creations of classical plastic art, mentioned in Mickiel's Notes, the sleeping nymph ("nymfa vestita che dorme distesa") [8, pp. 300–319], was of particular interest. Perhaps it was this sculpture that became the prototype of Giorgione's *Sleeping Venenra*. Its iconography goes back to ancient depictions of the story of Lotis and Priapus. Descriptions and sketches of one of these artefacts in the form of a dilapidated statue can be found in Ciriaco of Ancona's *Commentaria* (1447–1448, Trotti Codex, Ambrosiana Library, Milan) [9, pp. 86–87]. The image of a "beautiful sleeping nymph stretched out on a bedspread" [10, p. 71] is found in Ovid's poems *The Fasti* [2, p. 429] and *Metamorphoses* [3, p. 341], as well as in the work Poliphili *Hypnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorate*, published by Aldo Manutius in Venice in 1499. The text of the novel from the late 15th century was accompanied by numerous woodcut engravings. One of them, with the inscription "giving birth to everything" in ancient Greek, illustrates the description of an ancient relief encountered by Poliphilus during his wanderings. The engraving depicts a satyr lifting the curtain of an alcove next to a nymph sleeping under a fruit-bearing tree and two small fauns with intertwined snakes and a jug in their hands [10, p. 71], the symbolism of which is quite clear in this context.

The iconography of the *Sleeping Nymph* or *Spring Nymph* is often discerned in the reliefs of small sculptures, intaglios and cameos in the collections of European museums and the State Hermitage Museum in St. Petersburg. The Hermitage collection contains intaglios mirroring the image of the goddess from the engraving *Giving Birth to Everything*. One of them depicts the scene *Sleeping Maenad, Satyr and Cupid* (1st century, three-layer sardonyx, 2.2 x 3.1. Inv. No. Ж.314); the other two are engraved with the scene *Sleeping Hermaphrodite and Cupids* (1st century, sardonyx, 2.1 x 2.6, Inventory No. Ж.10 and 1st century, sardonyx, 1.2 x 1.8, Inventory No. Ж. 12) [1, pp. 86–87]. Similar reliefs decorate a marble vase from the Torlonia Museum in Rome

[1, p. 86] and the Portland vase in the "a la cameo" technique from the collection of the British Museum [19]. In addition, the Vatican Museum houses the sculpture *Sleeping Ariadne* from the collection of Pontiff Julius II (Roman copy of the statue of the 2nd century BC, the Pio Clementino Museum, Vatican) [20]; its pose is identical to the images of the sleeping nymph on cameos in the Hermitage and carvings on Roman and London vases.

During the Renaissance, the motif of a reclining nude female figure returned to art and became extremely popular among Venetian artists of the 16th century [footnote IV]. Giorgione was one of the first to address this subject in his work *Sleeping Venus* (1508–1510, Old Masters Picture Gallery, Dresden). The erotic and sensual beauty of the naked female body is the main theme of the artwork. The figure of the goddess of love, depicted in a pastoral setting, in the absence of a narrative beginning, is perceived solely as an object of admiration. Nudity in Giorgione's work is conveyed with such tactility and vital warmth that, in the absence of the usual emblems and attributes, Venus loses her mythological imagery and appears in the guise of an earthly woman. At the same time, the ancient plot does not lose the sublimely clear structure of the classical canon; on the contrary, it opens up from an unexpected angle, gaining new possibilities in the interpretation of familiar material.

Further creative development of the ancient heritage revived interest in pastoral themes, forming in Venetian art a lyrical image of sweet Arcadia, so consonant with the descriptions of the blooming paradise gardens of the ecumene from the travel accounts of Ciriaco of Ancona and Cristoforo Buondelmonti. The imagination of ordinary people was led to nostalgic reflections on the charming corner of locus amoenus, where beautiful nymphs live in the shade of green groves and near natural springs, herds of goats and sheep graze among the destroyed, silent remains of classical antiquity, and man exists in absolute harmony with nature,

by scenes of shepherd life, mythological feasts and love stories depicted on objects of classical art, as well as fabled legends and plots of ancient poetry from the pages of ancient manuscripts and codes from the home libraries of antiquarians. The Venetians identified this idealised sensory-visible world, associated with the idea of a garden, with *Domino Venetia*, which mainland lands, turned into a "blooming garden" [7, p. 84], became a favourite place for contemplative leisure of Venetian society at the turn of the 16th century. Its iconography and imagery, developed in secular painting, often constituted an illustrative parallel to the bucolic literature abundantly presented in the Most Serene Republic during this period. Bucolic works of ancient authors were among the first to be published: *The Bucolics* by Virgil (1470) and *The Idylls* by Theocritus (1495) as well as the previously mentioned novel *The Dream of Poliphilus* by Francesco Colonna (1499), in which idyllic descriptions of ancient monuments and their ruins are included. In 1505, Jacopo Sannazaro's novel *Arcadia* was published; its story takes place against the backdrop of descriptions of shepherd's life. Two tondos by Cima Da Conegliano, *Endymion Sleeping* and *Judgment of Midas* (c. 1505–1510, Parma, National Gallery), which laid the foundation for a genre variety of paintings on mythological themes with landscape backgrounds in Venetian art, are approximately from the same period. This theme was further developed in the works "... starting with Giorgione, including Cariani, Titian, the Bassano family, Fetti, up to Piazzetta, Armignoni and Guardi, [owing to whom] Venetian painting turned into a huge bucolic poem..." [7, p. 211]. By the end of the 16th century, the mythological imagery and subjects of Hellenic art monuments, still inspiring Venetian masters, had ceased to serve as a source of formal borrowing since the Renaissance had already accumulated sufficient experience in the creative understanding of ancient culture by this time.

#### REFERENCES:

1. Neverov, O.Ya. 1988. *Antichnye kamei v sobranii Ermitazha: Katalog [Antique Cameos in the Hermitage Collection: Catalogue]*, Iskusstvo, Leningrad, USSR, pp. 48–49.
2. Publius Ovidius Naso. 1973. *Fasty. Elegii i malye ponyemy [Fasti. Elegies and Short Poems]*, Translated by Petrovskij, F.A., Khudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR, Book 1, Poems, pp. 429–436.
3. Publius Ovidius Naso. 1977. *Metamorfozy [Metamorphoses]*, Translated by Shervinskij, S.V., notes by Petrovskij, F.A., Khudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR, Book 9, Poems, pp. 341–348.

4. Ryabskij, A.V. 2009. "Venetsiya – вторая Vizantiya ili Tretij Rim. Istoki arkhitektury rannego venetsianskogo Renessansa" ["Venice – the Second Byzantium or the Third Rome. Origins of Early Venetian Renaissance Architecture"], Academia: Arkhitektura i stroitelstvo [Academia: Architecture and construction], no. 1, pp. 25–29.
5. Voigt, G. 1885. Vozrozhdenie klassicheskoy drevnosti, ili Pervyj vek gumanizma [The Revival of Classical Antiquity, or the First Age of Humanism] in 2 vol., Translated by Rassadin, I.P. from the 2<sup>nd</sup> German edition revised by the author, Izd-vo K.T. Soldatenkova, Moscow, The Russian Empire, vol. 2, p. 254.
6. Marcus Tullius Cicero. 2011. Mysli i vyskazyvaniya [Thoughts and Statements], in Butromeev, V.V. and Butromeev, V.P. (ed.), OLMa Media Grupp, Moscow, Russia.
7. Yailenko, E.V. 2010. Venetsianskaya antichnost [Venetian Antiquity], Novoye literaturnoye obozreniye, Moscow, Russia, p. 8.
8. Yailenko, E.V. 2018. "«Groza» Dzhordzhone. Proizvedenie iskusstva v interere renessansnogo studiolo" ["«Tempest» by Giorgione. The Artwork in the Context of the Renaissance studiolo"], Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie [Vestnik of Saint Petersburg University. Arts], vol. 8, no. 2, pp. 300–319. DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.208>
9. Brown, P.F. 1992. "The Antiquarianism of Jacopo Bellini", Artibus et Historiae, vol. 13, no. 26, p. 69. DOI: <https://www.jstor.org/stable/1483431>
10. Colonna, F. 2005. Hypnerotomachia Poliphili: The Strife of Love in a Dream, Translated by Godwin, J., Thames & Hudson, New York, NY, USA, p. 71.
11. Eisler, C. 1989. The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings, Harry N. Abrams, New York, USA.
12. Favaretto, I. 2002. Arte Antica e cultura antiquaria nelle collezioni Venete al tempo della Serenissima, L'Erma di Bretschneider, Rome, Italy.
13. Michiel, M. 1800. Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da d. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia.
14. Sansovino, F. 1663. Venetia, Città Nobilissima, Et Singolare (1581), In Venetia: Appresso Stefano Curti, Italy.
15. Scamozzi, V. 1615. L'idea della architettura universale, vol. 2, pp. 305–306.
16. Weiss, R. 1988. The Renaissance Discovery of Classical Antiquity, Basil Blackwell, Oxford, England, UK, p. 186.
17. Zorzi, M. and Favaretto, I. 1988. Collezioni Di Antichità a Venezia, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Rome, Italy, pp. 11–12.
18. "Naked woman (Leda) and swan (Zeus) embrace on a river bank; two figures jump into the water at middle ground; a town and bridge in the background" (ill.), available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345532?sortBy=Relevance&ft=Imitator+of+Domenico+Campagnola&offset=0&rpp=40&pos=29>.
19. The Portland Vase (ill.), available at: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1945-0927-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1945-0927-1).

Ирина Анатольевна Фомина

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова (факультет искусств)

e-mail: [electrena@gmail.com](mailto:electrena@gmail.com)

Москва, Россия

ORCID 0009-0009-9229-9006

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-84-97

## ТРАДИЦИЯ АНТИКВАРНОГО СОБИРАТЕЛЬСТВА И ЕЁ РОЛЬ В СЛОЖЕНИИ КОНЦЕПЦИИ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ В ВЕНЕЦИАНСКОМ ИСКУССТВЕ

*Аннотация:* Статья посвящена практике антикварного собирательства, находившегося у истоков венецианской античности и сыгравшего заметную роль в формировании мифологической темы в искусстве Венеции эпохи Возрождения. В публикации даётся описание и краткий анализ венецианских коллекций, выявляются их типологические разновидности, исследуются различные аспекты коллекционирования классических предметов искусства и пути их проникновения на рынки Светлейшей республики конца XIV–XVI веков. В результате проделанной работы выявлено значительное влияние антикварного собирательства на формирование в сознании венецианцев образа классического прошлого. Роль посредника в этом процессе сыграл обширный антикварный материал. Знакомство с ним венецианских художников, а также их непосредственное участие в антикварном движении оказало огромное влияние на проникновение мифологической образности в художественный строй ренессансных произведений, получив при этом широкие возможности претворения от цитирования оригинала до свободного проявления творческой фантазии.

Актуальность данной работы связана с особым значением коллекционирования для формирования эстетической программы венецианского искусства.

Цель работы: показать роль антикварного собирательства в формировании мифологической

темы. В основу данного исследования положен метод формально-стилевого анализа в соединении с иконографическим и иконологическим методами изучения произведений искусства. Новизна работы в изучении влияния антикварной практики на сложение мифологической образности и проникновение мифологических сюжетов в венецианское искусство.

*Ключевые слова:* практика антикварного собирательства, коллекционирование, коллекции, венецианское искусство, мифологические сюжеты, Венеция, Stato da Maro, Terra Ferma, locus amoenus.

Одним из наиболее ярких явлений изобразительного искусства венецианского Ренессанса является мифологическая живопись, образчиками которой стали картины выдающихся мастеров местной школы живописи – Тициана, Тинторетто, Веронезе. Они многократно становились предметом интереса учёных (недавний пример – устроенная в Лондонской Национальной галерее в 2020 году выставка, озаглавленная «Любовь, желание и смерть». Она была посвящена знаменитым «поэзиям», картинам Тициана 1550-х – начала 1560-х годов на мифологические сюжеты, причём к открытию экспозиции был приурочен выпуск научного каталога). Гораздо меньше повезло в этом отношении ранней стадии развития мифологической тематики в венецианском искусстве, пришедшейся на вторую половину XV и самое начало XVI века, по-

сколькo она сравнительно редко попадала в поле зрения историков искусства. Исключение составляют рисунки на мифологические сюжеты, принадлежащие Якопо Беллини, основоположнику венецианского Возрождения. В научных публикациях, появившихся за последние тридцать пять лет, с тех пор как практически одновременно появились два фундаментальных издания его графических листов (1989 и 1990 годы) [11, с.560], они были подвергнуты основательному изучению. Были установлены античные источники ряда представленных у него мифологических мотивов, глубоко проанализировано их содержание. Однако ряд проблем до сих пор ожидают своего исследования, в том числе – вопрос о значении венецианских коллекций классического искусства для формирования мифологической образности в произведениях позднего quattrocento и начала следующего столетия. Мы стараемся внимательнее рассмотреть его, чтобы понять, каким образом традиции антикварного собирательства могли повлиять на зарождение мифологической темы в венецианском искусстве, и какими были их точки пересечения с творческой деятельностью ряда художников, обнаружившись в выполненных ими произведениях. Но сначала нам следует в краткой форме наметить основные этапы развития практики коллекционирования антиков в Венеции и Падуе как основных художественных центрах данного региона.

Практика антикварного собирательства развивалась на протяжении всего XV столетия. Многочисленные собрания, украшавшие *studioli*, *scrittoii* и *camerini* (под такими наименованиями фигурируют в инвентарных описях той поры домашние кабинеты, где обычно размещались собрания антиков), представляли собой своеобразную «историографию в визуальной форме», собранную из осколков ушедшей цивилизации. Интерес к древним находкам, неожиданно возвращённым к жизни усилиями торговцев и собирателей, был обусловлен прежде всего стремлением к воссозданию прошлого не только по материалам старинных текстов, но и по наглядным свидетельствам в форме античных монет, гравированных камней, надгробных стел и скульптур. В этой связи нам предстоит подробнее остановиться на предметах античных коллекций, которые, на наш взгляд, сыграли, значимую роль в утверждении мифологической тематики на венецианской почве.

Первые упоминания о практике антикварного собирательства в Венеции приходятся на начало XIV века. В конце Средневековья в регион Венето начинает поступать большое количество античного материала самого разнообразного характера и назначения. Древние мраморы в большом количестве прибывают в Светлейшую республику с Родоса, Хиоса, Кипра и Крита, с берегов Пелопоннеса, Аттики и Малой Азии. В те времена даже венецианский магистрат снаряжал экспедиции и проводил исследования на территориях, подвластных ему *Stato da Mar*, прежде всего на Крите, с целью обнаружения древних материалов, особенно скульптуры, которые позднее отправлялись «домой» [12, с. 46–53].

С начала XV века антикварная коллекция *Se-genissima* также пополнялась находками, происходившими с присоединённых ею материковых территорий *Terra Ferma*. Различные предметы старины, среди которых были эпиграфические материалы на древнегреческом и латинском языках, скульптура, погребальные рельефы, греческие и римские вазы, мелкая пластика и различные бронзовые изделия завозились в Венецию из патриаршей резиденции в Аквилеи, регионов Альтино и Торчелло, земельных владений Андрии, низовий реки По, из региона Абано, а также Равенны, оказавшейся в подчинении Венеции в 1441 году [12, с. 46–53]. Таким образом, к началу Ренессанса практика антикварного собирательства переросла в устойчивую традицию.

К сожалению, сохранились лишь обрывочные сведения о ранних венецианских коллекциях. Одна из них принадлежала нотариусу и деловому человеку из Тревизо Оливьеро Форцетта (ок. 1300–1373). Его антикварные интересы были достаточно обширны, о чём позволяют судить записи, сохранившиеся в его домово́й книге. Согласно одной из них, сделанной нотариусом в 1335 году, он намеревался приобрести в свою коллекцию ряд предметов на венецианском рынке. В этот список входили манускрипты с текстами классиков и отцов церкви, древние монеты и медали, а также предметы античного искусства, статуи и рельефы, среди которых были выделены «четыре мраморных мальчика из Равенны, взятые из базилики Сан-Витале» [4, с. 25–29] (I век до н.э., Археологический музей, Венеция) [12, с. 11–12].

Впрочем, интерес Форцетто к древним предметам искусства едва ли имел нечто общее с традициями гуманизма. С большей уверенностью

его можно рассматривать как коммерческое предприятие, связанное с освоением нового рынка, что подтверждает и характер записей в домово́й книге, выполненных с бухгалтерской педантичностью. Изменение подхода к коллекционированию происходит лишь в следующем столетии, с распространением и укреплением идей гуманизма на венецианской почве, объединивших предпринимательские и научные интересы вокруг феномена антикварного собирательства, именно в ту пору получившего свою вторую жизнь.

Ярким примером нового восприятия античности является деятельность одного из самых энергичных представителей раннего Возрождения, купца и знаменитого путешественника Чириако ди Филиппо де Пиццеколли (ок. 1391–1457 гг.), более известного как Чириако Анконский, которого часто называют «отцом антикваров» [9, с. 69]. Она достаточно хорошо известна ныне благодаря его жизнеописанию и ряду исследований последнего времени. К сожалению, оригинальные записи и зарисовки путешественника, позднее вошедшие в шеститомное собрание обширнейших *Commentaria*, погибли в пожаре библиотеки в Пезаро в 1514 году. Уцелели лишь отдельные фрагменты текстов Чириако. Они включают изображения двенадцати памятников древнегреческой культуры, среди которых несколько изображений наружного вида и интерьера храма Софии Константинопольской, скульптура Вакха, принятого Чириако за пожилого земледельца в старинном одеянии, разбитая скульптура спящей нимфы, образ которой надолго войдет в венецианскую живопись; каменная кладка городских стен Пелопоннесского Нафплиона; надгробные рельефы из разрушенного святилища Геры Аргосской и Микенской, созданного Поликлетом в Микенской Аргивой равнине. Кроме того, комментарии содержат греческие надписи и эпиграммы, частично переведённые на латынь, описания и зарисовки памятников, в том числе Парфенона, на которых архитектурное сооружение не только лишено христианской атрибутики, но и дополнено воображаемой исторической реконструкцией [9, с. 83]. Сохранились также отдельные письма путешественника, с описаниями его находок. Так, в одном из них, от 1445 года, сообщается об удивительной по красоте *intaglio* из горного хрусталя с изображением Афины Паллады (хранится в Государственном Музее Берлина, отдел Прусского культурного наследия, коллекция древностей),

которая была ошибочно принята исследователем за портрет Александра Великого [9, с. 83].

В то же время интересы учёного не ограничивались лишь любопытством, жадной странствий и новых открытий. Чириако зарекомендовал себя не только неутомимым путешественником и преданным исследователем античности, подобно многим современникам, он увлекался коллекционированием. Одним из предметов его частного собрания была статуя Вакха, купленная на Родосе в 1425 году [5, с. 254] и, возможно, ставшая прототипом беллиниевского Бахуса. Речь идёт о двух рисунках «Триумф Вакха» из знаменитых альбомов Беллини. Более ранний вошёл в состав парижского сборника (fol. 36), а его поздняя версия, дополненная рядом персонажей и жанровых интонаций, хранится в альбоме Британского музея (fols. 93 verso – 94). Сходство, изображённого в альбомах бога виноделия с античной статуей, отчётливо проступает в соразмерности и лёгкости пропорций, сообщающих его силуэту красоту и гармонию древних изваяний. Это впечатление усиливается благодаря тончайшей светотеневой моделировке, создающей визуальный эффект скульптурных форм, контрапостному балансу тела, сильному пространственному ракурсу и развороту фигуры в глубину, делающими изображение настолько объёмным, что оно становится похожим на круглую скульптуру.

Чириако был не единственным путешественником-коллекционером, чьими стараниями произведения античного искусства попадали на антикварные рынки Венеции и пополняли домашние коллекции венецианцев. В его заметках упоминаются и другие путешественники, с которыми так или иначе связала его судьба. Среди них собиратель старинных монет и камней, капитан Джованни Дольфин, чью коллекцию анконец с интересом рассматривал на одной из галер у берегов Кипра [16, с. 186], или его предшественник, флорентийский священник, Кристофоро Буондельмонти, описавший в «*Descriptio insule Crete*» (1417 г.), критское поместье собирателя античных ваз, венецианского нобиле Николо Корнера, обустроенное на манер *all'antica* [9, с. 25–29]. Однако по сравнению с ними деятельность Чириако выходила за рамки *antiquaries*. Он не ограничивался лишь изучением и собирательством антиков, а стремился увлечь этим занятием современников, выступая в роли

прирожденного прозелитиста, старания которого способствовали проникновению классической античности в венецианскую культуру.

Особые условия собирательства определили характер и материал венецианских коллекций, формировавшихся на основе личных предпочтений и вкусов владельцев. Важная особенность венецианских коллекций состояла в обилии в них археологического материала, который попадал на антикварные рынки Светлейшей из региона Восточного Средиземноморья, Эгейских и Ионических островов. В силу своей принадлежности к области греко-эллинистического (а не римского) искусства он обладал особым эстетическим совершенством и утонченностью, а также специфической тематикой, связанной с сюжетным материалом классической мифологии. Её коллизии отразились в содержании целого ряда артефактов, находившихся в коллекциях, что разместились в домашних музеях состоятельных венецианцев уже в XVI веке [7, с. 8]. Наиболее полная информация о них содержится в труде «Notizia d'opere di disegno» [13] (Записки о произведениях искусства), составленном венецианским дворянином, знатоком искусства и коллекционером Маркантонио Микиэлем. Собранные в «Записках» материалы включают перечни произведений искусства из коллекций Северной Италии, с которыми автору удалось познакомиться в период 1521–1543 годов. Основное внимание в этой работе уделено собраниям Падуйи и Венеции. Эти коллекции были не только описаны и систематизированы автором, но также проанализирован их состав и скрупулёзно зафиксирован порядок размещения древних артефактов в пространстве жилого дома. Эти сведения имеют важное значение для изучения практики антикварного собирательства, позволяя не только реконструировать состав отдельных собраний, но порой даже проследить дальнейшую судьбу их экспонатов. Согласно «Запискам», в большинстве своём коллекции состояли из картин, выполнявших роль декоративного убранства помещений, не меньшим спросом пользовалась скульптура, которой отводились специальные залы и внутренние дворы. Маркантонио упоминает в своём труде и собрания нумизматики, старинные монеты и медали, драгоценные камни, камеи и геммы, также пользовавшиеся популярностью у коллекционеров того времени [17, с. 51–54]. Однако наибольший интерес для автора «Записок»

представляли собрания старинных мраморов, коллекционированием которых, занимался и он сам. И хотя его коллекция не была столь обширной, как описанные им собрания, она отличалась особой изысканностью и оставалась нетронутой вплоть до XVIII века. По сохранившимся нотариальным документам и описям, среди составлявших её мраморов и бронзовых статуэток языческих божеств поистине «opere antiche» (древних работ) [12, с. 72–73], как он сам называл оригиналы, было не много: «мраморная Диана, Аполлон, Меркурий и Клеопатра, оценённые в десять дукатов каждая, и другие мелкие предметы (мраморы и вазы)» [12, с. 47].

Во второй трети XV – начале XVI веков в Светлейшей множилось собрания старинных мраморов. Их описание и списки владельцев, помимо сочинения Маркантонио Микиэля «Notizia d'opere di disegno» [13], вошли в труд Франческо Сансовино «Venetia, citta nobilissima, et singolare» [14], а также в более поздний трактат венецианского учёного и архитектора Винченцо Скамоцци «L'idea dell'architettura universal» [15, с. 305–306], изданный в 1615 году.

Одним из первых в данной связи следует упомянуть уже знакомого нам Оливьеро Форцетта, среди приобретений которого были «четыре мраморных мальчика из Равенны, взятые из базилики Сан-Витале» (I век до н.э., Археологический музей, Венеция) [12, с. 11–12].

В трактате Скамоцци особо выделяется «...за множество и разнообразие, а также исключительность и редкость собранных вещей...» [12, с. 305] прославленная коллекция дворца Гримани «dell'illustrissima Casa Grimana» [12, с. 305]. Среди её экспонатов лучшими называют мраморный бюст Вителлия и римские копии [17, с. 24–40].

В работах Скамоцци и Сансовино также упоминается коллекция племянника Доменико, патриарха Аквелеи Джованни Гримани, который объединил семейные коллекции, «преумножив их умом и великолепием» [17, с. 30]. Он безошибочно отбирал в своё собрание лучшие греческие образцы классического периода, в изобилии заполнив «целыми и сломанными фигурами, торсами и головами» [17, с. 30] атриум и залы дворца. Часть из них в 1586–1587 годах была преподнесена в дар Serenissima для создания Statuario Pubblico, публичного музея. В их числе знаменитая скульптура «Леда и лебедь» (римская копия конца эпохи Адриана, оригинал атти-

ческой школы середины I века до н.э., инв. № 30, Национальный археологический музей, Венеция), чувственно-эротический образ которой был многократно воспроизведён в живописных работах художников XVI века. Наиболее ранними среди них была венецианская гравюра «Триумф Леды», выполненная в технике ксилография в качестве иллюстрации к сочинению «Poliphili Hurperotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorare» (1499 г., Венеция) [10]. На гравюре изображено триумфальное шествие Леды и лебедя на запряжённой слонами колеснице в окружении музыкантов и толпы зевак. Из более поздних графических работ сохранились оттиски Джованни Баттиста Палумба «Леда и лебедь» (1510 г., Национальная Галерея Искусства, Вашингтон) и гравюра, приписываемая Джулио Кампаньола (1500–1511 гг., Метрополитен музей, Нью-Йорк) [18]. Известна серия подготовительных рисунков, к предположительно утраченной работе Леонардо да Винчи, которые были написаны им в начале XVI века, и в настоящее время хранятся в европейских музеях и частных собраниях [п. I.]. Кроме этого, существуют несколько картин, выполненных по этим рисункам, последователями мастера [п. II.]. К мифологическому сюжету «Леда и лебедь» так-же обращались Микеланджело и Джулио Романо, работы которых считаются утраченными, не обошёл его вниманием и Рафаэль, рисунок которого хранится в британской королевской коллекции. Однако особое место среди этих работ занимают произведения венецианских мастеров, Якопо Тинторетто «Леда и лебедь» (1550–1555 гг., Галерея Уффици, Флоренция), Паоло Веронезе «Леда и лебедь» (1580 г., музей Феша, Аяччо, Корсика) и Пальма Младшего «Леда и лебедь» (1590 г. Дворец-музей Яна III, Виланов, Варшава). От художественной манеры центрально-итальянских мастеров их отличает не только иконография, восходящая к изображению «Спящей Венеры» [п. III] Джорджоне (1508–1510 гг., Картинная галерея Старых Мастеров, Дрезден), но также и композиционное решение, переводящее классический сюжет в формат жанровой сцены. В то же время выделенная скользящим световым потоком фигура la donna nuda в компании лебедя, изображенные в этих работах в полумраке алькова, отгороженного красной бархатной занавеской, сообщают сцене любовно-эротический характер. При этом Тинторетто при-

глашает зрителя не только к эротическому, но и к интеллектуальному созерцанию, наполняя свою работу чередой инносказательных мотивов (две клетки для птиц и разнообразные животные в картине), дающих темы для философских бесед, столь популярных в кругу эрудированных людей того времени. В его работе впервые со времен Лукиана появляется ироническая нотка в трактовке мифологического произведения. Используя в сюжете мелкие второстепенные детали и эпизоды, художник меняет привычную фабулу классического мифа, понижая градус его возвышенно-романтического восприятия. Тем самым фокус внимания смещается с божественной любви до банальной измены. И хотя обнажённая фигура Леды здесь по-прежнему отождествляется с идеализированным образом женской красоты, манера художника сильно отличается от благородно-возвышенного подхода к античной мифологии, принятого в венецианском искусстве. Лебедь-Юпитер приравненный Тинторетто к другим существам тварного мира, не только утрачивает свой привычный божественный статус, но и предстает в комичном образе незадачливого любовника. Ещё большую иронию этой сцене придает фигура служанки, учтивым жестом указывающая на приоткрытую дверцу птичьей клетки, словно приглашая лебедя занять подобающее ему место, и, в то же время, нравоучительно наставляя «... подчинить желания разуму [...], и не вносить в ... души смятения...» [6].

В описаниях Франческо Сансовино уделяется внимание и обширному собранию древностей прокуратора Сан-Марко Джакомо Фоскарини, а также коллекции античных статуй семейства Лоредан, собранию купца-коллекционера Андреа Одони и домашним музеям влиятельнейших венецианских семейств Гритти и Мочениго. Из общего числа коллекционеров им выделяется обширная коллекция дипломата и прокурора Федерико Контарини (1538–1613 гг.), прозванного «антикваром». Особого внимания заслуживает его собрание древнего мрамора, включавшее греческую скульптуру конца V – начала IV веков до н.э. и её фрагменты ценнейших сортов мрамора, привезённые не только из Афин и Константинополя, но почти со всех островов архипелага [17, с. 19–21].

Среди коллекций Serenissima заслуженной славой пользовалась коллекция древностей, anticaglie stupende, любителя искусств и мецената,



венецианского нобиле Габриэля Вендрамина, выставленная им на обозрение в 1530 году в Studio d' Anticaglie в палаццо Санта-Фоска. Она отличалась редким изобилием и разнообразием артефактов, в числе которых были древние мраморы: многочисленные статуи, бюсты, торсы и рельефы. Особый интерес в ней представляло одно из удивительных творений классической пластики, упомянутое в «Записках» Микиэля, – спящая нимфа, «*nymfa vestita che dorme distesa*» [8, с. 300–319]. Возможно, именно эта скульптура стала прообразом «Спящей Венеры» Джорджоне. Её иконография восходит к античным изображениям истории Лотиды и Приапа. Описания и зарисовки одного из таких артефактов в виде полуразрушенной статуи содержатся в «*Compendaria*» Чириако Анконского (1447–1448 гг., кодекс Тротти, Библиотека Амброзиана, Милан) [9, с. 86–87]. Образ «прекрасной спящей нимфы, распростёртой на покрывале» [10, с. 71] встречается в поэмах Овидия «Фасты» [2, с. 429] и «Метаморфозы» [3, с. 341], а также в сочинении «*Poliphili Hypnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorate*», изданном в Венеции в 1499 году Альдо Мануцием. Текст романа конца XV века сопровождался многочисленными гравюрами в технике ксилографии. Одна из них, с надписью на древнегреческом «*Всё рождающая*», иллюстрирует описание античного рельефа, встреченного Полифилом во время скитаний. На гравюре рядом со спящей под плодоносящим деревом нимфой изображены сатир, приподнимающий штору алькова, и два маленьких фавна с переплетёнными змеями и кувшином в руках [10, с. 71], символика которых достаточно ясна в данном контексте.

Иконография «Спящая нимфа» или «Нимфа источника» часто угадывается в рельефах мелкой пластики, инталий и камей в собраниях европейских музеев и ГМ Эрмитаж в Санкт-Петербурге. В эрмитажной коллекции хранятся геммы, зеркально повторяющие изображение богини с гравюры «*Всё рождающая*». На одной из них изображён сюжет «Спящая Менада, Сатир и Амур» (I в., трёхслойный сардоникс, 2,2 x 3,1. Инв. № Ж.314), на двух других выгравирована сцена «Спящий Гермафродит и амур» (I в., сардоникс, 2,1 x 2,6. Инв. № Ж.10 и I в., сардоникс, 1,2 x 1,8. Инв. № Ж. 12) [1, с. 86–87]. Похожие рельефы украшают мраморную вазу из музея Торлония в Риме [1, с. 86] и Портлендскую вазу в технике «*a la sam-*

*ino*» из коллекции Британского музея [19]. Помимо этого, в Музее Ватикана хранится скульптура «Спящая Ариадна» из собрания понтифика Юлия II (римская копия статуи II в. до н.э., Музей Пия-Климента, Ватикан) [20], поза которой идентична изображениям спящей Нимфы на эрмитажных камнях и резьбе на римской и лондонской вазах.

В эпоху Возрождения мотив лежащей обнажённой женской фигуры возвращается в искусство и становится необычайно популярен у венецианских художников XVI века [п. IV]. Одним из первых к этому сюжету обращается Джорджоне в работе «Спящая Венера» (1508–1510 гг., Картинная галерея Старых Мастеров, Дрезден). Главной темой картины становится эротически-чувственная красота обнажённого женского тела. Фигура богини любви, изображённая в пасторальном окружении, в отсутствие повествовательного начала, воспринимается исключительно как объект любования. Нагота в работе Джорджоне передана с такой осязательностью и жизненной теплотой, что в отсутствие привычных эмблем и атрибутов Венера утрачивает мифологическую образность и предстаёт в облике земной женщины. При этом античный сюжет не утрачивает возвышенно-ясного строя классического канона, напротив, открывается с неожиданной стороны, обретая новые возможности в интерпретации знакомого материала.

Дальнейшее творческое освоение античного наследия возрождает интерес к пасторальной тематике, формируя в венецианском искусстве лирический образ милой Аркадии, столь созвучный описаниям цветущих райских садов ойкумены из путевых заметок Чириако Анконского и Кристофоро Буондельмонти. К ностальгическим размышлениям о прелестном уголке *locus amoenus*, где в тени зеленеющих рощ и природных источников обитают прекрасные нимфы, среди разрушенных, безмолвных останков классической древности пасутся стада коз и овец, а человек существует в абсолютной гармонии с природой, воображение обывателей вводило сцены пастушеской жизни, мифологических праздников и любовных историй, изображённые на предметах классического искусства, а также легендарные предания и сюжеты античной поэзии со страниц старинных манускриптов и кодексов из домашних библиотек антикваров. Это идеализированный чувственно-зримый мир, связанный с идеей вертограда, венецианцы отождествляли с До-

*minio Venetia*, материковые земли которой, превращённые в «цветущий сад» [7, с. 84], стали излюбленным местом созерцательного досуга венецианского общества на рубеже XV–XVI веков. Его иконография и образность, сложившиеся в светской живописи, зачастую составляли иллюстративную параллель буколической литературе, в изобилии представленной в этот период в Светлейшей. Одними из первых вышли в свет буколические сочинения античных авторов – «Буколики» Вергилия (1470 г.) и «Идиллии» Феокрита (1495 г.) и упоминавшийся ранее роман «Сон Полифила» Франческо Колонны (1499 г.), в идиллические описания которого вписаны древние памятники и их руины. В 1505 году издаётся роман Якопо Саннадзаро «Аркадия», действия которого протекают на фоне описаний пастушеской жизни. Примерно к этому же периоду относятся два тондо Чимы Да Конельяно «Спящий

Эндимонд» и «Суд Мидаса» (ок. 1505–1510 гг., Парма, Национальная галерея), положившие начало жанровой разновидности картин на мифологические сюжеты с пейзажными фонами в венецианском искусстве. Дальнейшую разработку эта тематика получила в работах «...начиная с Джорджоне, включая Кариани, Тициана, семейство Бассано, Фетти, вплоть до Пьяцетты, Арминьони и Гварди [благодаря которым] венецианская живопись превратилась в огромную буколическую поэму...» [7, с. 211]. К концу XVI века мифологическая образность и сюжеты эллинских памятников искусства, по-прежнему вдохновлявшие венецианских мастеров, перестали служить источником формальных заимствований, поскольку к этому времени Ренессанс уже успел накопить достаточный опыт творческого осмысления античной культуры.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Неверов О.А. Античные камеи в собрании Эрмитажа: Каталог. – СПб.: Искусство-СПб, 1988. С. 48–49.
2. Овидий Публий Назон Фасты. Элегии и малые поэмы / пер. Ф.А. Петровского – М.: Художественная литература, 1973. – Кн. 1. Стихи. – С. 429–436.
3. Овидий Публий Назон. Метаморфозы / пер. С.В. Шервинского, примеч. Ф.А. Петровского – М.: Художественная литература, 1977. – Кн. 9. Стихи. – С. 341–348.
4. Рябский А.В. Венеция – вторая Византия или Третий Рим. Истоки архитектуры раннего венецианского Ренессанса // *Academia: Архитектура и строительство*. – 2009. – № 1. – С. 25–29.
5. Фойгт Г. Возрождение классической древности, или Первый век гуманизма: в 2 т. / Г. Фойгт; пер. со 2-го нем. изд., передел. авт. И.П. Рассадина. – Т. 2. – М.: Изд-во К.Т. Солдатенкова, 1885. – С. 254.
6. Цицерон Марк Тулий. Мысли и высказывания / под ред. В.В. Бутромеева, В.П. Бутромеева – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011.
7. Яйленко Е.В. Венецианская античность. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 8.
8. Яйленко Е.В. Гроза Джорджоне. Произведение искусства в интерьере ренессансного *studiolo* // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. – 2018. – Т. 8. – Вып. 2. – С. 300–319.
9. Brown P.F. The Antiquarianism of Jacopo Bellini // *IRSA s.e., Artibus et Historiae*. – 1992. – Vol. 13. – № 26 – P. 69. – URL: <https://www.jstor.org/stable/1483431>.
10. Colonna F. Poliphili Hypnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorate // *Hypnerotomachia. The Strife of Love in a Dream. Translated by Godwin. G. – Thames & Hudson, 2005. – P. 71.*
11. Eisler C. The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawing. – New York, 1989.
12. Favaretto I. Arte Antica e cultura antiquaria nelle collezioni Venete al tempo della Serenissima. "l'Erma" di Bretschneider.
13. Marcantonio Michiel Notizia d'opere di disegno nella prima meta del secolo XVI. Venezia. D. Iacopo Morelli custodo della rigia biblioteca di S. Marco di Venezia, 1800.
14. Sansovino F. Venezia, Città nobilissima et singolare. – Venezia: Appresso Stefano Curti, 1663.
15. Scamozzi V. L'idea dell' architettura universal. – 1615. – Vol. II. – P. 305–306.
16. Weiss R. The Renaissance Discovery of Classical Antiquity. – Oxford: Basil Blackwell Publ., 1988 edinon. – P. 186.
17. Zorzi, M. and Favaretto, I. Collezioni di Antichità a Venezia. – Roma: Istituto Poligrafico e Zecca Dello Stato, Roma 1988. – P. 11–12.
18. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345532?sortBy=Relevance&ft=Imitator+of+Domenico+Campagnola&offset=0&rpp=40&pos=29>
19. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1945-0927-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1945-0927-1)

Anna A. Fisher

Master of Art History, applicant for Candidate of Art History,  
Cinema and Contemporary Art Department,  
Russian State University for the Humanities  
e-mail: modernanna@mail.ru  
Moscow, Russia  
ORCID ID: 0000-0001-5163-7552

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-98-112

## SOCIAL AND POLITICAL CARICATURE BY ISAAC CRUIKSHANK IN THE COLLECTION OF THE LEWIS WALPOLE LIBRARY

*Summary:* The author studies the collection of caricatures at the Lewis Walpole Library, Yale University. The collection contains unique English artistic graphics, a significant part of which is devoted to the genre of caricature. In the article, the author analyses the creative heritage of artist Isaac Cruikshank using the example of some works in the collection, identifying the main range of themes, plots and images of the political and social satire of this little-studied engraver. Attention is also paid to the lesser-known aspects of the creative biography of the artist. The author mentions facts concerning Cruikshank's relations with modern publishers (S.W.Fores, T.Tegg, J.Fairbairn, T.Williamson) and representatives of the creative intelligentsia (M.Park, J.Doe, E.Kean). Using the example of the work of Cruikshank and T.Rowlandson, the article examines mutual influence between caricaturists, which prevents reliable evidence of the primacy of the authorship of ideas.

*Keywords:* English caricature, collection of engravings, art of the 18th century, political satire, social satire, British humour, caricature graphic series

The Lewis Walpole Library at Yale University (USA) houses a significant collection of graphic art. Sketches, engravings, and drawings form one of the most important collections of the 18th-century British visual satire in the world. It is the world's largest collection of English graphics outside of Britain. The library contains approximately 30,000 works, including more than 10,000 caricatures, series of

drawings, portraits and topographic maps. Collections of pieces by individual outstanding masters has drawn special attention: J.Gillray (1757–1815), T.Rowlandson (1756–1827), I.Cruikshank (1756–1811) and J.Cruikshank (1792–1878), W.Hogarth (1697–1764), J.M.Woodward (1760–1809), G.W.Banbury (1750–1811). An impressive part of the engravings, drawings and paintings in the Lewis Walpole Library previously belonged to Horace Walpole (1717–1797), a writer, famous bibliophile and collector of prints, drawings and paintings; pieces were often annotated by him. The library's collection is presented by an open access database which includes the full range of art and artefacts from the Walpole collections. It even mentions those items the location of which is currently unknown but information about them appears in historical sources. The library's collection database is constantly changing; comments, images and entries are updated and are subject to permanent editing.

Attention will be drawn to the Library's representative collection of caricatures by engraver Isaac Cruikshank, whose work, unfortunately, is in the shadow of the fame of his sons: George Cruikshank (1792–1878) and Isaac Robert Cruikshank (1789–1856). The elder Cruikshank's works are presented in the London collections of the British Museum, the Drawing Museum and the Victoria and Albert Museum, and the collections of the Fitzwilliam Museum (Cambridge, UK). Some works are stored in the research and educational centre of the Huntington Library

in San Marino (California, USA), the Yale Center for British Art (Connecticut, USA), and the State Hermitage Museum (St. Petersburg, Russia).

Cruikshank was the author of a wide range of works. Over all the years of creativity, the master created engravings, etchings, and watercolours. He designed and engraved using drawings by other artists. For example, he engraved some of the works of English writer and caricaturist J.M.Woodward, who gave him his own sketches for engraving. Cruikshank engraved *Eccentric Excursions in England and South Wales* (1796). The works published on the website of the Lewis Walpole Library introduce us to the diverse themes of the artist's work, on the basis of which it seems possible to talk about the author's manifestation of himself in art as a private individual, as an artist and as a citizen - a typical Englishman.

The artist's individual style can be difficult to clearly define. Several people could often work on the process of creating engravings: an artist, a carver and a printer. The artist's works were often hand-painted etchings: *An Abyssinian Breakfast*, *A New Dutch Exercise*, *Buonaparte at Rome Giving Audience in State*, *The Budget* or *John Bull Frightened out of his Wits*.

In connection with the study of Cruikshank's work, mention should be made of illustrator and publisher Samuel William Fores (1761–1838). Owing to his efforts, Gillray, Rowlandson and Cruikshank's caricatures were published. Fores's caricatures were made in Piccadilly Circus in London. In addition, Cruikshank collaborated with publishers Thomas Tegg (1776–1845) and John Fairbairn (active 1793–1843), who was famous for his own satirical works in the mezzotint technique. James Roach (1753/4–1832) was another patron who contributed to the master's publications. The leading English publishers of Georgian caricature of the late 18th and early 19th centuries include the production of R.Laurie (1755–1836) and J.Whittle (1757–1818), W.H.Allen and Co. Publishing House (founded in 1835). Some of Cruikshank's works were published and engraved by Thomas Williamson (whose creative period spanned from 1805 to 1825).

Isaac Cruikshank's creative work dates back to the Golden Age of English caricature; it can rightfully stand alongside the names of Gillray and Rowlandson. However, due to its relatively little study, it is unfairly ignored by researchers. Thus, the collector of the artist's works and compiler of the catalogue of his works, Doctor of Philosophy and Medicine

E.B.Krumbhaar, mentions the mutual influence of the graphics by Gillray and Cruikshank [Krumbhaar, 1966, p. 22]. Moreover, the catalogue contains the artist's brief biography.

Little reliable information has been preserved about Isaac Cruikshank's life and work. The artist came from Edinburgh (Aberdeenshire). Presumably his father Andrew was a customs officer or tax collector. Since he was a Jacobite, he came to ruin as a result of the uprising of 1745. Isaac Cruikshank was the youngest of Andrew Cruikshank's five children. He was baptised on October 14, 1764. There is an opinion that he became an orphan at an early age. According to Krumbhaar, several authors wrote about this: Blanchard Jerrold, Reed. However, the researcher was not satisfied with their conclusion; Krumbhaar was primarily interested in specific references to such ideas about the circumstances of the artist's life during his childhood.

The question of the influence of Andrew Cruikshank or other people on Cruikshank's general education and formation as an artist is a blank spot in his biography. It is known that when he was about twenty years old, he moved to London around 1784. His fate in the early stages of his work is similar to that of most young Scots heading to London. Isaac took on any job that could bring money. This circumstance had a negative impact on the approach to creativity and did not contribute to the development of high demands on the quality of work. Focusing on the goal of earning money, the artist was busy designing lottery tickets, for which he engraved drawings in large quantities. Attention was also given to illustrating cheap books as well as reference books. His illustrations from that early period are rather crude, created in a careless manner. Haste is especially characteristic of his initial sketches; in them, the artist was more concerned with the implementation of the very concept of the project. The quality of the created prints left much to be desired. Sometimes the colours of clothing and other details vary significantly between different prints from the same plate; however, they were often created so carelessly that they extend well beyond the border established by the etched line. Among Cruikshank's works, one can also find such carelessness when the word was engraved, going out to the edge of the picture.

The etching procedure, after which Isaac coloured his drawings using pencil or watercolour, was a typical technique for making his engravings. The

artist involved his wife and children in his work. The wife as well as the sons (as they grew older) were entrusted with hand colouring and creation of inscriptions. Later, as they gained more experience, Isaac allowed them to etch simple objects into the background of their own work. From about 1800, one can occasionally discover joint engravings created by the artist in collaboration with young George. Since adolescence, George had already worked on most of the surface on copper plates, small figures in the background, and sometimes independently published something from his personal work. Unfortunately, these later collaborations were signed differently, raising many questions about the precise identification of authorship. It is not always correctly established who exactly was the author of the concept and implementation of a number of works: Isaac himself, his son George, who was starting his career, or both artists.

Currently, little is known about the artist's family life. Having arrived in London, he soon married Mary McNaughton. And, undoubtedly, Mary's personality served as the key to a happy and strong family so necessary for the master. Being a strong-willed and powerful woman, she turned her strength of character into a creative channel, becoming a devoted assistant to her husband. Her thrift and hard work are noted, owing to which she was able to raise her children and give them an education. Her and Isaac's children attended primary school in Edgware and regularly attended Sunday services at the Church of Scotland in Crown Court. Mary managed to cope with Isaac's growing addiction to alcohol. Through her efforts, she managed to save a thousand pounds - a significant amount of money at that time. Isaac and Mary first lived in Duke Street, Bloomsbury, where sons Robert and George were born in 1786 and 1792. Also, a daughter, Elizabeth, was born in the master's family; she died early as soon as the family moved to Dorset Street.

The Cruikshank family were firmly established in their own house on Dorset Street by 1794. They were friendly in communication and received famous guests. At one time, famous explorer and traveller Mungo Park (1771–1806) stayed with them. Painter George Dawe (1781–1829), later a member of the Royal Academy, was among other visitors. Isaac gave him drawing lessons during the period when Dawe was still young and unrecognised. He himself was a frequent visitor to Vinegar Yard, Drury Lane, at the home of publisher Roach,

for whom he created etchings for cheap books of a humorous, poetic or theatrical nature. While visiting Roach, Isaac met Edmund Kean (1787–1833), at that time a little-known English artist. Thus began a family friendship that lasted until Isaac's death. Kean gained worldwide acting recognition for his roles in productions of Shakespeare's plays: Hamlet, Othello, Richard III, Macbeth, King Lear. The circle of friends could definitely shape the artist's tastes and influence the choice of topics for creativity.

Isaac Cruikshank's art received notable praise among critics of the next generation. English journalist and writer William Blanchard Jerrold (1826–1884) noted the elder Cruikshank's merits as a first-class painter and engraver in his book *The Life of George Cruikshank* [Jerrold, 1894], dedicated to the work of his son. In it, Jerrold spoke of him as equal to such contemporaries as Gillray and Rowlandson. Thus, according to the authoritative author, he was one of the top three caricaturists in the country. Moreover, engraver Thomas Wright (1792–1849) spoke of Isaac Cruikshank as one of the most successful caricaturists of the early 19th century. The features of his work, in addition to prolificity, are repeatedly emphasised: originality, diversity and a keen sense of humour. Ralph Edwards, the author of works on British art, emphasised the rare excellence of the artist's political caricatures, highlighting the personality of Isaac Cruikshank among an entire generation. An example was given of the unsurpassed, in the author's opinion, spontaneity of impressions, embraced by the pure spirit of caricature [Krumbhaar, 1966, p. 184].

By the mid-19th century, Isaac Cruikshank had developed a reputation as a capable, energetic and successful artist. When studying his legacy, a logical question arises as to why the contribution of such an outstanding master, who worked simultaneously with masters of the genre, Gillray and Rowlandson, and was a legitimate part of the trio of this glorious group of English caricaturists, was recognised more conventionally. The most likely version seems to be the established reputation of his son George as the most outstanding of British illustrators and caricaturists, which far eclipsed the fame of his father.

Obviously, the addiction to alcohol also had a negative impact on the engraver's artistic heritage. This dependence determined the general unevenness of the nature and quality of the created drawings. Quite a few are mediocre images since they

were fairly treated as cheap products. Isaac Cruikshank's caricatures of this type were created on occasion - on the very day when this or that significant social event took place. The reason for the creation of such stream works was the artist's insufficiently stable financial situation and the need to pay for wine. Thus, Isaac performed a certain amount of work which did not contribute to an objective assessment of the level of his abilities. It must be admitted that cheap book illustrations do not convey the true extent of his skill.

Among other factors that are indicated when determining the diminishing significance of the work of Cruikshank Sr., there are often accusations of secondary nature. As mentioned above, Cruikshank's work, along with the works of Gillray and Rowlandson, dated back to the Golden Age of English Caricature. At the same time, a strong impression emerged as if the master was only imitating Gillray in some of the themes and subjects of the image that he chose for himself. However, these particular claims against the artist do not seem objective and fair since the artists were contemporaries and, having heard about any significant social event, could be equally inspired by it. And their response could have been born at the same time, which is not uncommon. Krumbhaar's study even further confirms this idea; the author discovered how sometimes Isaac's caricatures with a similar title had appeared long before Gillray's [Ibid, pp. 22–23].

Among the certainly wide range of the artist's works, several significant directions of satire can be distinguished. The main intention of the master's caricature was criticism of modern political and social phenomena. It is not so important for study whether Cruikshank depicted a domestic, a theatrical or a love scene, or a sketch on the topic of fashion - all this is the embodiment of the private aspects of social satire. Probably due to the illustrator's talent, in contrast to political subjects, social themes in caricature were determined by a tendency towards direct and accurate observation. The artist did not limit his depiction techniques solely to grotesque and hyperbolization.

In the master's creative life, there were both calm periods and times of artistic growth. Thus, the rise in the production of satirical graphics in 1801–1810 is evidenced by numerous caricatures created by British artists. It is a natural consequence of significant historical events relating to the last decade of Isaac's life and work. The amount of Isaac Cruik-

shank's political and social satire peaked in the seventh volume of the British Museum catalogue from 1793 to 1797, with 278 pieces listed under his name. Then the amount increased significantly from 1803 - the period of the open threat of Napoleon's invasion of England. The last rise of political satire dates back to 1807–1808, when 171 pieces were attributed to Isaac Cruikshank. And this master's period is also associated with the creation of caricatures where Napoleon is represented as the leading hero of the works.

The artist's experience in political caricature was fruitful. The master's works were distinguished by a predominantly impartial view in relation to the events he depicted. Cruikshank used his draftsman-ship to criticise various social positions and opinions. The most famous series of political images include *The Royal Extinguisher* of 1795, *Guards of the State* of 1797. In addition to engraving, Cruikshank turned to watercolour techniques and created book illustrations.

Originally published by Fores on April 16, 1796, the caricature *Portraits of Preachers* is now preserved in the Library's collection as an 1823 print. These portraits may go back to the type of images chosen by W.Hogarth, representing a number of faces expressing various emotions to an exaggerated degree in the works *Chorus* (1732) and *Characters and Caricatures* (1743). Twelve caricature characters are giving a speech while standing behind a pulpit, illustrating the variety of character traits manifested in oratory. This caricature shows a parody of human personality types, the uniqueness of temperaments such as sanguine, choleric, melancholic, phlegmatic and related manifestations of human morals. Each individual figure of a preacher is both funny and sad since, regardless of the sincerity of the speaker, the figures removed from the space of the church seem to be arguing with themselves. Nowadays, in the caricatures, those who love to resort to the technique of post-irony could also see a criticism of a lonely research scientist, whose speeches and articles almost no one listens to or reads except himself.

Another print kept in the collection (1822) reproduces the caricature *Symptoms of Love* published by Fores in January 1796. It depicts eight couples in love. In addition to the ironic observation of the lovers' behaviour, in this case, we observe a caricature of fashion, outfits of ridiculous, bizarre styles of that time. It was a common phenomenon in the

press - many satirical engravings on the topic of fashion appeared in publications [Lapik, 2013, p. 119]. The meaning of humour is revealed through subtext and requires participation from the viewer.

Both of the caricatures described above are two-tiered images. They are accompanied by explanatory texts. The collection of the State Hermitage contains Cruikshank's humorous sheets of similar structure: *The Effects of a New Peerage, Family Secrets!!*, based on Woodward's work, which entered the collection in 1932 along with other works.

A series of caricatures illustrating the once popular edition of *The Miseries of Human Life* by writer and priest James Beresford (1764–1840) also attracts our attention. According to images on the Library's website, the drawings of the series were published in 1808. They demonstrate, complementing the text of the work, various minor human troubles, inconveniences and shortcomings of everyday affairs. The author presents them using the example of everyday situations in the form of a dialogue between two main characters, with a rarely appearing female character - the wife of one of the characters. The writer sought to address the perception of the negative side of the surrounding everyday reality from several sides. It is the typification of situations that provides the leading contrast to the openly mocking intonation of Cruikshank's drawings.

One of the drawings with the title engraved at the top depicts a genre scene in which two bearers are carrying an arrogant lady in a palanquin along the street. Below the picture, there is a comment accompanying the funny image, which has a satirical content regarding the excessive diligence of the servant. The footman is clearly in a hurry to carry the palanquin with the mistress and rudely demands the passerby to move aside, explaining his actions by the intention to act ahead of the mistress's wishes. Cruikshank emphasises the comicality of an everyday situation, obviously reproducing a situation from the life of representatives of the middle class in a typical everyday way. The criticism is directed against the social phenomenon of servility of servants, generated by fear of the owners and the desire to curry favour by any means.

Another image in the series *The Sufferings of Human Life*, indicated in the Library by a plate with the number 287 in the upper right corner, is also allegorical. The caricature is signed at the bottom with two lines of text referencing the plot. It says that the animal, which has just been given water on the

road, now continues to calmly rest in the middle of the pond. Having received the desired water, it does not accept any admonitions at all and does not pay the slightest attention to the person who gave it drink. Thus, Cruikshank's funny engraving refers to a philosophical interpretation of an ordinary situation, declaring the futility of demanding an expression of gratitude from an unreasonable creature.

All the sheets in the illustrated series are diverse; however, the viewer instantly perceives the ironic meaning of the caricatures. The artist visualises images, promoting greater clarity and understanding of several levels of the text. The symbolic embodiment of moralising content and parable language were not an innovation in art; even Dutch master P.Bruegel the Elder (c. 1525–1569) used various kinds of metaphors in his paintings, for example, *Flemish Proverbs* (1559), *Children's Games* (1560). Therefore, we deeply understand the popularity of Beresford's work and Cruikshank's images among the English viewer, who, in this case, wanted to turn to light satire with those simple and everyday themes that would be devoid of drama, political and scandalous implications.

He illustrated works of Beresford and Rowlandson, for example, in a piece he created in 1807, kept in the collection of Buckingham Royal Palace. A fleeting comparison of works by different artists confirms the independence of the creative individuality of caricaturists when turning to the same material.

The collection of the Lewis Walpole Library highlights a number of works devoted to the satirical depiction of the Scots (*Scotch Cleanliness, Scotch Washing*), the Irish (*The Irish Smugglers, A White Ghost in Ireland, Irish Volunteers Advancing at the Siege of Dublin, The Irish Poets Grace to Short Allowance!*, *An Irish Epitaph*). English masters in relation to the Scots and Irish can be reproached for the rudeness and flatness of their humorous remarks, based on the deep-rooted negative social perception of the stupidity of the Irish. One can even say that there are chauvinistic notes in such works. Note that such rudeness, and partly obscenity, were characteristic of that time, and are inherent to the same extent in the caricatures by Bunbury, Rowlandson, Gillray and Woodward. It is evidenced by writer W.M.Thackeray's (1811–1863) impression: "Among these drawings, there were many that were not intended for young girls, and those that should not have been shown to boys either" [Quoted from: Uspensky, etc, 2014, pp. 9–29]. Shestakov also mentioned, refer-

ring to the work of A.Mayol, the prejudice and snobbery of the British towards foreigners, when even the Irish were considered queerish, eccentric, and the Scots were found stern and arrogant, which in turn was emphasised in various kinds of caricatures [Shestakov, 2017, p. 10].

A certain idea of the typical crude wit of caricature is conveyed to us by the coloured etching *Irish Volunteers Advancing at the Siege of Dublin*. In it, Irishmen in volunteer uniforms sit on galloping bulls backwards, moving in the direction opposite to the attack. Each soldier is wearing a bag labelled "Potatoes" which they are throwing at the small group of enemies (the French) on the right of the image. The Irish are represented by the caricaturist as would-be warriors, rapidly moving away from enemy cannons and muskets. Above each of the three main Irish characters, there is a bravura statement, which should give inspiration and courage to his comrades. On the left side of the picture, we see a character hanging on a bull over an abyss in an attempt to jump to the other side to the volunteers who managed to escape. It is noteworthy that Cruikshank ridicules not so much the cowardice of the fighters as their stupidity. In this kind of satire, social stereotypes regarding the Irish are clearly demonstrated. The artist conveys the attitude of the British, demonstrating a snobbish attitude towards the Irish soldiers, a look down on them.

In this context, it is worth mentioning that in the art of caricature from Cruikshank's time, stable generalised images-personifications of other countries had already clearly been formed. These types, as a rule, relied on a specific appearance, a national costume. There was a tradition of depicting the Dutch with exaggeratedly large heads, usually with a full, rounded face. The artists used frog heads on the human body, which served as a hint of the swampy area. The French, as in the caricature described above, usually appeared as thin, elongated figures. A rather theatrical tradition developed of representing the Spaniards in a suit with stockings, a cloak and a hat with feathers. Prussian and Austrian soldiers, who wore fancy braids and huge moustaches as distinctive features, are more rarely encountered characters in English military caricatures. Not infrequently, artists used stamp symbols about any nation as a satirical device. It is how the custom of perception took root at the level of a set association when a Russian is a bear, an Italian is a greyhound, a Dane is a mouse.

The artist's other works are also kept in the Library's collection. Its website features a series of engraved caricatures, *The Development of a Corrupt Senator*, from 1806–1807. The cycle of works developed in accordance with the already well-known tradition of the series of works-narratives by W.Hogarth, *A Rake's Progress, Marriage à-la-mode, A Harlot's Progress*. Similar to the plan of the great master, Cruikshank also worked on creating his own moralising cycle. It embodies the edifying purpose of satire, quite in the spirit of its predecessor. The viewer observes the transformation of the images of an unscrupulous businessman and becomes convinced of the gradual destruction of personality and social order associated with various abuses such as bribery. The images are accompanied by a poetic text, divided into two columns of six lines each.

By looking at Cruikshank's caricatures in the collection of the Lewis Walpole Library, it can definitely be revealed that even the master's political caricatures are at the same time acutely social and have a descriptive characteristic. From the caricatures, one can learn about everything: news from the life of representatives of high society (hunting, playing cards, visiting balls and theatres), political conflicts, the slave trade, abuse of class privileges, fraud by officials, love affairs of famous people, down to the minor incidents of the latest sensational theatrical production. Many engravings are dedicated to the vivid character-incarnation of a typical Englishman, John Bull, such as *Will-o'-the-wisp or John Bull in a Bog, John Bull at the Sign, John Bull as Justice Weighing the Commander*. Political caricature allows to de-heroise and desacralise a number of people who are "untouchable" in everyday life - prominent politicians, military officers, members of the clergy, royalty: the Duke of York, the Princess of Prussia, the Prince of Wales. Political caricature sought to convey the contradictions and ambiguities in English public opinion. First of all, it is manifested in relation to the lifestyle of people of high society during the crisis period of the fight against Napoleon. Britain was in a tense economic situation under the yoke of multiple debt obligations. During this period, the defiant behaviour of representatives of the upper strata, the demonstration of a luxurious lifestyle inappropriate for the circumstances, looked especially cynical to society; the atmosphere of carelessness sometimes fueled a rather serious irony.

In Cruikshank's engravings, satire was often directed at the most prominent political figures in Britain - W.Pitt the Younger (1759–1806), C.J.Fox (1749–1806), and supporters of the Whig party. Caricature is an extremely serious genre of fine art, speaking a seemingly frivolous language. All these vivid possibilities manifested by the genre, using the example of Cruikshank's works, introduce an iconic

feature of English art. After all, English culture and art in general are considered closed, prone to veiled images and subtle hints, allegories. In contrast to literature and high genres (historical painting, portraiture, landscape images), caricature granted significant thematic freedom, breadth of social coverage and a certain degree of audacity to English art.

#### REFERENCES:

1. Lapik, N. 2013. "The Embodiment of the Empire style in the 'Fashionable' Engraving of French and Russian Fashion Magazines of the First Quarter of the 19<sup>th</sup> Century", *Bulletin of the St. Petersburg Institute of Culture*, no. 1 (14).
2. Uspensky, V.M., Rossomakhin, A.A., Khrustalev, D.G. 2014. "On the English Political Caricature of the 18<sup>th</sup> - First Third of the 19<sup>th</sup> Century", *Bears, Cossacks and Russian Frost. Russia in English Caricature Before and After 1812*. St. Petersburg: Arka, pp. 9–29.
3. Shestakov V.P. *Anatomy of English Humour*. Moscow: BooksMart. 2017.
4. Jerrold, B. 1894. *The Life of George Cruikshank: In Two Epochs*. Chatto & Windus, p. 392.
5. Krumbhaar, E. 1966. *Isaac Cruikshank: a Catalogue Raisonné with a Sketch of his Life and Work*. Philadelphia University of Pennsylvania Press, p. 184.

**Анна Александровна Фишер**

магистр искусствоведения, соискатель научной степени кандидата искусствоведения кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета

e-mail: modernanna@mail.ru

Москва, Россия

ORCID ID: 0000-0001-5163-7552

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-98-112

## СОЦИАЛЬНАЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ КАРИКАТУРА ИСААКА КРУКШЕНКА В СОБРАНИИ БИБЛИОТЕКИ ЛЬЮИСА И УОЛПОЛА

**Аннотация:** Автор обращается к изучению собрания карикатур в коллекции Библиотеки Льюиса и Уолпола Йельского университета. Собрание содержит уникальный материал английской художественной графики, значительная часть которой отводится жанру карикатуры. В статье автором предпринимаются попытки анализа творческого наследия художника И. Крукшенка на примере некоторых предметов коллекции и обозначения основного круга тем, сюжетов и образов политической и социальной сатиры этого малоизученного гравёра. Значимым пунктом является обращение к малоизученным деталям творческой биографии художника. Автор упоминает факты, касающиеся отношений Крукшенка с современными издателями (С.У. Форес, Т. Тегг, Дж. Фэйрберн, Т. Уильямсон), представителями творческой интеллигенции (М. Парк, Дж. Доу, Э. Кин). В статье на примере творчества И. Крукшенка и Т. Роулэндсона рассматривается проблема взаимовлияния между художниками-карикатуристами, препятствующая достоверному свидетельству о первенстве авторства идей.

**Ключевые слова:** английская карикатура, коллекция гравюр, искусство XVIII века, политическая сатира, социальная сатира, британский юмор, графические циклы карикатур

В Библиотеке Льюиса и Уолпола Йельского университета (США) хранится значительная коллекция графического искусства. Наброски, гра-

вюры, рисунки составляют одну из самых важных коллекций британской визуальной сатиры восемнадцатого века в мире. Это крупнейшая в мире коллекция английской графики за пределами самой Британии. Библиотека содержит около 30 000 работ, включающих более 10 000 карикатур, серий рисунков, портретов и топографических карт. Особое внимание приобрели собрания работ отдельных выдающихся мастеров: Дж. Гилрея (1757–1815), Т. Роулэндсона (1756–1827), И. Крукшенка (1756–1811) и Дж. Крукшенка (1792–1878), У. Хогарта (1697–1764), Дж. М. Вудворда (1760–1809), Г.У. Банбери (1750–1811). Внутренняя часть гравюр, рисунков и картин, находящихся в библиотеке Льюиса и Уолпола, ранее принадлежала писателю, известному библиофилу и коллекционеру эстампов, рисунков и живописи Горацию Уолполу (1717–1797) и часто аннотации к ним сделаны его рукой. Коллекция библиотеки представлена базой данных в открытом доступе, включающей весь спектр предметов искусства и артефактов из коллекций Уолпола. Там упоминаются даже те предметы, местонахождение которых в настоящее время неизвестно, но сведения о них значатся в исторических источниках. База данных фонда библиотеки находится в постоянном изменении: комментарии, изображения и записи обновляются, поддаются перманентной редакции.

Внимание предполагается обратить на представительное в Библиотеке собрание карикатур гравёра Исаака Крукшенка, чьё творчество, к со-

жалению, находится в тени славы его сыновей: Джорджа Крукшенка (1792–1878) и Исаака Роберта Крукшенка (1789–1856). Работы Крукшенка-старшего представлены лондонскими собраниями Британского музея, Музея рисунков и Музея Виктории и Альберта, коллекциями Музея Фицуильяма (Кембридж, Великобритания). Отдельные работы хранятся в научно-образовательном центре Библиотеки Хантингтона в Сан-Марино (Калифорния, США), Йельском центре британского искусства (Коннектикут, США), Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург, Россия).

Крукшенк явился автором широкого профиля работ. За все годы творчества мастером были созданы гравюры, офорты, акварели. Он проектировал и гравировал по рисункам других художников. Например, гравировал некоторые работы английского писателя и карикатуриста Дж. М. Вудворда, который для гравировки передавал ему собственные наброски. Крукшенк гравировал «Эксцентричные экскурсии по Англии и Южному Уэльсу» (1796). Опубликованные на сайте Библиотеки Льюиса и Уолпола работы знакомят нас с разносторонней тематикой творчества художника, исходя из которых представляется возможным рассуждать об авторском проявлении себя в искусстве как частного лица, как художника и как гражданина – типичного англичанина.

Индивидуальную манеру художника бывает сложно чётко обозначить. Над процессом создания гравюр нередко могло трудиться несколько человек: художник, резчик и печатник. Работы художника нередко представляли собой раскрашенные вручную офорты: «Абиссинский завтрак», «Новое голландское упражнение», «Бонапарт в Риме даёт торжественную аудиенцию», «Бюджет, или Джон Буль, напуганный до безумия».

В связи с изучением творчества Крукшенка следует упомянуть иллюстратора и издателя Сэмюэла Уильяма Фореса (1761–1838). Благодаря его стараниям увидели свет карикатуры Дж. Гилрея, Т. Роулендсона и И. Крукшенка. Публикации карикатур издательства Фореса производились на улице Пикадилли в Лондоне. Сотрудничал Крукшенк также с издателями Томасом Теггом (1776–1845) и Джоном Фэйрберном (годы активной деятельности 1793–1843), который славился собственными сатирическими работами в технике меццо-тинто. Другим покровителем, способствующим публикациям мастера, был Джеймс Роуч (1753/4–1832). К веду-

щим английским издательствам карикатуры эпохи георгианства конца XVIII – начала XIX века следует отнести производство Р. Лори (1755–1836) и Дж. Уиттла (1757–1818), Издательство Аллена и Ко (было основано в 1835 году). Некоторые работы Крукшенка были изданы и гравированы Томасом Уильямсоном (период творческой активности которого приходится на 1805–1825 гг.).

Творчество Исаака Крукшенка относится ко времени «Золотого века английской карикатуры», по праву может стоять в ряду с именами Дж. Гилрея, Т. Роулендсона, но, ввиду его сравнительно малой изученности, несправедливо обходится стороной исследователями. Так, собиратель произведений художника и составитель каталога его работ доктор философии и медицины Э.Б. Крумбаар упоминает о взаимном влиянии графики Гилрея и Крукшенка [Krumphaar, 1966, p. 22]. В каталоге приводится и краткое жизнеописание художника.

Достоверных сведений о жизни и творчестве Исаака Крукшенка сохранилось мало. Происходил художник из Эдинбурга (Абердиншир). Предположительно его отец Эндрю был сотрудником таможи либо сборщиком налогов. Так как он являлся якобитом, то в результате восстания 1745 года пришёл к разорению. Исаак Крукшенк был младшим из пяти детей Эндрю Крукшенка. Он был крещён 14 октября 1764 года. Бытует мнение, что он остался сиротой в раннем возрасте. Об этом, по словам Крумбаара, писали несколько авторов: Бланчард Джерролд, Рид. Однако исследователя не удовлетворял их вывод, Крумбаара интересовали прежде всего конкретные ссылки на подобные представления об обстоятельствах жизни художника детских лет.

Белым пятном в биографии И. Крукшенка стал вопрос о влиянии Эндрю Крукшенка или других людей на его общее образование и формирование как художника. Известно, что, будучи около двадцати лет, он переехал в Лондон примерно в 1784 году. Его судьба на раннем этапе творчества подобна жизни большинству юных шотландцев, отправляющихся в Лондон. Исаак брался за любую способную принести деньги работу. Это обстоятельство негативно сказалось на подходе к творчеству, не способствовало развитию высокого требования к качеству выполнения работ. Фокусируясь на цели получения заработка, мастер был занят оформлением лотерейных билетов, рисунки к которым он гравировал в боль-

шом количестве. Другое место отводилось иллюстрированию дешёвых книг и справочников. Его иллюстрации той ранней поры довольно грубые, созданные в небрежной манере. Поспешность особенно характерна его первоначальным наброскам, в них автор был озабочен в большей степени воплощением самого замысла проекта. Качество созданных оттисков оставляло желать лучшего. Порой цвета одежд и других деталей значительно различаются в разных оттисках с одной и той же пластины, но часто они создавались настолько небрежно, что сильно выходят за границу, установленную выравненной линией. Среди работ Крукшенка можно встретить и такую небрежность, когда слово было выгравировано, выходя на край рисунка.

Типичной техникой изготовления гравюр Исаака была процедура травления, после чего автор окрашивал свои рисунки, применяя карандаш либо акварель. К работе художник привлекал свою супругу и детей. Жене, а также и сыновьям (по мере их взросления) доверялась ручная раскраска и создание надписей. Позднее с накоплением опыта работы Исаак позволял им выравливать простые предметы на заднем плане собственных работ. Приблизительно с 1800 года можно в отдельных случаях обнаруживать совместные гравюры, созданные мастером в соавторстве с юным Джорджем. С подросткового периода Джордж уже прорабатывал большую часть поверхности на медных пластинах, небольшие фигурки на заднем плане и порой самостоятельно публиковал что-то из личного творчества. К сожалению, эти поздние совместные работы по-разному подписывались, и потому возникает множество вопросов для точной идентификации авторства. Далеко не всегда верно установлено, кто именно был автором замысла и воплощения ряда произведений: сам Исаак, его начинающий карьеру сын Джордж либо оба художника.

В настоящее время немного известно о семейной жизни художника. Прибыв в Лондон, он в довольно скором времени женился на Мэри Макнотон. И, несомненно, личность Мэри послужила залогом счастливой и крепкой семьи, столь необходимой мастеру. Будучи волевой и властной женщиной, силу своего характера она обращала в созидательное русло, став преданной помощницей супругу. Отмечается её бережливость и трудолюбие, благодаря чему она сумела воспитать своих детей и дать им образование.

Их с Исааком дети ходили в начальную школу в Эджуэре, также регулярно посещали воскресные службы Шотландской церкви в Краун-Корте. Мэри удавалось справляться с растущим пристрастием Исаака к алкоголю. Её усилиями удалось накопить тысячу фунтов – существенную по тем временам сумму денег. Исаак и Мэри сначала жили на Дьюк-стрит в Блумсбери, где появились на свет сыновья Роберт и Джордж в 1786 и 1792 годах. Также в семье мастера родилась дочь Элизабет, которая рано умерла, едва семья переехала на Дорсет-стрит.

Семейство Крукшенка прочно обосновалось в собственном доме на Дорсет-стрит к 1794 году. Они были доброжелательны в общении, принимали известных гостей. Одно время у них останавливался известный исследователь, путешественник Мунго Парк (1771–1806). В числе иных посетителей значился живописец Джордж Доу (1781–1829), впоследствии член Королевской академии. Исаак давал ему уроки рисования в тот период, когда Доу был ещё юн и не признан. Сам он бывал частым гостем в Винагар-Ярде, Друрилейн в жилище издателя Роуча, для которого он создавал офорты к дешёвым книгам шуточного, поэтического или театрального характера. В гостях у Роуча Исаак познакомился с Эдмундом Кином (1787–1833), в тот период малоизвестным английским артистом. Так началась семейная дружба, которая продолжалась вплоть до самой смерти Исаака. Э. Кин приобрел всемирное актёрское признание ролями в постановках шекспировских пьес: «Гамлет», «Отелло», «Ричард III», «Макбет», «Король Лир». Круг общения определённо мог формировать вкусы художника, оказывать влияние на выбор тем для творчества.

Искусство Исаака Крукшенка получило заметную оценку среди критиков следующего поколения. Английский журналист и писатель Уильям Бланшар Джеррольд (1826–1884) отмечал заслугу старшего Крукшенка как первоклассного живописца и гравёра в книге «Жизнь Джорджа Крукшенка» [Jerrold, 1894], посвященной творчеству его сына. В ней Джеррольд отзывался о нём как о равном таким современникам как Гилрей и Роуленсон. Таким образом он входил, по мнению авторитетного автора, в определяющую тройку первых карикатуристов страны. А гравёр Томас Райт (1792–1849) отзывался об Исааке Крукшенке, как об одном из наиболее преуспевающих карикатуристов начала XIX века. Неоднократно подчёр-

киваются черты его творчества помимо плодотворности: оригинальность, многообразие и острое чувство юмора. Ральф Эдвардс, автор работ о британском искусстве, подчёркивал редкое превосходство политических карикатур художника, выделяя личность Исаака Крукшенка в ряду целого поколения. Приводилась в пример непревзойдённая, на взгляд автора, непосредственность впечатлений, объятых чистым духом карикатуры [Krumbhaar, 1966, p. 184].

К середине XIX века о личности Исаака Крукшенка сложилась репутация способного, энергичного и добившегося успеха художника. При изучении его наследия встаёт закономерный вопрос о том, почему вклад столь выдающегося мастера, творившего одновременно с метрами жанра Гилреем и Роуленсоном, и являвшимся законной частью трио этой славной группы английских карикатуристов, был признан более условно. Наиболее вероятной представляется версия о сложившейся репутации его сына Джорджа как наиболее выдающегося из британских иллюстраторов и карикатуристов, намного затмившего славу отца.

Очевидно также, что пагубное пристрастие к алкоголю негативно отразилось на художественном наследии гравёра. Данная зависимость определила общую неравномерность характера и качества созданных рисунков. Немалое количество работ представляет собой посредственные изображения, так как они справедливо относились к дешёвой продукции. Карикатуры этого типа у Исаака Крукшенка создавались по случаю – в тот самый день, когда происходило то или иное значимое общественное событие. Причиной создания таких потоковых работ было как недостаточно устойчивое материальное положение художника, так и возможность уплатить за вино. Таким образом Исааком производилось некоторое количество работ, не способствующих объективной оценке уровня его способностей. Следует признать, что дешёвые книжные иллюстрации не передают истинной степени его мастерства.

Среди других факторов, которые указывают при определении умаляющих значимость творчества Крукшенка-старшего, нередко встречаются упреки во вторичности. Как упоминалось выше, творчество Крукшенка наряду с произведениями Дж. Гилрея, Т. Роулендсона относилось ко времени «Золотого века английской карикатуры». При этом

сложилось устойчивое представление, словно мастер лишь подражал Гилрею в некоторых темах и предметах изображения, которые тот избирал для себя. Однако именно эти претензии к художнику не кажутся объективными и справедливыми, так как художники были современниками и, услышав о каком-либо значимом общественном событии, могли быть в равной степени вдохновлены им. И их отклик мог родиться одновременно, что не является редкостью. Изучение Крумбаара даже более того подтверждает эту мысль, где автор обнаруживает, как порой карикатуры Исаака со сходным названием появлялись задолго до Гилрея [Ibid, p. 22–23].

Среди безусловно широкого спектра работ художника можно условно выделить несколько существенных направлений сатиры. Основная интенция карикатуры мастера – это критика современных политических и общественных явлений. Не столь важно для изучения, изображена ли Крукшенком бытовая, театральная, любовная сценка, либо же зарисовка на тему моды – всё это воплощение частных сторон социальной сатиры. Вероятно, благодаря дарованию иллюстратора, в отличие от политических сюжетов, социальные темы в карикатуре определялись тенденцией к прямому и точному наблюдению. Художник не сводил приёмы изображения единственно к гротеску и гиперболизации.

В творческой жизни мастера присутствовали как спокойные периоды, так и времена художественного подъёма. Так, о подъёме в производстве сатирической графики 1801–1810 годов свидетельствуют многочисленные карикатуры, созданные британскими художниками. Это закономерное следствие значимых событий истории, относящихся к последнему десятилетию жизни и творчества Исаака. Объём политической и социальной сатиры Исаака Крукшенка достиг максимума согласно данным седьмого тома каталога Британского музея с 1793 по 1797 год, когда под его именем числится 278 предметов. Затем объём значительно возрос с 1803 года – с периода открытой угрозы вторжения Наполеона в Англию. Последний подъём политической сатиры относят к 1807–1808 годам, когда 171 предмету приписывалось авторство Исаака Крукшенка. И эта пора мастера связана также с созданием карикатур, где ведущим героем представлен Наполеон.

Опыт художника в политической тематике карикатур был плодотворен. Работы мастера отли-

чал преимущественно беспристрастный взгляд применительно к изображённым им событиям. Крукшенк использовал навыки рисовальщика для критики различных общественных позиций и мнений. К числу наиболее известных серий политических изображений относятся «Королевский огнетушитель» 1795 года, «Стражи государства» 1797 года. Крукшенк помимо гравюры обращался к акварельной технике, создавал книжные иллюстрации.

Изначально опубликованная Форесом 16 апреля 1796 года карикатура «Портреты проповедников» хранится ныне в собрании Библиотеки в виде оттиска 1823 года. Эти портреты могут восходить к типу изображений, избранному ещё У. Хогартом, представляющих ряд лиц, выражающих в гиперболизированной степени различные эмоции, как в работах «Певческий хор» (1732) и «Характеры и карикатуры» (1743). Двенадцать персонажей карикатуры выступают, стоя за кафедрой, что иллюстрирует разнообразие проявленных в ораторском искусстве черт характера. В этой карикатуре прослеживается пародия на типы человеческой личности, своеобразие темпераментов вроде сангвинического, холерического, меланхолического, флегматического и смежных проявлений людских нравов. Каждая отдельная фигура проповедника и смешна, и печальна, так как вне зависимости от искренности говорящего изъяты из пространства храма фигуры словно спорят сами с собой. В настоящее время, любящее обращаться к приёму постиронии, можно было бы увидеть в карикатуре также критику одинокого учёного-исследователя, чьи выступления, статьи практически никто не слушает и не читает, кроме него самого.

Другой хранящийся в коллекции оттиск (1822) воспроизводит изданную у Фореса в январе 1796 года карикатуру «Симптомы любви». На ней изображено восемь влюблённых пар. Помимо иронического наблюдения за обхождением влюблённых мы наблюдаем в данном случае карикатуру на моду, наряды нелепых, причудливых фасонов того времени. Это было распространённым явлением в печати – в изданиях появлялось множество сатирических гравюр на тему моды [Лапик, 2013, с. 119]. Смысл юмора раскрывается при помощи подтекста, требует от зрителя участия.

Обе карикатуры, описанные выше, представляют собой двухъярусные изображения. Они

сопровождены пояснительными текстами. В собрании Государственного Эрмитажа хранятся схожие по построению юмористические листы Крукшенка «Эффекты нового пэрства», «Семейные тайны!!» по наброскам Вудворда, поступившие в коллекцию в 1932 году, наряду с другими произведениями.

Привлекает наше внимание и серия карикатур, иллюстрирующих популярное в своё время издание «Страдания человеческой жизни» писателя и священника Джеймса Бересфорда (1764–1840). Согласно изображениям, представленным на сайте Библиотеки, рисунки этой серии опубликованы в 1808 году. Они демонстрируют, дополняя текст сочинения, различные мелкие людские неурядицы, неудобства и недостатки повседневных дел. Автором они преподносятся на примере бытовых ситуаций в виде диалога двух основных персонажей, с редко появляющимся женским – супруги одного из героев. Писатель стремился с нескольких сторон обратиться к восприятию негативной стороны окружающей повседневной действительности. Именно типизация ситуаций составляет ведущий контраст откровенно насмешливой интонации рисунков Крукшенка.

На одном из рисунков с выгравированным сверху наименованием изображена жанровая сценка, на которой двое возниц на улице проносят в паланкине надменную даму. А снизу под рисунком представлен сопровождающий забавное изображение комментариев, носящий сатирическое содержание относительно излишней исполнительности слуги. Лакей явно торопится пронести паланкин с госпожой и грубо требует прохожего посторониться, комментируя свои действия намерением действовать на опережение желания хозяйки. Крукшенк подчёркивает комичность обыденной ситуации, воспроизводя очевидно в типическое бытовое русло ситуацию из жизни представителей среднего класса. Критика направлена против социального явления холуйства прислуги, порождаемое страхом перед хозяевами и желанием выслужиться любыми способами.

Аллегорично и другое изображение серии «Страдания человеческой жизни», обозначенное в Библиотеке табличкой с номером «287» в правом верхнем углу. Карикатура подписана внизу двумя строками текста, отсылающими к сюжету. Там говорится, что, животное, которое только что напоили в дороге, продолжает хладнокровно отдыхать теперь посреди пруда. Получив жела-

ему воду, оно совершенно не принимает увещаний и не обращает ни малейшего внимания на напоившего его человека. Таким образом забавная гравюра Крукшенка отсылает к философскому толкованию обыденной ситуации, заявляя о тщетности требования от неразумного создания проявления благодарности.

Все листы иллюстрируемой серии многообразны, но зрителем моментально считывается ироничное звучание карикатур. Художник визуализирует образы, способствуя большей наглядности и понимания нескольких уровней текста. Символическое воплощение нравоучительного содержания, притчевое языка не являлось новаторством искусства, ещё нидерландский мастер П. Брейгель-старший (ок. 1525–1569) использовал разного рода метафоры в своих картинах, например, «Фламандские пословицы» (1559), «Игры детей» (1560). Потому нам глубоко понятна популярность произведения Бересфорда и изображений Крукшенка у английского зрителя, желающего в данном случае обратиться к лёгкой сатире с теми незамысловатыми и будничными темами, которые были бы лишены драматизма, политической и скандальной подоплёки.

Обращался к иллюстрированию Бересфорда и Роулэндсон, например, в созданной им работе 1807 года, хранящейся в коллекции Букингемского королевского дворца. Мимолётное сопоставление работ разных художников, подтверждает независимость творческой индивидуальности карикатуристов при обращении к одному и тому же материалу.

В коллекции Библиотеки Льюиса и Уолпола выделяется ряд работ, посвящённых сатирическому изображению шотландцев («Шотландская чистота», «Стирка шотландцев»), ирландцев («Ирландские контрабандисты», «Белый призрак в Ирландии», «Ирландские добровольцы продвигаются при осаде Дублина», «Ирландские поэты получают символическое пособие», «Ирландская эпитафия»). Английских мастеров по отношению к шотландцам и ирландцам можно упрекнуть в грубости и плоскости отпускаемых юмористических замечаний, опирающихся на укоренившемся негативном социальном предубеждении о туповатости ирландцев. Можно даже сказать о наличии шовинистских ноток в подобных произведениях. Заметим, что подобная гру-

бость, отчасти и непристойность, были характерны для того времени, присущи в той же степени карикатурам и Банбери, Роулэндсона, Гилрея и Вудворда. Об этом свидетельствует впечатление писателя У.М. Теккерея (1811–1863): «Среди этих рисунков было немало таких, что не предназначались для молодых девиц, и таких, что не следовало показывать и мальчикам» [цит. по: Успенский и др., 2014, с. 9–29]. Шестаков также упоминал, ссылаясь на труд А. Майола, о предубеждении и снобизме англичан по отношению к иностранцам, когда даже ирландцев считали чужаками, эксцентричными, а шотландцев находили суровыми и надменными, что в свою очередь подчёркивалось в разного рода карикатурах [Шестаков, 2017, с. 10].

Определённое представление о типической грубоватой остроте карикатуры доносит до нас раскрашенный офорт «Ирландские добровольцы продвигаются при осаде Дублина». На ней ирландцы в добровольческой форме садятся на скачущих быков задом наперёд, двигаясь в направлении, противоположном атаке. На каждом солдате надет мешочек с надписью «Картофель», которым они забрасывают небольшую группу противников (французов) справа на изображении. Ирландцы представлены карикатуристом горе-воёвками, стремительно удаляющимися от вражеских пушек и мушкетов. Над каждым из трёх основных персонажей-ирландцев расположено бравурное высказывание, долженствующее придать товарищам воодушевление и отвагу. В левой части рисунка мы видим персонажа, зависшего на быке над пропастью в попытке перескочить на другой берег к сумевшим спастись добровольцам. Примечательно, что Крукшенк высмеивает не столько трусость бойцов, сколько глупость. В подобном рода сатире ярко проявлены общественные стереотипы в отношении ирландцев. Художником передана позиция британцев, демонстрирующая снобистский взгляд на ирландских солдат, – взгляд свысока.

В этом контексте стоит упомянуть, что в искусстве карикатуры времён Крукшенка уже чётко сформировались устойчивые обобщённые образы-персонализации других стран. Эти типы, как правило, опирались на специфическую внешность, национальный костюм. Например, закрепилась традиция изображать голландцев с преувеличенно большими головами и обыкновенно с полным, округлым лицом. Художниками

применялись головы лягушек на человеческом теле, что служило намёком на болотистую местность. Французы, как и на описанной выше карикатуре, обычно представляли худыми, вытянутыми фигурами. Выработалась довольно театральная традиция представлять испанцев в костюме с чулками, плащом и шляпой с перьями. Более редко встречаемые персонажи английской карикатуры на военную тематику – это прусские и австрийские солдаты, которые в качестве отличительных примет носили причудливые косички и огромные усы. Не редко применялись художниками в качестве сатирического приёма символы-штампы о каком-либо народе. Так, укоренился обычай восприятия на уровне устойчивой ассоциации, где русский – это медведь, итальянец – борзая, датчанин – мышь.

Хранятся в коллекции Библиотеки и иного рода работы художника. Ее сайтом представлена серия гравированных карикатур «Развитие коррумпированного сенатора» 1806–1807 годов. Цикл работ развился в соответствии с уже известной традицией серий работ-повествований У. Хогарта «Карьера мота», «Модный брак», «Карьера проститутки». Подобно замыслу великого мэтра Крукшенк также работал над созданием своего нравоучительного, морализаторского цикла. В нём вполне в духе своего предшественника воплощается назидательное предназначение сатиры. Зритель наблюдает трансформацию образов недобросовестного дельца, убеждаясь в постепенном разрушении личности и общественного порядка, связанного с разнообразными злоупотреблениями вроде взяточничества. Изображения сопровождается стихотворный текст, поделённый на два столбца по шесть строк в каждом.

Определённо можно выявить при помощи обращения к карикатурам Крукшенка в собрании Библиотеки Льюиса и Уолпола, что даже политические карикатуры мастера являются одновременно остро социальными, несут бытописательную характеристику. Из карикатур можно узнать обо всём: о новостях из жизни представителей высшего общества (охота, игра в карты, посещение балов и театров), политических конфликтах, работоторговле, злоупотреблениях

сословными привилегиями, мошенничестве чиновников, любовных похождениях известных лиц, вплоть до мелких казусов последней нашумевшей театральной постановки. Яркому персонажу – воплощению типичного англичанина – Джону Буллу посвящено немало гравюр вроде «Блуждающий огонёк, или Джон Булль в болоте», «Джон Булль у вывески», «Джон Булль в роли судьи, взвешивающий командира». Политическая карикатура позволяет дегероизировать, десакрализировать ряд «неприкосновенных» в обыденной жизни лиц – видных политиков, военных, представителей духовенства, королевских особ: герцог Йоркский, принцесса Прусская, принц Уэльский. Политическая карикатура стремилась передать противоречия и неоднозначность в английском общественном мнении. Прежде всего это проявлено в отношении к образу жизни людей высшего света в кризисный период борьбы с Наполеоном. Британия находилась в напряжённой экономической ситуации под гнётом множественных долговых обязательств. В этот период особенно циничным выглядело для общества вызывающее поведение представителей высших слоёв, неподобающая обстоятельствам демонстрация роскошного образа жизни – атмосфера беспечности разжигала подчас не лёгкую иронию.

В гравюрах Крукшенка сатира нередко направлялась на виднейших политических деятелей Британии – У. Питта-младшего (1759–1806), Ч. Дж. Фокса (1749–1806), сторонников партии виггов. Карикатура является исключительно серьёзным жанром изобразительного искусства, говорящим на, казалось бы, несерьёзном языке. Все эти яркие возможности, проявленные жанром, на примере работ Крукшенка знакомят со знаковой чертой английского искусства. Ведь английскую культуру, искусство в целом принято считать закрытыми, склонными к завуалированным образам и тонким намёкам, иносказанию. В противоположность литературе, высоким жанрам (историческая живопись, портрет, пейзажные изображения) карикатура даровала значительную тематическую свободу, широту социального охвата и известную степень дерзости английскому искусству.



## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Лапик Н. Воплощение стиля ампир в «модной» гравюре французских и русских журналов мод первой четверти XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского института культуры. – 2013. – № 1 (14).
2. Успенский В.М., Россомахин А.А., Хрусталёв Д.Г. Об английской политической карикатуре XVIII – первой трети XIX в. // Медведи, казаки и русский мороз. Россия в английской карикатуре до и после 1812 г. – СПб.: Арка, 2014. – С. 9–29.
3. Шестаков В.П. Анатомия английского юмора. – М.: БуксМарт, 2017.
4. Jerrold V. The Life of George Cruikshank: In Two Epochs. Chatto & Windus, 1894. – 392 p.
5. Krumbhaar E. Isaac Cruikshank: a Catalogue Raisonné with a sketch of his life and work. – Philadelphia University of Pennsylvania Press, 1966. – P. 184.

**Vera N. Demina**

Doctor of Art History,  
Associate Professor of the Music History Department  
Rachmaninov Rostov State Conservatory  
e-mail: vnd-80@mail.ru  
Rostov-on-Don, Russia  
ORCID 0000-0002-7402-9020

**Angelina E. Kisel**

Teacher at the ART WAY Creative Educational Space  
for Children and Adults  
e-mail: angelina12151@gmail.com  
Rostov-on-Don, Russia  
ORCID 0009-0006-3633-0724

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-113-123

# PLOT AND DRAMATURGICAL FEATURES OF A.TCHAIKOVSKY'S OPERA THE TALE OF BORIS AND GLEB, THEIR BROTHERS YAROSLAV THE WISE AND SVYATOPOLK THE ACCURSED, THE DASHING ROBBERS AND THE GOOD RUSSIAN PEOPLE

*Summary:* The article considers the plot and dramatic features of A.Tchaikovsky's opera, The Tale of Boris and Gleb, their brothers Yaroslav the Wise and Svyatopolk the Accursed, the Dashing Robbers and the Good Russian People. Modern opera house seems to be one of the most controversial phenomena of musical culture of the early 21st century. Representing various directions in the opera genre development, it includes works by Russian composers going beyond the plot and dramatic boundaries of the traditional opera genre. In this context, A.Tchaikovsky's operas, reflecting the most important events in Russian history, are significant. The composer's most relevant works seem to be: The Tale of Igor's Campaign, The Sovereign's Affair, The Legend of the City of Yelets, the Virgin Mary and Tammerlane, Ermak and The Tale of Boris and Gleb, their brothers Yaroslav the Wise and Svyatopolk the Accursed, the Dashing Robbers and the Good Russian People. Considering the implementation of religious

plots in the opera The Tale of Boris and Gleb, the authors of the article note the author's remark - "choral opera". At the end of the 20th - beginning of the 21st century, striking examples of this genre were works by A.Kulygin: Flight to Heaven, 1993, The Tale of the Priest and His Worker, 1999, Impostor, 1999; R.Shchedrin: Boyaryna Morozova, 2006; A.Manotsky: Guidon, 2009. Considering the composer's opera The Tale of Boris and Gleb in the aspect of interaction between the religious and secular traditions of national culture, the author highlights the dramatic lines which allowed the author to create a work reflecting the main views of the aesthetic and religious concept of the given era. The following literary works used as a source for the opera are noted by the authors: The Tale of Boris and Gleb, The Tale of Miracles, Reading about Boris and Gleb, etc. It is pointed out that the dramaturgy of the choral opera is close to the church service structure in composition. The key role in the opera is given to the

choirs, representing the main action of the drama. The composer uses several types of choir - mixed choir, male choir, Russian folk choir. The conclusion is made that the opera dramaturgy is a synthesis of several genre trends in Russian opera. It combines the features of epic and heroic opera, historical musical drama and elements of lyrical drama.

**Keywords:** operatic creativity of A.Tchaikovsky, The Tale of Boris and Gleb.

At the beginning of the 21st century, the Russian musical theatre represents new facets of the opera genre development. The possibility of using religious plots in modern musical theatre has allowed to reveal the substantive aspects of images and events of national history which have not previously been embodied in the opera genre. In this aspect, Alexander Tchaikovsky's musical theatre acquires special significance. The composer's operatic creative work includes more than ten works representing various directions of modern opera (comic, chamber, epic, choral)<sup>1</sup>. In them, he refers to sources of various origin: these are examples of Russian and foreign literature, historical materials (chronicles, legends, annals), monuments of religious culture.

Events of Russian history are embodied in such composer's works as The Tale of Igor's Campaign, The Sovereign's Affair, The Legend of the City of Yelets, the Virgin Mary and Tamerlane, Ermak and The Tale of Boris and Gleb, Their Brothers Yaroslav the Wise and Svyatopolk the Accursed, the Dashing Robbers and the Good Russian People. The appeal to historical subjects is in some way a tribute to tradition since this line permeates the work of many Russian composers - M.Glinka, P.Tchaikovsky, A.Borodin, M.Mussorgsky, N.Rimsky-Korsakov. Remaining committed to the traditions of the national musical theatre, Tchaikovsky pays considerable attention to choral scenes in his works. This reaches its peak in the opera The Tale of Boris and Gleb, for which there is the author's remark - "choral opera".

1. Among them, there are: R. V. S. (based on A.Gaidar's work), Second of April and Loyalty; Grandfather Laughs (based on I.Krylov's work), Three Musketeers (based on A.Dumas's work), Three Sisters (based on A.Chekhov's work), Tsar Nikita and His Forty Daughters (based on A.Pushkin's work), One Day in the Life of Ivan Denisovich (based on A.Solzhenitsyn's story), Violist Danilov (based on V.Orlov's novel), The Life and Extraordinary Adventures of Oliver Twist (based on Charles of Yelets, the Virgin Mary and Tamerlane, Ermak and The Tale of Boris and Gleb, their Brothers Yaroslav the Wise and Svyatopolk the Accursed, the Dashing Robbers and the Good Russian People. Dickens's novel), The King of Chess (based on S.Zweig's novella), as well as The Legend of the City

At the end of the 20th century, A.Kulygin's works were striking examples of this genre: choral opera Flight to Heaven, 1993, children's choral opera The Tale of the Priest and His Worker, 1999, choral opera The Pretender, 1999. At the beginning of the 21st century, events in Russian history are reflected in various forms of Russian musical theatre. The genre of choral opera is embodied in the works of R.Shchedrin - opera Boyarina Morozova, 2006; A.Manotsky - choral opera Guidon, 2009. In the opera house of the early 21st century, a special place is occupied by the genre of opera-oratorio, represented by T.Smirnova's work Sergius of Radonezh.

It is noteworthy that the composer chooses historical events not previously embodied in the Russian musical theatre as themes for his compositions. The opera The Tale of Boris and Gleb is an example of the creation of the author's concept of a legendary story. The peculiarities of the plot interpretation are related to the fact that princes Boris and Gleb were the first Russian holy martyrs canonised in the 11th century. The events of their Christian life are described in various sources - chronicles, hagiographies, liturgical monuments, ancient church chants [1].

When creating the libretto script, M.Durnenkov chose ancient Russian literary sources telling about the murder of Vladimir's sons as his basis. Among them, there are examples of the hagiographic genre: The Tale of Boris and Gleb and the addition - The Tale of Miracles, as well as Reading about Boris and Gleb, etc. There is an opinion that all historical materials related to the life and death of Prince Vladimir's younger sons, dating back to 1072, were supplemented much later.

Considering the features of the opera concept, A.Soloviev notes: "The plot of the opera The Tale of Boris and Gleb, described by Nestor the Chronicler in the 12th century, turned out to be actually projected onto our reality. Political intrigue, social turbulence and murder are a range of themes which resonate anywhere in the world and pass from century to century". According to A.Tchaikovsky: "Nothing has changed, and all the passions which existed in the 12th century are still happening now. Manipulation of public opinion, the struggle for power, provoking crime; at that time, everything was simply cruder and simpler: if one did not like a person, they immediately killed them" [4, p. 6]. Understanding their death in the context of the biblical command-

ment "thou shalt not kill" creates the plot outline of the choral opera.

In composition, the dramaturgy of the choral opera is close to the church service structure. The main role in the opera is given to the choirs, representing the main action of the drama. The composer uses several types of choir - mixed choir, male choir, Russian folk choir. The premiere involved six choirs from different regions of Russia and neighbouring countries. It is important that the parts of Boris and Gleb, according to the author's stage directions, can be performed by a children's choir, which refers us to the sound of angelic singing embodied in a church service of the Russian Orthodox Church.

At the compositional level, The Tale of Boris and Gleb is the least unambiguous among Tchaikovsky's works. As A.Solovyov notes: "In structure, this (opera) is a kaleidoscope of episodes, which are layered with a kind of retornado - Boris and Gleb's lines" [4, p. 8]. Three dramatic levels can be distinguished in the work:

1. The epic level;
2. The lyrical and psychological drama level;
3. The symbolic (timeless) level.

Due to the fact that these storylines are united through a variety of artistic means in the opera, a general direction of its dramaturgy emerges. The symbolic level, represented by the images of brothers Boris and Gleb, seems to be the most important. "The images of Saints Boris and Gleb are the 'voices of conscience', the embodiment of justice, the inevitability of the triumph of truth - the author created them in an unusual way, written for counter-tenors. They are not characters but ethereal allegories of purity and innocence, whose appearance on stage is associated with very expressive, mystical moments of the opera since their androgynous timbres 'bewitch', transferring human passions to a metaphysical plane" [4, p. 7]. The poetic text of Boris and Gleb's parts is based on the Memorial service texts. The opera opens with Boris and Gleb's duet, reproducing the prayers of the 17th Memorial Kathisma [2]. The entire text of the 17th Memorial Kathisma is heard at funeral services - at parastaseis and memorial services.

ence between caricaturists, which prevents reliable evidence of the primacy of the authorship of ideas.

**Keywords:** English caricature, collection of engravings, art of the 18th century, political satire, social satire, British humour, caricature graphic series

The Lewis Walpole Library at Yale University (USA) houses a significant collection of graphic art. Sketches, engravings, and drawings form one of the most important collections of the 18th-century British visual satire in the world. It is the world's largest collection of English graphics outside of Britain. The library contains approximately 30,000 works, including more than 10,000 caricatures, series of drawings, portraits and topographic maps. Collections of pieces by individual outstanding masters has drawn special attention: J.Gillray (1757-1815), T.Rowlandson (1756-1827), I.Cruikshank (1756-1811) and J.Cruikshank (1792-1878), W.Hogarth (1697-1764), J.M.Woodward (1760-1809), G.W.Banbury (1750-1811). An impressive part of the engravings, drawings and paintings in the Lewis Walpole Library previously belonged to Horace Walpole (1717-1797), a writer, famous bibliophile and collector of prints, drawings and paintings; pieces were often annotated by him. The library's collection is presented by an open access database which includes the full range of art and artefacts from the Walpole collections. It even mentions those items the location of which is currently unknown but information about them appears in historical sources. The library's collection database is constantly changing: comments, images and entries are updated and are subject to permanent editing.

Attention will be drawn to the Library's representative collection of caricatures by engraver Isaac Cruikshank, whose work, unfortunately, is in the shadow of the fame of his sons: George Cruikshank (1792-1878) and Isaac Robert Cruikshank (1789-1856). The elder Cruikshank's works are presented in the London collections of the British Museum, the Drawing Museum and the Victoria and Albert Museum, and the collections of the Fitzwilliam Museum (Cambridge, UK). Some works are stored in the research and educational centre of the Huntington Library in San Marino (California, USA), the Yale Center for British Art (Connecticut, USA), and the State Hermitage Museum (St. Petersburg, Russia).

The Tale of Boris and Gleb opera [4]	Psalm 118, funeral [3]
Ц. 1 «... Узри, что я заповеди Твои возлюбил. По милости Твоей оживи меня». «Начало слов Твоих Истина и на век все суды Правды Твоей»	159 «Виждь, яко заповеди Твоя возлюбил: Господи, по милости Твоей живи мя» Behold I have loved thy commandments, O Lord; quicken me thou in thy mercy.  160 «Начало словес Твоих истина, и во век вся судьбы правды Твоя»  The entirety of Your word is truth, And every one of Your righteous judgments endures forever

In the initial section:

The Tale of Boris and Gleb opera [4]	Psalm 118, funeral [3]
Ц. 29 «Во век не забуду повелений Твоих. Ибо ими оживил Ты меня. Стали ждать меня грешники, чтобы погубить ме- ня» «Твой я, спаси меня, ибо я повелений Твоих не взыскал, я же понял свидетельства Твои»	93 «Во век не забуду повелений Твоих, ибо ими Ты оживляешь меня» Thy justifications I will never forget: for by them thou hast given me life.  95 «Нечестивые подстерегают меня, что-бы по- губить...» The wicked have waited for me to destroy me  94 «Твой я, спаси меня, ибо я взыскал повеле- ний Твоих...» I am yours. Accomplish my salvation. For I have inquired into your justifications.  95 «...я углубляюсь в откровения Твои». I have understood thy testimonies

In the central section of the opera:

The Tale of Boris and Gleb opera [4]	Psalm 118, funeral [3]
Ц. 59 «Устроили мне грешники западню, но я от запо- ведей Твоих не отклонился, унаследовал я свидетельства Твои вовек, вовек, унаследовал вовек»	61 «Сети нечестивых окружили меня, но я не за- бывал закона Твоего». The cords of the wicked have encompassed me: but I have not forgotten thy law.  69 «Гордые сплетают на меня ложь, Я же всем сердцем буду хранить повеления Твои». The iniquity of the proud hath been multiplied over me: but I will seek thy commandments with my whole heart.

At the end of the opera, a fragment of the Me-  
morial service appears in their parts:

The Tale of Boris and Gleb opera [4]	The succession of funeral service [2, p. 173]
Ц. 111 «Упокой, Боже, рабов Твоих Их посели в раю, где хоры святых, Господи, где праведники как светила Усопших рабов Твоих упокой несмотря на все их согрешения».	«Упокой, Боже, раба Твоего и учини его в раи, идеже лица святых, Господи, и праведницы сия- ют яко светила, усопшаго раба Твоего упокой, презирая его вся согрешения».  "Give rest, O God, to Thy servant and place him/her in paradise, where the faces of the saints, O Lord, and the righteous women shine like light, give rest to Thy departed servant, despising all his/her sins."

Tchaikovsky's music creates a unique atmosphere  
of prayer appeal. These appeals permeate all sec-  
tions, uniting the dramatic lines of the opera - ц. 1,  
ц. 29, ц. 59, ц. 111. Reproducing the leit theme of  
the saints, the sound of the viola is the allegorical  
embodiment of angelic voice.

The epic level is realised in the choral scenes  
of the opera, which make up a large volume of  
the work. Despite the division of the choir into dif-  
ferent compositions within the choral scenes, the  
scene and narrative principle of dramaturgy as a  
whole develops a rather static action. In addition,  
the "skaz" genre is also epic since a musical genre  
with such a formulation does not yet exist in scien-  
tific terminology. "The choirs are divided according  
to functionality. Someone in the ancient Greek spirit  
is like a moral authority, someone is a direct partic-  
ipant in events like the voice of the people... some-  
times coming to the fore or sometimes shared by  
the crowd in general bewilderment at the author-  
ities' actions. Individuals and masses at the same  
time. A hero or a nonentity, depending on the cir-  
cumstances." [4, p. 7]

Against the backdrop of choral scenes, the lyrical  
and psychological drama of the main character,  
Yaroslav the Wise, unfolds. "The central character is  
the ruler Yaroslav the Wise (performed by a dramati-  
c actor; Andrei Merzlikin was in this role at the pre-  
miere shows)", according to the composer, "tough,  
smart, but sometimes not understanding his sub-  
jects. He does not see or hear his brothers, Boris or

Gleb. The people hear their voice; however, Yaroslav  
does not. It is an important dramatic move. He does  
not have many solo lines; nevertheless, each one is  
'worth its weight in gold'. Like a smart ruler, he deftly  
manipulates the mood of the crowd. His image  
is a mixture of Richard III and King Lear." [4, p. 7]

His image development is a tragedy, a personal  
drama. In the opera, Yaroslav the Wise recites, re-  
ceives answers from the people (choir); however,  
he never manages to hear the voices of his broth-  
ers, Boris and Gleb, with who he shares an extra-  
terrestrial symbolic level; Yaroslav's internal conflict  
is never resolved.

Thus, the opera dramaturgy represents a syn-  
thesis of several genre trends in Russian opera. It  
combines the features of epic and heroic opera, his-  
torical musical drama and elements of lyrical dra-  
ma. Based on the libretto created by the authors,  
such a synthesis requires a transformation of the  
musical language, which chooses its own range of  
means of expression for each specific image. Work-  
ing with a genre is a method of revealing the main  
idea of a work.

The creation of operas on religious and histori-  
cal plots is an important stage in the formation of  
cultural memory in the modern socio-cultural envi-  
ronment. In this context, it seems important that the  
composer turns to the indigenous forms of Russian  
professional art - to the traditions of Russian cho-  
ral music. It determines the interaction of religious  
themes and the musical component of the works.

THE AUTHORS EXPRESS THEIR GRATITUDE TO ALEXANDER TCHAIKOVSKY FOR PROVIDING  
MATERIALS AND ASSISTANCE IN PREPARING THE WORK

#### REFERENCES:

1. Nazarenko, A.V., Seregina, N.S., Turilov, A.A. « Boris and Gleb », *Orthodox Encyclopedia*. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/153171.html> (12.03.2024).
2. The Succession of Funeral Service. *Euchology*. – URL: [http://sergei.synology.me/text/sluzhebnik/ChurchSlavonic\\_grazhdanskim-shriftom/trebnik-grazhdanskim-shriftom.pdf](http://sergei.synology.me/text/sluzhebnik/ChurchSlavonic_grazhdanskim-shriftom/trebnik-grazhdanskim-shriftom.pdf) (12.03.2024).
3. *Psalm 118. The Book of Psalter*. – URL: <https://bible.optina.ru/old:ps:118:start> (12.03.2024).
4. Tchaikovsky, A.V. *The Tale of Boris and Gleb, their Brothers Yaroslav the Wise and Svyatopolk the Accursed, the Dashing Robbers and the Good Russian People*. Choral opera. Clavier. – Moscow: Kompositor. – P. 104.

#### Вера Николаевна Демина

Доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки  
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова  
e-mail: vnd-80@mail.ru  
Ростов-на-Дону, Россия  
ORCID 0000-0002-7402-9020

#### Ангелина Евгеньевна Кисель

Преподаватель творческого образовательного пространства  
для детей и взрослых «ART WAY»  
e-mail: angelina12151@gmail.com  
Ростов-на-Дону, Россия  
ORCID 0009-0006-3633-0724

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-113-123

## СЮЖЕТНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОПЕРЫ «СКАЗ О БОРИСЕ И ГЛЕБЕ, ИХ БРАТЬЯХ ЯРОСЛАВЕ МУДРОМ И СВЯТОПОЛКЕ ОКАЯННОМ, ЛИХИХ РАЗБОЙНИКАХ И ДОБРОМ НАРОДЕ РУССКОМ» А. В. ЧАЙКОВСКОГО

*Аннотация:* В статье исследуются проблемы сюжетно-драматургических особенностей оперы А.В. Чайковского «Сказ о Борисе и Глебе, их братьях Ярославле Мудром и Святополке Окаянном, лихих разбойниках и добром народе русском». Современный оперный театр представляется одним из наиболее неоднозначных явлений музыкальной культуры начала XXI века. Репрезентируя различные направления развития жанра оперы, он включает произведения отечественных композиторов, выходящие за рамки сюжетно-драматургических границ традиционного оперного жанра. В данном контексте важными являются оперы А.В. Чайковского, отражающие важнейшие события отечественной истории. Наиболее актуальный представляется такие произведения композитора, как: «Слово о полку Игореве», «Государево дело», «Легенда о граде Ельце, деве Марии и Тамерлане», «Ермак» и «Сказ о Борисе и Глебе, их братьях Ярославле Мудром и Святополке Окаянном, лихих разбойниках и доб-

ром народе русском». Рассматривая претворение религиозных сюжетов в опере «Сказ о Борисе и Глебе», авторами статьи отмечается авторская ремарка – «хоровая опера». В конце XX – начале XXI века яркими образцами этого жанра явились сочинения А. П. Кулыгина: «Полет в небеса», 1993 г., «Сказка о попе и работнике его балде», 1999 г., «Самозванец», 1999 г.; Р. К. Щедрина: «Боярыня Морозова», 2006 г.; А. П. Маноцкого: «Гвидон», 2009 г. Рассматривая оперу «Сказ о Борисе и Глебе» композитора в аспекте взаимодействия религиозной и светской традицией отечественной культуры, автором выделяются драматургические линии, позволившие создать произведение, отразившее основные взгляды эстетикоре-лигиозной концепции своей эпохи. В качестве литературных источников оперы авторами выделяются: «Сказание о Борисе и Глебе», «Сказание о чудесах», «Чтение о Борисе и Глебе» и др. Отмечается, что драматургия хоровой оперы по композиции близка к структуре храмового действия. Главная

роль в опере отводится хорам, репрезентирующим основное действие драмы. Композитор использует несколько видов хора – смешанный хор, мужской хор, русский народный хор. В заключении сделан вывод о том, что драматургия оперы представляет синтез нескольких жанровых направлений отечественной оперы. В ней сочетаются признаки эпико-героической оперы, исторической музыкальной драмы и элементы лирической драмы.

*Ключевые слова:* оперное творчество А.В. Чайковского, «Сказ о Борисе и Глебе».

В начале XXI века отечественный музыкальный театр репрезентирует новые грани развития оперного жанра. Возможность использования религиозных сюжетов в современном музыкальном театре позволила раскрыть содержательные аспекты ранее не нашедших воплощение в жанре оперы образов и событий отечественной истории. В данном аспекте особое значение приобретает музыкальный театр Александра Владимировича Чайковского. Оперное творчество композитора включает в себя более десяти сочинений, представляющих различные направления современной оперы (комическая, камерная, эпическая, хоровая)<sup>1</sup>. В них он обращается к различным по происхождению источникам: это и образцы отечественной и зарубежной литературы, исторические материалы (хроники, легенды, летописи), памятники религиозной культуры.

События отечественной истории нашли воплощения в таких произведениях композитора, как «Слово о полку Игореве», «Государево дело», «Легенда о граде Ельце, деве Марии и Тамерлане», «Ермак» и «Сказ о Борисе и Глебе, их братьях Ярославле Мудром и Святополке Окаянном, лихих разбойниках и добром народе русском». Обращение к историческим сюжетам является в некотором роде данью традиции, ведь эта линия пронизывает творчество многих отечественных композиторов – М.И. Глинки, П.И. Чайковского,

1. Среди них: «Р. В. С.» (по А. П. Гайдару), «Второе апреля» и «Верность»; «Дедушка смеётся» (по И. А. Крылову), «Три мушкетёра» (по А. Дюма), «Три сестры» (по А. П. Чехову), «Царь Никита и его сорок дочерей» (по А. С. Пушкину), «Один день Ивана Денисовича» (по мотивам рассказа А. И. Солженицына), «Альтист Данилов» (по роману В. Орлова), «Жизнь и необыкновенные приключения Оливера Твиста» (по роману Ч. Диккенса), «Король шахмат» (по новелле С. Цвейга), а также «Легенда о граде Ельце, деве Марии и Тамерлане», «Ермак» и «Сказ о Борисе и Глебе, их братьях Ярославле Мудром и Святополке Окаянном, лихих разбойниках и добром народе русском».

А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова. Сохраняя приверженность традициям отечественного музыкального театра, А.В. Чайковский уделяет значительное внимание хоровым сценам в своих произведениях. Эта линия достигает своей вершины в опере «Сказ о Борисе и Глебе», имеющая авторскую ремарку – «хоровая опера». В конце XX века яркими образцами этого жанра явились сочинения А.П. Кулыгина: хоровая опера «Полет в небеса», 1993 г., детская хоровая опера «Сказка о попе и работнике его балде», 1999 г., хоровая опера «Самозванец», 1999 г. В начале XXI века событие русской истории отражены в различных формах отечественного музыкального театра. Жанр хоровой оперы нашел воплощение в творчестве Р.К. Щедрина – опера «Боярыня Морозова», 2006 г.; А.П. Маноцкого – хоровая опера «Гвидон», 2009 г. Особую линию в оперном театре начала XXI века занимает жанр оперы-оратории, репрезентированный произведением Т.Г. Смирновой «Сергий Радонежский».

Примечательно, что композитор избирает темами своих сочинений исторические события, ранее не находившие воплощение в отечественном музыкальном театре. Опера «Сказ о Борисе и Глебе» является образцом создания авторской концепции легендарной истории. Особенности интерпретации сюжета связаны с тем, что князья Борис и Глеб являются первыми русскими святыми мучениками, канонизированными в XI веке. События их христианской жизни описаны в различных источниках – летописях, житийных произведениях, богослужебных памятниках, древнейших церковных песнопениях [1].

При создании сценария-либретто, М.Е. Дурненков в качестве основы избрал древнерусские литературные источники, повествующие об убийстве сыновей Владимира. Среди них образцы агиографического жанра – «Сказание о Борисе и Глебе» и дополнение – «Сказание о чудесах», также «Чтение о Борисе и Глебе» и др. Существует мнение, что все исторические материалы, связанные с жизнью и смертью младших сыновей князя Владимира, датируемые до 1072 года, были дополнены уже гораздо позднее.

Рассматривая особенности концепции оперы, А.В. Соловьев отмечает: «Сюжет оперы „Сказание о Борисе и Глебе“, описанный в XII Нестором-летописцем, оказался актуально проецируемым на нашу действительность. Политические интриги, общественная турбулентность и убийства – круг

тем, входящих в резонанс в любой точке мира и переходящих из века в век». Как отмечает А.В. Чайковский: «Ничего не изменилось, и все страсти, какие были в XII веке, происходят и сейчас. Манипуляция общественным мнением, борьба за власть, толкающая на преступление, тогда просто все было грубее и проще: не нравился человек – его сразу убивали» [4, с. 6]. Осмысление их смерти в контексте библейской заповеди «не убий», создает сюжетную канву хоровой оперы.

Драматургия хоровой оперы по композиции близка к структуре храмового действия. Главная роль в опере отводится хорам, репрезентирующим основное действие драмы. Композитор использует несколько видов хора – смешанный хор, мужской хор, русский народный хор. В премьере было задействовано шесть хоровых коллективов из разных регионов России и ближнего зарубежья. Важно, что партии Бориса и Глеба по авторской ремарке может исполнять детский хор, что отсылает нас к звучанию ангельского пения, воплощенного в храмовом действе Русской Православной Церкви.

На композиционном уровне «Сказ о Борисе и Глебе» является наименее однозначным среди произведений А.В. Чайковского. Как отмечает А. Соловьев: «По структуре это (опера) – калейдоскоп эпизодов, которые прославляются своеобразным ритуалом – репликами Бориса и Глеба» [4, с. 8].

В произведении можно выделить три драматургических уровня:

1. Эпический уровень;
2. Уровень лирико-психологической драмы;
3. Символический (вневременной) уровень.

Благодаря тому, что эти сюжетные линии объединяются в опере многообразными художественными средствами, возникает общая направленность ее драматургии. Наиболее важным представляется символический уровень, представленный образами братьев Бориса и Глеба. «Образы святых Бориса и Глеба – это голоса „голоса совести“, воплощение правосудия, неизбежности торжества правды – решены автором необычно, написаны для контртеноров. Они – не персонажи, а бесплотные аллегории чистоты и невинности, с появлениями которых на сцене связаны очень выразительные, мистические моменты оперы, потому что их андрогинные тембры „завораживают“, переводя людские страсти в метафизическую плоскость» [4, с. 7]. Поэтический текст партий Бориса и Глеба основан на текстах Панихиды. Опера открывается дуэтом Бориса и Глеба, воспроизводящего молитвы Поминальной 17-я кафизмы [2]. Весь текст Поминальной 17-й кафизмы звучат на заупокойных богослужениях – на парастасах, панихидах.

Опера «Сказ о Борисе и Глебе» [4]	Псалом 118, поминальный [3]
Ц. 1 «... Узри, что я заповеди Твои возлюбил. По милости Твоей оживи меня».	<sup>159</sup> «Виждь, яко заповеди Твоя возлюбил: Господи, по милости Твоей живи мя»
«Начало слов Твоих Истина и на век все суды Правды Твоей»	<sup>160</sup> «Начало словес Твоих истина, и во век вся судьбы правды Твоя»

В начальном разделе:

Опера «Сказ о Борисе и Глебе» [4]	Псалом 118, поминальный [3]
Ц. 29 «Во век не забуду повелений Твоих. Ибо ими оживил Ты меня. Стали ждать меня грешники, чтобы погубить меня»	<sup>93</sup> «Во век не забуду повелений Твоих, ибо ими Ты оживляешь меня» <sup>95</sup> «Нечестивые подстерегают меня, чтобы погубить...»
«Твой я, спаси меня, ибо я повелений Твоих не взыскал, я же понял свидетельства Твои»	<sup>94</sup> «Твой я, спаси меня, ибо я взыскал повелений Твоих...» <sup>95</sup> «...я углубляюсь в откровения Твои».

В заключении оперы в их партиях звучит фрагмент Панихиды:

Опера «Сказ о Борисе и Глебе» [4]	Последование панихиды [2, с. 173]
Ц. 111 «Упокой, Боже, рабов Твоих Их посели в раю, где хоры святых, Господи, где праведники как светила Усопших рабов Твоих упокой несмотря на все их согрешения».	«Упокой, Боже, раба Твоего и учини его в раи, идеже лица святых, Господи, и праведницы сияют яко светила, усопшаго раба Твоего упокой, презирая его вся согрешения».

Музыка А.В. Чайковского создает уникальную атмосферу молитвенных обращений. Эти обращения пронизывают все разделы, объединяя драматургические линии оперы – ц. 1, ц. 29, ц. 59, ц. 111. Аллегорическим воплощением ангельского гласа является звучание альты, воспроизводящего лейт-тему святых.

Эпический уровень реализуется в хоровых сценах оперы, которые составляют большой объем произведения. Несмотря на деление хора внутри хоровых сцен на различные составы, картинно-повествовательный принцип драматургии в целом развивает довольно статичное действие. Помимо этого, эпическим также является жанр «сказа», ведь музыкального жанра с такой формулировкой в научной терминологии пока не существует. «Хоры разведены по функционалу. Кто-то в древнегреческом духе аки моральный авторитет, кто-то непосредственный участник событий аки глас народа..., то выходящим на первый план, то разделяемым серой массой толпы общим недоумением от действий властей. Личностями и массой одновременно. Героем или ничтожеством в зависимости от обстоятельств» [4, с. 7].

На фоне хоровых сцен разворачивается лирико-психологическая драма главного героя – Ярослава Мудрого. «Центральный персонаж – правитель Ярослав Мудрый (отдан партии чтеца для исполнения драматическим актером, на премьерных показах в этой роли выступил Андрей Мерзликин) по словам композитора, «жесткий, умный, но где-то не чувствующий своих подданных. Он не видит и не слышит братьев, Бориса и Глеба. Народ слышит их глас, а Ярослав – нет. Это важный

драматургический ход. У него не так много сольных реплик, но каждая – «на вес золота». Он, как умный правитель, ловко манипулирует настроениями толпы. Его образ – смесь Ричарда III с королем Лиром» [4, с. 7].

Развитие его образа представляет собой трагедию, личностную драму. В опере Ярослав Мудрый декламирует, получает ответы от народа (хор), но ему так и не удается услышать голоса братьев – Бориса и Глеба, которых с ним разделяет вневременной символический уровень, – внутренний конфликт Ярослава так и не разрешается.

Таким образом, драматургия оперы представляет синтез нескольких жанровых направлений отечественной оперы. В ней сочетаются признаки эпико-героической оперы, исторической музыкальной драмы и элементы лирической драмы. Такой синтез, основанный на созданном авторами либретто, требует трансформации музыкального языка, который для каждого конкретного образа выбирает свой круг средств выразительности. Работа с жанром является методом раскрытия основной идеи произведения.

Создание опер на религиозно-исторические сюжеты является важным этапом формирования культурной памяти в условиях современной социокультурной среды. В данном контексте важным представляется обращение композитора к коренным формам отечественного профессионального искусства – к традициям отечественной хоровой музыки. Это обуславливает взаимодействие религиозной тематики и музыкальной составляющей произведений.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Назаренко, А. В., Серёгина, Н. С., Турилов, А. А. Борис и Глеб // Православная энциклопедия. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/153171.html> (12.03. 2024).
2. Последование панихиды. Требник. – URL: [http://sergei.synology.me/text/sluzgebnik/ChurchSlavonic\\_grazhdanskim-shriftom/trebnik-grazhdanskim-shriftom.pdf](http://sergei.synology.me/text/sluzgebnik/ChurchSlavonic_grazhdanskim-shriftom/trebnik-grazhdanskim-shriftom.pdf) (12.03.2024).
3. Псалом 118. Псалтирь. – URL: <https://bible.optina.ru/old:ps:118:start> (12.03. 2024).
4. Чайковский, А. В. Сказ о Борисе и Глебе, братьях их Ярославе Мудром и Святополке Окаянном, лихих разбойниках и добром народе русском. Хоровая опера. Клавир. – М.: Композитор. – 104 с.

*Авторы выражают благодарность Александру Владимировичу Чайковскому за предоставление материалов и содействие при подготовке работы.*

**Svetlana A. Pavlova**  
Ph.D. in History of Arts  
Assistant Professor  
Music History Department  
The Gnessins Russian Academy of Music  
e-mail: hymnography@yandex.ru  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-124-139

## AFFECT THEORY IN THE LIBRETTO OF EUROPEAN AND RUSSIAN OPERA: FROM PAGANISM TO CHRISTIANITY L'ORFEO BY MONTEVERDI AND RUSLAN BY GLINKA

*Summary:* The article considers the content of the affect theory in European and Russian opera. It is connected with the penetration of the pagan culture of antiquity ideas into the European culture of the Renaissance, which positioned itself as Christian, and beyond. The reader is presented with the material from the report "Affect Theory during the Renaissance: from Where and to Where", which was read at the conference In Search of New Harmony: From the Middle Ages to Modern Times as part of the IV International Festival, Epoch in Miniature<sup>1</sup>, on February 21, 2024. It raises the question of the background of the affect theory content and examines works at the "birth point" of the opera genre - L'Orfeo by C.Monteverdi in Europe in the early 17th century (1607, libretto by A.Striggio) and Ruslan by M.Glinka in Russia in the first half of the 19th century (1847, libretto based on the poem by A.Pushkin)<sup>2</sup>. The study of affects in the libretto of these works is concentrated on the understanding of the

main concept in the Gospel - love. One gets the impression that the content of European opera, which appeared at the end of the Renaissance, contradicts the gospel meaning of "love" as sacrificial service to one's close one, whereas Russian opera, also taken at the "birth point" of the genre as an independent national phenomenon (in M.Glinka's creative work), on the contrary, originates entirely from the Gospel.

*Keywords:* affect theory, opera, Monteverdi, Orpheus, sadness, joy, prayer, valour, Glinka, Ruslan and Lyudmila, love.

"Are we not seeking God in our own likeness, God right for us?"

Metropolitan Anthony (Sourozhsky)<sup>3</sup>

Affect theory is a phenomenon of modern era musical culture, which is based on the ability of musical art, noted in ancient times, to imitate human states, and, accordingly, to evoke these states by certain expressive means. One of the first mentions of such music impact is associated with the name of Greek scientist Damon of Athens, who is considered the founder of music pedagogy<sup>4</sup>. We

will not go into detail about the most ancient layer of the affect theory history. Let us only note that a special role was assigned to affects in the genre of tragedy - the successor of the sacred rite.

Several times in history, tragedy/opera has taken over the baton of primacy from the genres of sacred music. The very name of tragedy (tragōidia) is inherited from the main part of the pagan sacred rite, accompanied by a choir at sacrifice<sup>5</sup>; the power of the moment lay in the state of catharsis ("purification"), which was defined by Aristotle much later. This central state for sacred rites became sought after in modern era, when the Protestant unrest, which had swept Europe, caused a number of major counter-reformation actions on the part of the Catholic Church. Among them, the "birth of opera" stands out; it opened up new means of influencing the listener and viewer. With the origination of opera, spiritual life was in many ways not only supplemented but redirected into secular theatrical culture.

In general, the recorded history of music has three main "points of activation" of tragedy/opera as a kind of secular form of sacred rite, inheriting its main task - "purification". The first one is associated with the aforementioned flourishing of the ancient theatre. In terms of time, it is far from the other ones - in the 5th century BC. The second wave was fueled by the Renaissance and led to the "revival" of the genre of ancient tragedy in the late 16th and early 17th centuries. Finally, the third opera "birth point" can be placed with full responsibility in Russian music history of the first half of the 19th century. At this time, the process of Russification of the genre was completed and Russian opera became the standard-bearer of this art form in world musical culture. The conditions for the activation of the tragedy/opera genre, as already noted, are associated with the reorganisation of spiritual life.

In Europe, this reorganisation was apparently due to the need for the church to preserve its "audience", even at the cost of turning the church congregation into an opera audience. Let us remember that the first opera houses in Italy (Venice, etc.) were assigned to a church parish, as evidenced by the names: San Giovanni de Crisostomo (Theater of St. John the Baptist), San Paolo (Theater of St. Paul), etc<sup>6</sup>. The first opera house composers and libret-

tists often had holy status - cardinal, bishop, etc., or belonged to a holy order or brotherhood. In Rome, the patrons of the genre and the "holders" of the opera stage were the popes of the Barberini family, after whom a theatre was named. In Russia, we can talk about the opposite process since the opera genre was a direct participant in the return of Russian society, including its leading representatives, to the patristic Orthodox Church. At the same time, it is hardly possible to imagine clergymen as authors or patrons of opera performances in Russia.

In other words, European opera participated in the global process of secularisation of society, while Russian national opera was born out of the need to "catechesis" the listener and viewer. It seems that both of these processes are reflected in the operatic affect theory, as it is presented in two cultural traditions - European and Russian. In this publication, the main attention is paid to the European tradition. Let us remember that the origination of opera was prepared by several centuries of the Renaissance. As you know, it was then that the view of human history was adjusted by the desire for perfection expressed in the ancient past. Such an aesthetically pleasing emphasis essentially meant formatting Christian society in a pagan way. How did paganism manifest itself? It is generally accepted that Renaissance artists borrowed only the form but not the spirit of ancient culture. However, the content of opera librettos casts doubt on the correctness of this view.

It is a well-known statement that Greco-Roman gods behave like people. What does this mean? The ancient gods were inherently prone to sin - that is what we are talking about. The behaviour of the gods or god, instead of being a guideline for man, on the contrary, is regulated by human passions and, thereby, justifies them. It is what the "paganization" of Christian culture is about - in shifting the emphasis from the need to be transformed in the likeness of the Savior to the justification of one's own sins in the likeness of pagan gods. The Renaissance is a time of searching for "right God", as Metropolitan Anthony (Sourozhsky) said: "Are we not seeking God in our own likeness, God right for us?". Having appeared in Europe in connection with interest in antiquity - first in small genres, that is, various kinds of song and dance compositions, and then in the special large genre of opera, affect theory reflected

1. Pavlova S. A. "On the Theory of Affects during the Renaissance: from Where and to Where", manuscript, 2024.  
2. This refers to the opera Ruslan and Lyudmila. The abbreviation of the author's title of the opera was borrowed from E.Rucevskaya. The purpose of the abbreviation is similar - to correlate the name with the object of comparison. In Rucevskaya's work, Wagner's Tristan was such an object. See: Rucevskaya E. A. Ruslan by Glinka, Tristan by Wagner and The Snow Maiden by Rimsky-Korsakov. Style. Dramaturgy. Word and Music. St.Petersburg.: Kompositor. 2002.

3. Anthony (Sourozhsky), Metropolitan. Can a Modern Person Believe and Pray? Moscow: Spiritual Heritage of Metropolitan Anthony Foundation, 2015. P. 34.  
4. Hertsman E.V. Secrets of the History of Ancient Music. St. Petersburg: Nota, 2004.

5. From Greek: "tragos" - a goat, sacrificial animal, "ode" - a song.  
6. Lutsker P.V., Susidko I.P. Italian Opera of the 18th Century. Volume I. Under the Sign of Arcadia. Moscow, 1998. P. 139.



Ill. 1. Orpheus. Hatay Archaeological Museum. Mosaic from Republic Square, Tarsus, 3<sup>rd</sup> Century AD

this “search” or “modification” of Christian society towards pagan<sup>7</sup> one, which was declared perfect.

As it is known, the concept of “affect” in Latin means “excitement of the soul, passion”, that is, it refers to the sphere of a person’s inner spiritual life<sup>8</sup>. In connection with this definition, it would be quite logical to assume that affect theory emerging in the culture of a Christian society should be based on the evangelical understanding of life, natural for such a society. According to the Gospel, human life consists of the struggle with passions. The rules of this struggle are set out in detail in the book *The Ladder of Divine Ascent* by Abbot John of the Sinai Monastery. The book was compiled in the middle of the 7th century, when the official di-

vision of churches into Orthodox and Catholic had not yet occurred, and, therefore, it was common to the Eastern and Western churches. *The Ladder of Divine Ascent* talks about the stages of a person’s spiritual life as a system for overcoming sin with virtues. On the way to overcoming, Saint John identifies thirty levels, the highest of which is marked by the union of three virtues - Faith, Hope and Love. The path of improvement ends with love since we know that God is Love.

In this sense, the affect theory content seems surprising: in it, passions are not separated from virtues and even replace them. For a society that positions itself as Christian, it is strange. Thus, in the treatise of Jesuit-raised scientist Kircher (1650), love, suffering, joy, anger, compassion, fear, courage, surprise are listed one after another. In a later source, affects are divided into groups; however, the principle of mixing states which are opposite from the point of view of Christianity is preserved. The so-called strong or main affects are in one group: joy, courage, anger, passion, forgiveness, fear, hope, compassion; in the other group, there are weak or

Table I  
ORPHEUS’S PART  
in the libretto of the opera of the same name by Monteverdi:

AFFECT	joy, prayer	desire, sadness	valour
LOVE meaning =	agape - love as a sacrifice for the sake of one’s close one	eros – love as a sensual passion	overcoming eros in the name of what?

derivative ones: sadness, love, rage, endurance, indignation, arrogance, piety<sup>9</sup>.

How is it possible that in Christian culture, “hope” and “love”, which the patristic tradition considers the highest virtues in accordance with the Gospel and *The Ladder of Divine Ascent*, are placed next to “rage, indignation, arrogance” and so on? Moreover, “love” is classified as a “weak passion” - how to explain this? Obviously, the formation of affect theory responded to some other tasks not related to the Christian worldview due to the solution of which the understanding of “love” changed.

In the libretto of the musical tale *L’Orfeo*, the word “love” is a rarity, breaking down into the following enumerations: sadness, joy, prayer, desire, valour. Each of these affects is relevant to the understanding of “love”. Before defining this relationship, we note that the opera dramaturgy is built on the sequential experience of each affect by the participants in the action. The composer, following the librettist, managed to prolong the affect by changing the performers. For example, the “joy” of finding Eurydice is “experienced” first by the ensemble and choir, then by soloist Orpheus, and, after him, by the orchestra and tutti groups. Let us repeat that, in general, there are five affects for the four acts of the opera, that is, the “excited style” of the opera *L’Orfeo* is quite measured. Let us present the affects in Orpheus’s part in the form of a table, immediately introducing such a column as the relation of affects to the concept of “love” [Table I].

We will present the relation according to the ancient scale of measuring love in comparison with the Christian one. As it is known, ancient philosophers, whose thoughts were actively involved in the process of cultural activity of the Renaissance, identified several meanings of “love”<sup>10</sup>. The main ones

are: philia - friendly love, storge - kindred, parental love, eros - passionate love, agape - sacrificial love. Christianity emphasises the latter definition of “love” as sacrificial service to one’s close one. Explanation of the new commandment of Christ, “A new commandment I give to you - love one another” [John. 13:34], is essentially dedicated to the entire complex of monuments of Christian culture - both spiritual and secular.

Thus, let us consider in relation to “love” each of the affects stated in the text of the libretto: joy, sadness, prayer, desire, valour.

Joy and sadness are associated with finding Eurydice twice and losing her. In the first circle, the shepherds empathise with Orpheus; in the second one, Apollo appears. “In order to rejoice with those who rejoice,” writes St. John Chrysostom, “the soul needs more wisdom than to weep with those who weep. Nature itself draws us to the latter, and there is no such immovable person who would not cry at the sight of the unfortunate; however, in order to see a person in prosperity, not only not to envy them, but also to share joy with them, one needs a very noble soul. That is why [the apostle] said this earlier. Nothing makes us more inclined to love than when we share both joy and sadness with each other.”<sup>11</sup> Thus, we can say that the opera begins with evangelical love since “both joy and sadness” are the first things that are compassionately shared by Orpheus’s close ones.

The highest understanding of “love”, as a sacrifice for the sake of one’s close one, is associated with the hero’s prayer for the salvation of the bride and his effective descent into hell. As it is known, Orpheus symbolised Lord Jesus Christ among the first Christians. In drawings in the catacombs of Rome and other monuments of early Christianity, Orpheus is depicted playing the lyre, and animals recline at

7. “Modification of the Renaissance” - the term by A.Losev. *Aesthetics of the Renaissance* / A.Losev. Moscow: Mysl, 1982. P. 314.

8. According to the patristic teaching, passions are divided into spiritual, mental and physical. Thus, the inner spiritual life is not considered as something separate from the outer bodily nature of man. This generalisation is preserved in the philosophical idea of affects, which was formed during the Renaissance. See Descartes R. *Passions of the Soul*. Bombora Publishing House. 2019.

9. Lutsker P.V., Susidko I.P. *Italian Opera of the 18<sup>th</sup> Century*. Volume II. Age of Metastasio. Moscow, 1998. P. 156.

10. Osipov A.I. *The Concept of Christian Love*. MDA, 2009.10.20. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NoLXJdU319k&ys>

clid=lu7j0z86pl944031111 (Date of access: 20.01.2024).

11. John Chrysostom, Saint. *Homilies on the Epistle to the Romans*. 22:1.



his feet, symbolising tamed passions [Figure I]. With this interpretation, Eurydice can be understood as the image of a pure and innocent person created by God (bride), into whom "sin entered" (death)<sup>12</sup> during the Fall (a snake bite). The Christ-centricity of the plot about Orpheus suggests the prophetic properties of not only biblical revelation but also ancient mythology. Perhaps the only biblical story that foreshadowed the divine descent into hell was the story of Jonah's three-day stay in the belly of a whale<sup>13</sup>. The myth of Orpheus is almost the only mythological plot of this kind but exactly until the moment when the descent of Orpheus, undertaken to save Eurydice, turns out to be unsuccessful.

Failure reveals the pagan nature of the myth. Here the concept of agape - the sacrificial love of Orpheus for Eurydice, meets the concept of eros or, as the author of the libretto calls it, "love yearning". It turns out that Orpheus's "desire" to save Eurydice, which looked like sacrificial love, according to the libretto, is nothing more than a manifestation of "youthful love yearning", that is, "love" in the sense of eros. Let us repeat once again, Orpheus's desire looks like agape (in the sequence of actions of the libretto); however, in fact it is eros (in the literary word of the libretto)! What a Renaissance reversal of the Christological myth! If Orpheus is a simple man or a pagan demigod, then his failure to save his close one can be explained by the "wrong" form of love - eros. However, if Orpheus is the symbol of Christ and sacrificial agape love, as he has become since the first centuries of Christianity, then how can he fail in achieving salvation? This interpretation of the image paves a direct path to giving God sinful qualities of man that are not characteristic of Him. Thus, this is the "modification" of Renaissance culture, that is, its deviation towards paganism.

Added to this is the participation of pagan gods in Orpheus and Eurydice's fate with their "desires" or "will", which cannot be interrupted by anything. Instead of free will, which the Lord bestowed on man in His likeness and which at first was so clearly manifested in Orpheus's desire to save his beloved wife, the underworld god offers the hero complete submission: "Let both Orpheus and Eurydice know: nothing can change my will," concludes Pluto. Allowing Orpheus to take Eurydice out, Pluto merci-

lessly plays with the hero, hiding from him "the light of life - the gaze of his beloved", just as paganism hides from man the light of life - the One God - the Saviour. It is a kind of "Satan's ball" - Orpheus in the power of Pluto. This is the pagan predominance of the divine will over the human will, from which the dramaturgy of ancient tragedy grows. There is no talk here of any Christian synergy, as of human and divine energies mutually directed towards salvation. The end of the scene with Eurydice is also supplemented by the Old Testament formula: "you have broken the law, thus, you are unworthy of mercy".

As a result, Orpheus, shocked by his failure, is before the viewer. How is this possible in the humanistic culture of the Renaissance, which elevates man to the top of the cultural processes of society? The words of the libretto, indeed, depict Orpheus at the top of Olympus of divine creations: "Glory will tell how with his skill he stopped the sea and defeated the confrontation of both the southern and northern winds". The real circumstances of life show his absolute failure. A. Losev speaks about such a "contradiction" in the culture of the Renaissance in connection with the poetry of one of the early representatives of humanism, F. Petrarch, talking about "poems full of despair, distrust of oneself and of life, and highlighting the inconsistency of life and thought <...>, painful and reaching the point of complete despair"<sup>14</sup>. This is Orpheus, the failed saviour of Eurydice. "After all, it is clear, and it was clear from the very beginning," continues Losev, "that an isolated human individual is not at all such a solid and reliable basis for cultural construction"<sup>15</sup>, and then continues directly calling the European Renaissance "the era of the greatest world catastrophe <...>, which opened a period of history when man would hate God, be angry with Him, and fight with Him"<sup>16</sup>.

Thus, what violated the Christology of the myth of Orpheus and prevented the demigod from sav-

14. Losev A. F. Aesthetics of the Renaissance. Moscow: Mysl, 1982. P. 314.

15. The thought is fully stated as follows: "After all, it is clear, and it was clear from the very beginning, that an isolated human individual is not at all such a solid and reliable basis for cultural construction. Nature, as it was interpreted in antiquity, or the monotheistic deity, as it was interpreted in the Middle Ages, were much more powerful foundations" / Ibid.

16. For a more detailed explanation, see: Losev A.F. Dialectics of Myth. Addition to Dialectics of Myth (new academic edition, corrected and expanded) / Compiler, text, introductory article by A.Tahogodi, V.Troitsky; commentary by V.Troitsky. Moscow: YASK Publishing House, 2021.

12. Isaac the Syrian, Rev. Ascetic Words. Sergiev Posad: Holy Trinity Sergius Lavra Publishing house, 2008.

13. Kruglov Sergius, priest. Theology of Holy Saturday / Thomas. No. 4 (192). 2020. P.12.

ing his close one? "Isolation" from the Gospel understanding of "love". It is clearly stated in the text of the libretto: the shepherds claim that, during separation from Eurydice, Orpheus was "tormented" by "longing for love", underworld spirits call on Orpheus to "use his mind and conquer youthful desires"; finally, Orpheus's patron Apollo appears to save the hero from "excessive manifestation of sadness" and teaches him sinful, from the point of view of Christianity, indifference under the guise of "moderation". Apollo's conclusion is especially important in the pagan "modification" of the Gospel understanding of "love". It turns out that one can simply forget about the death of Eurydice, as well as about one's failed saving "raid" into the underworld, if one brings the "songs of joy and sadness" to a state of "moderation". It is in this, according to Apollo, that the "nobility" and "valour", which open the way to heaven, lie. "Valour" in spite of "love"-passion, but also in spite of "love"-sacrifice (!) - this is what shapes the hero at the "birth point" of the European genre of opera. So valour for what? How can Paradise be opened without evangelical love?

The concept of valour is more logically correlated with a hero's glory gained on the battlefield; however, in the libretto of the opera L'Orfeo, "valour" and "nobility" are given precisely as a replacement for "love". Such a replacement turns out to be dangerous since it is associated with the dogmatic values of Christianity, namely the doctrine of Salvation. In general, the libretto of 17th-century operas becomes a kind of laboratory where, in accordance with the pan-European movement of that time, patristic ideas are modified into philosophical<sup>17</sup> ones.

Table II  
RUSLAN'S PART  
in Glinka's opera Ruslan and Lyudmila:

AFFECT	love (Act 1)	passion (Act 3)	military valour (Act 2, 4)	jealousy (Act 4)	joy (Act 5)
LOVE meaning =	agape - love as a sacrifice for the sake of one's close one	eros - love as a sensual passion	agape - love as a sacrifice for the sake of one's close one	eros - love as a sensual passion	agape - love as a sacrifice for the sake of one's close one

The emerging worldview system identifies in "love" only one of several meanings characteristic of pagan antiquity - eros. This emphasis is the main one in secular works and, according to experts, becomes leading not only in philosophy but also in Catholic theology, which absolutely rejects eros in words but in reality replaces sacrificial love with it - agape<sup>18</sup>.

Music in this case does not appear to be such an obedient daughter of poetry as is commonly thought and takes on the role of elevating the dubious accents of the plot. Musical content and its connection with the affects inherent in the libretto is a separate large topic, which we intend to consider in the next article. Here we will outline the similarities and differences between the "birth points" of European and Russian opera and turn to Glinka's magic opera.

There are many common creative circumstances between the works of Monteverdi and Glinka. Opera was not created only by Monteverdi but was preceded by the experiment of his predecessors in the revival of ancient Greek tragedy. Opera was not created by Glinka but came to him after the Russification of the genre undertaken by his senior colleagues. In the work of both composers, opera reaches a new artistic level. Monteverdi is known as the author of the so-called second practice - homophonic-harmonic, a new musical style. According to V.Odoevsky, Glinka is known as a composer who discovered "a new element in art", which "had been sought for a long time and had not been found in Europe"<sup>19</sup>. What were they looking for and not finding in Europe during Glinka's time?

18. Osipov A.I. The Concept of Christian Love. MDA, 2009.10.20. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NoLXJdU319k&ysclid=lu7j0z86pl944031111> (Date of access: 20.01.2024).

19. Odoevsky V.F. Articles about M.Glinka / Introductory article and comment by G.Bernandt. Moscow: Muzgiz, 1953.

17. The work The Passion of the Soul by R.Descartes is one of the first philosophical works of modern times on affects.

Table III  
RATMIR'S PART  
in Glinka's opera Ruslan and Lyudmila:

AFFECT	pride, sensuality (Act 1, 3)	love, prayer (Act 4, 5)
LOVE meaning =	eros – love as a sensual passion	agape - love as a sacrifice for the sake of one's close one

It seems it was what was lost during the Renaissance - gospel content. In Russia, by the time of Glinka, it also needed regeneration to which all the forces of the state, church and leading figures of national culture were directed. In connection with the theme of sacrificial love, the most logical way would be to turn to the opera A Life for the Tsar, in which each of the four heroes "ascends to his own Golgotha"<sup>20</sup>. However, Glinka also developed the idea of evangelical service to one's close one in the opera Ruslan and Lyudmila based on the poem by A.Pushkin. Although in this magical opera the outer series of events represents a mythological story set in the pagan world of the Russian past, it is the idea of evangelical salvation that underlies the inner dramaturgy. It is so strong in Ruslan that it is revealed in the characters of all the main heroes and manifests itself not only in the "paradise" beginning of the operatic action<sup>21</sup>, as in Monteverdi's work, but also organises the dramaturgy of the entire opera and leads to a victorious ending.

Just like Orpheus in the libretto of the opera by Monteverdi, Glinka's heroes experience "love yearning". It concerns all the main characters - Ruslan, Ratmir, Gorislava, and partly Lyudmila. However, unlike Orpheus, who turns out to be "isolated" from the gospel understanding of love and has no one to help him in the fight for Eurydice (except that Pluto provides a disastrous service), the heroes of Glinka's opera, on the contrary, are included in the

process of finding gospel love and come to the aid of each other in difficult times, helping to achieve the heavenly, saving for everyone ending of the opera<sup>22</sup>. Let us present the semantic meanings of affects in the parts of Ruslan [Table II] and Ratmir [Table III] in the form of tables.

More details about the content of the libretto of Ruslan in connection with the evangelical understanding of "love" are described in our article, specifically devoted to this topic<sup>23</sup>. Here, we emphasise the conclusion we came to. In Russian opera, as it is presented in Glinka's works, the image of a hero (by the end, there are four heroes) grows out of the readiness to sacrifice oneself for the sake of one's close one, that is, to repeatedly perform the feat planned by Orpheus but bringing it to the gospel completion. We note once again that a special role is played by the mutual assistance of the heroes, that is, the unity of aspiration realised in the dramaturgy of the characters.

It can be said that the true meaning of "humanism" as love for man, characteristic of Christian culture, is manifested in Glinka's operas, instead of the "search for God right for us" implanted by paganism. Affect theory of Russian opera, the baton of which passes from Glinka to A.Dargomyzhsky, M.Mussorgsky, P.Tchaikovsky, grows out of the patristic idea of spiritual life, as it is shown in The Ladder of Divine Ascent by Saint John.

22. In the finale, even Farlaf is rendered harmless by the heavenly context of the action, in which all his calls to Naina are in vain.

23. The article "The Gospel in the Monuments of Russian Opera: M.Glinka's Ruslan and Lyudmila" is being prepared for publication in a collection based on the materials of the International Scientific Conference, Scientific Heritage of E.Rucevskaya in Modern Musicology, which was held at the Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, 2022.

## REFERENCES:

1. Surozhskij, A. (metropolitan). 2015. *Mozhet li verit i molitsya sovremennyj chelovek* [Can a Modern Man Believe and Pray], Fond «Dukhovnoe nasledie mitropolita Antoniya», Moscow, Russia.
2. Gertsman, E.V. 2004. *Tajny istorii drevnej muzyki* [Secrets of the History of Ancient Music], Nota, Saint Petersburg, Russia.
3. Descartes, R. 2019. *Strasti dushi* [The Passions of the Soul], Bombora, Moscow, Russia.
4. St. John Chrysostom, *Homilies on the Epistle to the Romans*, 22:1.
5. Isaac the Syrian. 2008. *Slova podvizhnicheskije* [The Ascetical Homilies], Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra, Sergiev Posad, Russia.
6. Kruglov, S. (priest). 2020. "Bogoslovie Velikoj Subboty" ["Theology of the Holy Saturday"], Foma [Thomas], no. 4 (192).
7. Likhachev, D.S. 2006. *Tri osnovy evropejskoj kultury i russkij istoricheskij opyt* [Three Foundations of European Culture and Russian Historical Experience], *Izbrannye trudy po russkoj i mirovoj kulture* [Selected Works on Russian and World Culture], SPBGUP, Saint Petersburg, Russia.
8. Losev, A.F. 1982. *Estetika Vozrozhdeniya* [Renaissance Aesthetics], Mysl, Moscow, USSR.
9. Losev, A.F. 2021. *Dialektika mifa. Dopolnenie k «Dialektike mifa» (novoje akademicheskoe izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe)* [The Dialectics of Myth. Supplement to «The Dialectics of Myth» (a new academic edition, revised and expanded)], comp., text preparation, and intro article by Takho-Godi, A.A. and Troitskiy, V.P., comment. by Troitskiy, V.P., Izdatelskij dom YASK, Moscow, Russia.
10. Lutsker, P.V. and Susidko, I.P. 1998. *Italyanskaya opera XVIII veka* [Italian Opera of the 18<sup>th</sup> Century]. Vol. 1. Pod znakom Arkadii [Under the sign of Arcadia]. Vol. 2. Epokha Metastazio [Age of Metastasio]. Moscow, Russia.
11. *Obrazy trapezy v bogoslovii, filosofii, kulture. Prinoshenie N. L. Trauberg* [Images of Meals in Theology, Philosophy, Culture. Offering to N. L. Trauberg]. 2010. Biblejsko-bogoslovskij institut, Moscow, Russia.
12. Odoevskij, V.F. 1953. *Stati o M.I. Glinke* [Articles about M.I. Glinka], intro article and comment. by Bernandt, G. Muzgiz, Moscow, USSR.
13. Osipov, A.I. *Ponyatie khristianskoj lyubvi* [The Concept of Christian Love], MDA, 2009.10.20, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=NoLXJdU319k&ysclid=lu7j0z86pl944031111> (Accessed 20 January 2024).
14. Pavlova, S.A. 2022. "The Gospel in the Monuments of Russian Opera: «Ruslan and Lyudmila» by M. I. Glinka", *Tezisy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii «Nauchnoe nasledie E. A. Rucevskoj v sovremennom muzykoznanii»* [Proceedings of the international academic conference «Academic heritage of E. Rucevskaya in modern musicology»], SPBGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova, Saint Petersburg, Russia.
15. Rucevskaya, E.A. 2002. «Ruslan» Glinki, «Tristan» Vagnera i «Snegurochka» Rimskogo-Korsakova. *Stil. Dramaturgiya. Slovo i muzyka* [«Ruslan» by Glinka, «Tristan» by Wagner and «The Snow Maiden» by Rimsky-Korsakov. Style. Dramaturgy. Word and Music], Kompozitor, Saint Petersburg, Russia.

20. Quote from a lecture by E.Levashov on M.Glinka's opera A Life for the Tsar, read at the Gnessins Russian Academy of Music / T.Maslovskaya. Review of S.Pavlova's article "Affect Theory in the Libretto of European and Russian Opera: from Where and to Where". Manuscript, 2024.

21. The wedding feast has been a symbol of Paradise since biblical times. See: Feast is the best image of happiness. Collection of materials from the conference Images of Meals in Theology, Philosophy, Culture. Offering to N.Trauberg. Moscow: Biblical Theological Institute. 2010.

Светлана Анатольевна Павлова

кандидат искусствоведения

доцент

кафедра истории музыки

Российская академия музыки имени Гнесиных

e-mail: hymnography@yandex.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-124-139

## ТЕОРИЯ АФФЕКТОВ В ЛИБРЕТТО ЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ ОПЕРЫ: ОТ ЯЗЫЧЕСТВА К ХРИСТИАНСТВУ «ОРФЕЙ» МОНТЕВЕРДИ И «РУСЛАН» ГЛИНКИ

*Аннотация:*

В статье поднимается проблема содержания теории аффектов в европейской и русской опере. Проблема связана с проникновением идей языческой культуры античности в позиционирующую себя, как христианская, европейскую культуру эпохи Возрождения и далее. Вниманию читателя представлен материал доклада «Теория аффектов в эпоху Возрождения: откуда и куда», который был прочитан на конференции «В поисках новой гармонии: из Средневековья в Новое время» в рамках IV Международного фестиваля «Эпоха в миниатюре»<sup>1</sup> 21 февраля 2024 года. В нем ставится вопрос об источнике содержания теории аффектов и рассматриваются произведения в «точке рождения» жанра оперы – «Орфей» К. Монтеверди в Европе начала XVII века (1607, либр. Ал. Стриджо) и «Руслан» М. И. Глинки в России I половины XIX века (1847, либретто по поэме А. С. Пушкина)<sup>2</sup>. Изучение аффектов в либретто названных произведений собирается

вокруг понимания главного в Евангелии понятия – «любви». Складывается впечатление, что содержание европейской оперы, рожденной на излете эпохи Возрождения, противоречит евангельскому значению «любви», как жертвенного служения ближнему. В то время как отечественная опера, взятая также в «точке рождения» жанра как самостоятельного национального явления (в творчестве М. И. Глинки), напротив всецело произрастает из Евангелия.

*Ключевые слова:*

Теория аффектов, опера, Монтеверди, Орфей, печаль, радость, мольба, доблесть, Глинка, Руслан и Людмила, любовь.

«Не ищем ли мы Бога по собственному образу, подходящего нам Бога?»  
митр. Антоний (Сурожский)<sup>3</sup>

Теория аффектов – явление музыкальной культуры Нового времени, которая строится на подмеченной в античной древности способности музыкального искусства подражать состояниям человека и, соответственно, эти состояния вызывать определенными выразительными средствами. Одно из первых упоминаний подобного

воздействия музыки связано с именем греческого ученого Дамона Афинского, который считается родоначальником музыкальной педагогики<sup>4</sup>. Подробно входить в древнейший пласт истории теории аффектов не будем. Отметим только, что особая роль отводилась аффектам в жанре трагедии – наследницы священнодействия.

Несколько раз в истории трагедия/опера перенимала эстафету первенства у жанров духовной музыки. Само название трагедии («трагодия») унаследовано от центральной части языческого священнодействия – сопровождавшегося хором жертвоприношения<sup>5</sup>, сила момента заключалась в состоянии «катарсиса» («очищения»), определение которому дал Аристотель много позже. Это центральное для священнодействия состояние стало искомым в Новое время, когда охватившие Европу протестантские волнения вызвали целый ряд крупных контрреформационных действий со стороны католической церкви. В их череду особенно выделяется «рождения оперы», открывшее новые средства воздействия на слушателя и зрителя. Духовная жизнь с рождением оперы во многом оказалась не только дополнена, но перенаправлена в светскую театральную культуру.

В целом, обозримая история музыки насчитывает три основные «точки активизации» трагедии/оперы, как своего рода светской формы священнодействия, наследующей главную его задачу – «очищение». Первая связана с вышеупомянутым расцветом античного театра. По времени она отстоит далеко от остальных – это V в. до н. э. Вторая волна нагнетается эпохой Возрождения и приводит к «возрождению» жанра античной трагедии в кон.XVI-нач.XVII вв. Наконец, третью «точку рождения» оперы можно с полной ответственностью поставить на карте русской истории музыки I пол. XIX в. В это время завершается процесс русификации жанра и отечественная опера становится знаменосцем этого вида искусства в мировой музыкальной культуре. Условия активизации жанра трагедии/оперы, как уже было отмечено, связаны с переустройством духовной жизни.

В Европе – это переустройство было обусловлено, по всей видимости, необходимостью церкви сохранить свою «аудиторию», пусть даже це-

ной превращения паствы церковной в публику оперную. Вспомним, что первые оперные театры в Италии (Венеция и др.) были прикреплены к церковному приходу, о чем свидетельствуют названия: Сан Джованни де Кризостомо (Театр Св. Иоанна Крестителя), Сан Паоло (Театр св. Павла) и др.<sup>6</sup>. Первые оперные композиторы и либреттисты часто имели духовный статус – кардинал, епископ и др. или принадлежность духовному ордену или братству. В Риме покровителями жанра и «держателями» оперной сцены были папы рода Барберини, по имени которых и назывался театр. В России можно говорить о процессе обратном, потому что жанр оперы явился прямым участником возвращения русского общества, в том числе ведущих его представителей, в лоно свято-отеческой Православной церкви. При этом представить себе священнослужителей авторами или покровителями оперных спектаклей в России вряд ли возможно.

Иными словами, европейская опера участвовала в глобальном процессе обмирщения общества, в то время как русская национальная опера родилась в необходимости «катехизировать» слушателя и зрителя. Представляется, что оба эти процесса нашли отражения в оперной теории аффектов, как она представлена в двух культурных традициях – европейской и русской. Основное внимание в настоящей публикации уделено традиции европейской. Напомним, что рождение оперы было подготовлено несколькими столетиями эпохи Возрождения. Как известно, именно тогда взгляд на историю человечества был скорректирован стремлением к совершенству, выраженному в античном прошлом. Такой эстетически привлекательный акцент в сущности означал форматирование христианского общества на языческий лад. В чем проявилось язычество? Принято считать, что художники эпохи Возрождения заимствовали только форму, но не дух античной культуры. Однако, содержание оперных либретто заставляет усомниться в правоте такого взгляда.

Общеизвестно утверждение, что греко-римские боги ведут себя как люди. Что это означает? Античным богам присуща расположенность ко греху – вот о чем идет речь. Поведение богов или бога, вместо того, чтобы быть ориентиром для человека, наоборот, регулируется людскими

1. Павлова С. А. «О теории аффектов в эпоху Возрождения: откуда и куда», рукопись, 0,5 п.л. 2024.  
2. Имеется ввиду опера «Руслан и Людмила». Сокращение авторского названия оперы заимствовано у Е. А. Ручьевской. Цель сокращения схожа – соотнести название с объектом сравнения. В труде Екатерины Александровны таким объектом был «Тристан» Вагнера. См.: Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб.: Композитор. 2002.

3. Антоний (Сурожский), митр. Может ли верить и молиться современный человек М.: Изд. Фонд «Духовное наследие митрополита Антония, 2015. С. 34

4. Герцман Е. В. Тайны истории древней музыки. СПб.: Нота, 2004.

5. С греч. «трагос» - козел, жертвенное животное, «ода» - песнь.

6. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Том I. Под знаком Аркадии. М., 1998. С. 139.

страстями и тем самым оправдывает их. В этом и заключается «оязычивание» христианской культуры – в смещении акцента с необходимости преображаться по подобию Спасителя на оправдание собственных грехов по подобию языческих богов. Эпоха Возрождения – время поиска «подходящего Бога». Как говорит митр. Антоний (Сурожский): «Не ищем ли мы Бога по собственному образу, подходящего нам Бога?» Теория аффектов, которая активизировалась в Европе в связи с интересом к античности – сначала в малых жанрах, то есть разного рода песенных и танцевальных композициях, а затем уже в специальном большом жанре оперы, отразила этот «поиск» или «модификацию» общества христианского в сторону объявленного совершенным – языческого<sup>7</sup>.

Понятие «аффект», как известно, в переводе с латинского означает «волнение души, страсть», то есть относится к сфере внутренней духовной жизни человека<sup>8</sup>. В связи с таким определением вполне логично было бы предположить, что формирующаяся в культуре христианского общества теория аффектов должна опираться на евангельское понимание жизни, естественное для такого общества. Согласно Евангелию жизнь человека заключается в борьбе со страстями. Подробно правила этой борьбы изложены в книге «Лестница Райская» игумена Синайского монастыря Иоанна. Книга составлена в середине VII века, когда официального разделения церквей на Православную и католическую еще не произошло, поэтому является общей для восточной и западной церквей. В Лестнице Райской говорится о ступенях духовной жизни человека, как системе преодоления греха добродетелями. На пути преодоления преп. Иоанн выделяет тридцать ступеней, высшая из которых отмечена союзом трех добродетелей – Веры, Надежды и Любви. Любовью завершается путь совершенствования, потому что – мы знаем – Бог есть Любовь.

7. «Модификация Возрождения» - термин А. Ф. Лосева. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. М.: Мысль, 1982. С. 314.

8. Согласно святоотеческому учению страсти разделяются на духовные, душевные и телесные. Таким образом, внутренняя духовная жизнь не рассматривается, как нечто отдельное от внешней телесной природы человека. Такое обобщение сохраняется и в философском представлении об аффектах, которое формируется в эпоху Возрождения. См. Декарт Р. Страсти души. Изд-во Бомбора. 2019.

В этом смысле представляется удивительным содержание теории аффектов, в котором страсти не отделены от добродетелей и даже заменяют их. Для общества христианского, это странно. Так, в трактате воспитанного иезуитами ученого Кирхера (1650) друг за другом перечислены: любовь, страдание, радость, гнев, сострадание, страх, отвага, удивление. В более позднем источнике аффекты разделены по группам, но принцип смешения противоположных с точки зрения христианства состояний сохраняется. В одну группу собираются так называемые сильные или главные аффекты: радость, отвага, гнев, страсть, прощение, страх, надежда, сострадание; в другую – слабые или производные: печаль, любовь, ярость, выдержка, негодование, высокомерие, набожность<sup>9</sup>.

Как такое возможно, чтобы в христианской культуре рядом с «яростью, негодованием, высокомерием» и др. были поставлены «надежда» и «любовь», которые святоотеческая традиция в согласии с Евангелием и Лествицей Райской почитает высшими добродетелями? Более того, «любовь» отнесена к «слабым страстям» - как это объяснить? Очевидно, формирование теории аффектов отвечало каким-то иным, не связанным с христианским мировоззрением задачам, в силу решения которых изменялось понимание «любви».

В либретто музыкальной сказки «Орфей» само слово «любовь» является редкостью, распавшаяся на следующие перечисления: печаль, радость, мольба, желание, доблесть. Каждый из названных аффектов имеет отношение к пониманию «любви». Перед тем, как определить это отношение, заметим, что драматургия оперы строится на последовательном переживании каждого аффекта участниками действия. Композитору вслед за либреттистом удается «длить» аффект за счет перемены исполнителей. Например, «радость» от обретения Эвридики «переживает» сначала ансамбль и хор, затем солист Орфей, после него – группы оркестра и tutti. Повторим, что в целом на четыре действия оперы приходится пять аффектов, то есть «взволнованный стиль» оперы «Орфей» довольно размерен. Представим в виде таблицы аффекты в партии Орфея, введя сразу и такую графу, как отношение аффектов к понятию «любовь» [Таблица I].

9. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Том II. Эпоха Метастазиио. М., 1998. С. 156.

Отношение будем выстраивать по античной шкале измерения любви в ее сравнении с христианской. Как известно, античные философы, мысли которых активно включались в процесс культурной деятельности эпохи Возрождения, выделяли несколько значений «любви»<sup>10</sup>. Основными являются: «филио» - любовь дружеская, «сторге» - любовь родственная, родительская, «эрос» - любовь страстная, «агапе»

- любовь жертвенная. Христианство акцентирует последнее определение «любви», как жертвенного служения ближнему. Объяснению новой заповеди Христа «Заповедь новую даю вам – любите друг друга» [Ин. 13:34] посвящен в сущности весь комплекс памятников христианской культуры – и духовной, и светской.

Итак, рассмотрим в отношении к «любви» каждый из заявленных в тексте либретто аффектов: радость, печаль, мольба, желание, доблесть.

Таблица I  
ПАРТИЯ ОРФЕЯ  
в либретто одноименной оперы К. Монтеверди:

АФФЕКТ	радость, мольба	желание, печаль	добрость,
ЛЮБОВЬ в значении =	«агапе» – любовь как жертва ради ближнего	«эрос» – любовь как чувственная страсть	преодоление «эрос» во имя чего?

Радость и печаль, связаны с двукратным обретением и потерей Эвридики. На первом кругу Орфею сопереживают пастухи, на втором – появляется Аполлон. «Для того, чтобы радоваться с радующимися, – пишет свт. Иоанн Златоуст, - душе нужно более любознательнее, нежели для того, чтобы плакать с плачущими. К последнему влечет нас сама природа, и нет такого каменного человека, который бы не плакал при виде несчастного; но для того, чтобы, видя человека в благополучии, не только ему не завидовать, но еще разделять с ним радость, нужна душа очень благородная. Потому [апостол] и сказал об этом раньше. Ничто так не располагает нас к любви, как то, когда мы разделяем друг с другом и радость, и печаль»<sup>11</sup>. Таким образом, можно сказать, что опера начинается с евангельской любви, потому что «и радость, и печаль» – это первое что сострадательно разделяют ближние с Орфеем.

Высшее понимание «любви», как жертвы ради ближнего, связано с мольбой героя о спасении невесты и действенном снисхождении его во ад. Как известно, у первых христиан Орфей символизировал Самого Господа Иисуса Христа. На рисунках в катакомбах Рима и других памятниках

10. Осипов А. И. Понятие христианской любви. МДА, 2009.10.20. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NoLXJdU319k&ysclid=lu7j0z86pl944031111> (Дата обращения: 20.01.2024).

11. Иоанн Златоуст, святитель. Беседы на Послание к римлянам. 22:1.

раннего христианства Орфей изображен играющим на лире, а у его ног возлежат звери, символизируя укрощенные страсти [Рисунок I]. Эвридика при таком толковании может пониматься как образ созданного Богом чистого и невинного человека (невеста), в которого при грехопадении (укус змеи) «вгнездился грех» (смерть)<sup>12</sup>. Христоцентричность сюжета об Орфее наводит на мысль о пророческих свойствах не только библейского откровения, но и античной мифологии. Едва ли не единственным библейским сюжетом, предвещавшим божественное сошествие во ад, была история о трехдневном пребывании Ионы во чреве кита<sup>13</sup>. Едва ли не единственным мифологическим сюжетом подобного рода является миф об Орфее, но ровно до того момента, когда предпринятое с целью спасения Эвридики сошествие Орфея оказывается неудачным.

В неудаче проявляет себя языческая природа мифа. Здесь понятие «агапы» - жертвенной любви Орфея к Эвридике встречается с понятием «эрос» или, как называет это автор либретто «любовным томлением». Оказывается, что выглядевшее, как жертвенная любовь, «желание» Орфея спасти Эвридику, согласно либретто является ничем иным, как проявлением «юношеского любовного

12. Исаак Сириин, преподобный. Слова подвижнические. Сергиев Посад: Изд. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008.

13. Круглов Сергей, священник. Богословие Великой Субботы / Фома. №4 (192). 2020. С.12.

томления», то есть «любви» в смысле «эрос». Повторим еще раз, стремление Орфея выглядит как «агапе» (в последовании действий либретто), а на самом деле является «эрос» (в художественном слове либретто)! Вот это возрожденческий разворот христологического мифа! Если Орфей – простой человек или языческий полубог, то его неудачу в спасении ближнего вполне можно объяснить «не той» формой любви – «эрос». Но если Орфей – символ Христа и жертвенной любви «агапе», каким он стал с первых веков христианства, то как может он потерпеть неудачу в совершении спасения? Такая трактовка образа прокладывает прямую дорогу к усваиванию Богу не свойственных Ему греховных качеств человека. В этом и заключается «модификация» культуры Возрождения, то есть ее уклонение в сторону язычества.

Добавляется к этому еще и участие в судьбе Орфея и Эвридики языческих богов с их «желаниями» или «волей», которую ничем не перешибить. Вместо свободной воли, которой Господь одарил человека по подобию Своему и которая поначалу так ярко проявлялась в устремлении Орфея спасти возлюбленную супругу, подземный бог предлагает герою полное подчинение: «Пусть знают и Орфей, и Эвридика: ничто не в силах изменить моей воли» - заключает Плутон. Разрешая Орфею вывести Эвридику, Плутон безжалостно играет с героем, пряча от него «свет жизни – взгляд любимой», как язычество прячет от человека свет жизни – Единого Бога – Спасителя. Это своего рода «бал Сатаны» - Орфей во власти Плутона. Вот оно языческое преобладание божественной воли над человеческой, из которого вырастает драматургия античной трагедии. Ни о какой христианской синергии, как о взаимонаправленных ко спасению энергиях человеческой и божественной здесь речи не идет. Конец сцены с Эвридикой дополняет еще и ветхозаветная формула: «ты нарушил закон и недостоин милости».

В результате перед зрителем оказывается потрясенный своей неудачей Орфей. Как такое возможно в гуманистической культуре Возрождения, которая воздвигает человека на вершину культурных процессов общества? Слова либретто, действительно, рисуют Орфея на вершине Олимпа божественных творений: «Слава расскажет, как он своим умением моря остановил и победил противоборство и южного, и северного ветра». Реальные же обстоятельства жизни – показыва-

ют его абсолютную несостоятельность. О таком «противоречии» культуры Возрождения говорит А. Ф. Лосев в связи с поэзией одного из ранних представителей гуманизма – Фр. Петрарки, рассуждая о «стихах, полных отчаяния, недоверия к себе и к жизни и выдвигающих на первый план противоречивость жизни и мысли <...>, мучительную и доходящую до полного отчаяния»<sup>14</sup>. Таков Орфей – несостоявшийся спаситель Эвридики. «Ведь это ясно, и было ясно с самого начала, - продолжает А. Ф. Лосев, - что изолированный человеческий индивидуум вовсе не является такой уж твердой и надежной основой для культурного строительства»<sup>15</sup> и далее продолжает, прямо называя европейское Возрождение «эпохой величайшей мировой катастрофы <...>, которая открывает период истории, когда человек будет ненавидеть Бога, злобствовать на Него, бороться с Ним»<sup>16</sup>.

Итак, что нарушило христологичность мифа об Орфее и помешало полубогу спасти ближнего? «Изолированность» от евангельского понимания «любви». Об этом ясно говорится в тексте либретто: пастухи утверждают, что в разлуке с Эвридикой Орфея «мучило» «любственное томление», подземные духи призывают Орфея «ум приложить и победить юношеские желания», наконец, покровитель Орфея Аполлон является, чтобы спасти героя от «излишнего проявления печали» и учит его греховному с точки зрения христианства безразличию под видом «умеренности». Вывод Аполлона особенно важен в языческой «модификации» евангельского понимания «любви». Оказывается, о смерти Эвридики можно просто забыть, как и о своем неудавшемся спасительном «рейде» в подземное царство, если привести «песни радости и печали» в состояние «умеренности». Именно в этом, по словам Аполлона, заключаются

14. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 314.

15. Полностью мысль изложена так: «Ведь это ясно, и было ясно с самого начала, что изолированный человеческий индивидуум вовсе не является такой уж твердой и надежной основой для культурного строительства. Природа, как она трактовалась в античности, или монотеистическое божество, как оно трактовалось в средние века, были гораздо более мощными основами» / Там же.

16. Более подробное объяснение см.: Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» (новое академическое издание, исправленное и дополненное) / Сост., подгот. текста, вступ. статья А. А. ТахоГоди, В. П. Троицкого, коммент. В. П. Троицкого. М.: Издательский дом ЯСК, 2021.

открывающие путь на небеса «благородство» и «доблесть». «Доблесть» вопреки «любви»-страсти (эрос), но и вопреки «любви»-жертве (агапе) – вот что формирует героя в «точке рождения» европейского жанра оперы. Так доблесть во имя чего? Как можно открыть Рай без евангельской любви?

С понятием доблести более логично соотносится добытая на поле битвы слава героя, но в либретто оперы «Орфей» «доблесть» и «благородство» даются именно как замена «любви». Такая замена оказывается опасной, поскольку связана с догматическими ценностями христианства, а именно с учением о Спасении. В целом либретто опер XVII века становится некоей лабораторией, где, в согласии с общеевропейским движением того времени, святоотеческие представления модифицируются в философские<sup>17</sup>. Складывающаяся мировоззренческая система выделяет в «любви» только одно из нескольких, свойственных языческой древности значений – «эрато». Этот акцент является главным в произведениях светских и, по утверждениям специалистов, становится ведущим не только в философии, но и в католическом богословии, которое на словах абсолютно отвергает «эрато», а на деле заменяет ею любовь жертвенную – «агапе»<sup>18</sup>.

Музыка в данном случае предстает не такой послушной дочерью поэзии, как об этом принято думать и принимает на себя роль возвышающую сомнительные акценты сюжета. Музыкальное содержание и его связь с заложенными в либретто аффектами – отдельная большая тема, которую мы предполагаем рассмотреть в следующей статье. Здесь же обозначим сходства и различия «точек рождения» европейской и русской оперы и обратимся к волшебной опере М. И. Глинки.

Между творчеством Монтеверди и Глинкой много общих творческих обстоятельств. Опера не рождается только в руках Монтеверди, но предваряется экспериментом его предшественников по возрождению древнегреческой трагедии. Опера не рождается в руках Глинки, но приходит к нему после предпринятой его старшими коллегами русификации жанра. В творчестве обоих композиторов опера выходит на новый худо-

17. Одним из первых философских трудов Нового времени об аффектах является работа «Страсти души» Р. Декарта.  
18. Осипов А. И. Понятие христианской любви. МДА, 2009.10.20. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NoLXJdU319k&ysclid=lu7j0z86pr944031111> (Дата обращения: 20.01.2024).

жественный уровень. Монтеверди известен, как приверженец так называемой второй практики – нового музыкального стиля – гомофонно-гармонического. Глинка известен, по словам Вл. Ф. Одоевского, как композитор, открывший «новую стихию в искусстве», которую «давно ищут и не находят в Европе»<sup>19</sup>. Чего же искали и не находили в Европе времени Глинки?

Представляется того, что потеряли в эпоху Возрождения – евангельского содержания. В России ко времени М. И. Глинки оно также нуждалось в восстановлении, на которое были направлены все силы государства, церкви и ведущих деятелей отечественной культуры. Наиболее логично в связи с темой жертвенной любви было бы обратиться к опере «Жизнь за царя», в которой каждый из четырех героев «всходит на свою Голгофу»<sup>20</sup>. Но идею евангельского служения ближнему М. И. Глинка развивает и в опере «Руслан и Людмила» по поэме А. С. Пушкина. Хотя в этой волшебной опере внешний ряд событий представляет собой мифологическую историю, происходящую в языческом мире русского прошлого, именно идея евангельского спасения лежит в основе внутренней драматургии. Она настолько сильна в «Руслане», что раскрывается в характерах всех основных персонажей и проявляется не только в «райском» начале оперного действия<sup>21</sup>, как у К. Монтеверди, но организует драматургию всей оперы и приводит к победному финалу.

Так же как Орфей в либретто оперы К. Монтеверди, герои М. И. Глинки испытывают «любственное томление». Оно касается всех главных персонажей – Руслана, Ратмира, Гориславы, отчасти Людмилы. Но в отличие от Орфея, который оказывается «излирован» от евангельского понимания любви и ему некому помочь в борьбе за Эвридику, разве что Плутон оказывает губительную услугу, герои оперы М. П. Глинки наоборот включены в процесс обретения евангельской любви и приходят на помощь друг другу в трудную минуту, чем достигается райский, спасительный

19. Одоевский В. Ф. Статьи о М. И. Глинке / Вступ. статья и коммент. Г. Бернандта. М.: Музгиз, 1953.

20. Цитата из лекции Е. В. Левашова об опере М. И. Глинки «Жизнь за царя», прочитанной в РАМ им. Гнесиных / Т. Ю. Масловская. Рецензия на статью С. А. Павловой «Теория аффектов в либретто европейской и русской оперы: откуда и куда». Рукопись, 2024.

21. Свадебный пир – символ Рая с библейских времен. См.: Пир – лучший образ счастья. Сб-к материалов конференции «Образы трапезы в богословии, философии, культуре. Приношение Н. Л. Трауберг». М.: Библейско-богословский институт. 2010.

Таблица II  
ПАРТИЯ РУСЛАНА  
в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила»:

АФФЕКТ	любовь (1 д.)	страсть (3 д.)	воинская доблесть (2, 4 д.)	ревность (4 д.)	радость (5 д.)
ЛЮБОВЬ в значении =	«агапе» – лю- бовь как жертва ради ближнего	«эрато» – любовь как чувстви- тельная страсть	«агапе» – лю- бовь как жертва ради ближнего	«эрато» – лю- бовь как чув- ственная страсть	«агапе» – лю- бовь как жерт- ва ради ближ- него

Таблица III  
ПАРТИЯ РАТМИРА  
в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила»:

АФФЕКТ	гордость, чувственность (1, 3 д.)	любовь, молитва (4, 5 д.)
ЛЮБОВЬ в значении =	«эрато» – любовь как чувстви- тельная страсть	«агапе» – любовь как жертва ради ближнего

для всех финал оперы<sup>22</sup>. Приведем в виде таблиц смысловые значения аффектов в партиях Руслана [Таблица II] и Ратмира [Таблица III].

Подробнее о содержании либретто «Руслана» в связи с евангельским пониманием «любви» рассказано в нашей статье, специально посвященной этой теме<sup>23</sup>. Здесь подчеркнем вывод, к которому пришли. В русской опере, как она представлена в творчестве М. И. Глинки, образ героя (к финалу героев набирается четверо) вы-

растает из готовности жертвовать собой ради ближнего, то есть многократно совершать запланированный Орфеем подвиг, но доводя его до евангельского завершения. Особую роль, отметим еще раз, играет взаимопомощь героев, то есть соборность устремления, реализующаяся в драматургии характеров.

Можно сказать, что в операх М. И. Глинки проявляется истинное, свойственное христианской культуре значение «гуманизма», как любви к человеку, вместо насаждаемого язычеством «поиска подходящего нам Бога». Теория аффектов русской оперы, эстафета которой переходит от М. И. Глинки к А. С. Даргомыжскому, М. П. Мусоргскому, П. И. Чайковскому, вырастает из святоотеческого представления о духовной жизни, как она показана в «Лестнице Райской» преп. Иоанна.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Антоний (Сурожский), митр. Может ли верить и молиться современный человек М.: Изд. Фонд «Духовное наследие митрополита Антония», 2015.
2. Герцман Е. В. Тайны истории древней музыки. СПб.: Нота, 2004.
3. Декарт Р. Страсти души. Изд-во Бомбора. 2019.
4. Иоанн Златоуст, святитель. Беседы на Послание к римлянам. 22:1.
5. Исаак Сирин, преподобный. Слова подвижнические. Сергиев Посад: Изд. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008.
6. Круглов Сергей, священник. Богословие Великой Субботы / Фома. №4 (192). 2020.
7. Лихачев Д. С. Три основы европейской культуры и русский исторический опыт // Лихачев Д. С.

Избранные труды по русской и мировой культуре / СПбГУП. СПб. 2006.

8. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982.
9. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» (новое академическое издание, исправленное и дополненное) / Сост., подгот. текста, вступ. статья А. А. ТахоГоди, В. П. Троицкого, коммент. В. П. Троицкого. М.: Издательский дом ЯСК, 2021.
10. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Том I. Под знаком Аркадии. Том II. Эпоха Метастазиио. М., 1998.
11. Образы трапезы в богословии, философии, культуре. Приношение Н. Л. Трауберг. М.: Библийско-богословский институт. 2010.
12. Одоевский В. Ф. Статьи о М. И. Глинке / Вступ. статья и коммент. Г. Бернандта. М.: Музгиз, 1953.
13. Осипов А. И. Понятие христианской любви. МДА, 2009.10.20. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NoLXJdU319k&ysclid=lu7j0z86pl944031111> (Дата обращения: 20.01.2024).
14. Павлова С. А. «Евангелие в памятниках русской оперы: М. И. Глинка «Руслан и Людмила» / Тезисы Международной научной конференции «Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыкознании». СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. 2022.
15. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб.: Композитор. 2002.

Irina V. Portnova

PhD in art history, assistant professor

Russian State Agrarian University - Moscow Agricultural Academy named after. K.A.Timiryazev

e-mail: irinaportnova@mail.ru

Moscow, Russia

ORCID 0000-0002-9064-5288

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-140-151

## RUSSIAN ANIMALISM IN THE PERSPECTIVE OF THREE CENTURIES: ABOUT THE FATE OF GENRE

### Summary:

This article dwells on the overview of Russian animalistic art XVIII-XX centuries and the place that animalistic arts took among a number of other genres of the visual arts. During three centuries this "genus" was claiming to consider itself as a fruitful and original art. So, it was noticed and popularized in society. Images of animals naturally complemented the still life, landscape, portrait, battle picture. They had an influence over the formation of the structure of these genres, while the position of animal painting itself, its place in this system was different. Every historical epoch demonstrated its own vision and attitude to the character, but the specific nature of this art was not always understood. Due to historical circumstances or the situation in the genre system animal art didn't occupy that high place. It had to overcome barriers of misunderstanding, which mainly appeared in the 20th century. Despite the fact that in the system of genres of fine art, animalism was at the last steps of the hierarchical ladder, at each historical stage it asserted new images, demonstrating its genre and national characteristics, such as the choice of themes and characters, style and methods of their embodiment, interaction with nature, etc. With all its distinctive qualities, the idea is emphasized that for three centuries the animalistic image dominated in its visual and concrete form, was interpreted in different stylistic variants, while authenticity was the basis of any animalistic image: the masters skillfully reproduced the natural properties of the animals. The purpose of the article is to determine the perspective of the development of Russian animalism, its fate in history, which

for centuries has been able to preserve its genre memory, having crossed the turn of the XX century to the present day. Historical-problematic and artistic methods made it possible to see the features of the animalistic genre, characteristic and in many ways original for a particular era, highlighting specific issues in each of the historical periods. Thus, animalism as an integral cultural phenomenon has not lost its importance in the modern world, which determines the relevance of the article.

*Keywords:* animalistic art, epoch, genre, animals, image, academic education, ecology

### Introduction

Images of animals are well-known to us from ancient times. It's logical to assume that since the moment of emergence of art history science, an interest in the interpretation of animalistic works has also emerged.

People discoursed a lot about animals and wildlife in the XX century. A number of authors, in particular, Giovanni Aloï (Giovanni Aloï, 2011: 170), Hope B. Werness (Hope B. Werness.2006:476), Gordon Lindsay Campbell (Gordon Lindsay Campbell,2014: 633), were interested in ancient classical images that became textbook, which were examples of perfection and imitation and modern visual representations of an animal. For example, considering the importance of the animal in the theory of modern art, Roni Grén (Grén Roni,2017: 164) uses classical texts of modern aesthetics and texts written by modern artists. His book, «The Concept of the Animal and Modern Theories of Art Routledge», covering various disciplines, such as the theory of art,

philosophy, aesthetics, is important from the point of view of heightened attention to the animal in modern art in the tie of two concepts: trends in modern art and the image of animals in a particular era.

Among the main questions, that researchers have, there are ethical cultural ones that form a holistic and value idea of wildlife, Paul Waldau(Waldau Paul, 2013: 192), Brett Cooke (Cooke Brett, 1999: 298), do a research in fields of sociology, sociobiology, philosophy. These sciences, one way or another, relate to the theme of animals. The authors wonder how people studied and understood the flora and fauna, and how their judgments changed over time through cultural peculiarities and different ways of thinking.

There is a lot of literature about techniques of painting animals and birds. So, Ken Hultgren (Hultgren. Ken, 1993:134) shows a whole range of animal forms as realistic ones, as those ones that are beyond its limits for example, caricatures and cartoons. The book of William Frank Calderon «Animal Painting & Anatomy» (Calderon Frank, 1975: 336), on the contrary, introduces realistic approaches to the complex art of painting animals from the point of view of their exact presentation. The author examines all the technical aspects of drawing and painting, pays special attention to the anatomy, which represents accurate knowledge of the structure of animal movements. Edouard(Lanteri. Edouard,2012: 352), talks about modeling animals in sculpture, considering anatomy by the example of a horse, a lion and a bull, their characteristics and movements.

All these aspects demonstrate research interest in the flora and fauna. From our point of view, it is also important to look at animalism as an integral historical process that determined the nature of its genre features.

Features of the development of the Russian animalistic image

The animalistic image is known for its ancient motifs. Diverse images of animals, birds and mythological creatures were embedded in architectural, sculptural, and pictorial works, representing a kind of natural "picture of the world". In medieval Western, Old Russian and folk art, the animal could be seen on icons, frescoes, wooden, stone carvings and reliefs. It was a specific area in which animals and birds were embodied in bizarre forms, far from reality. «Animal ornament», included multiple char-

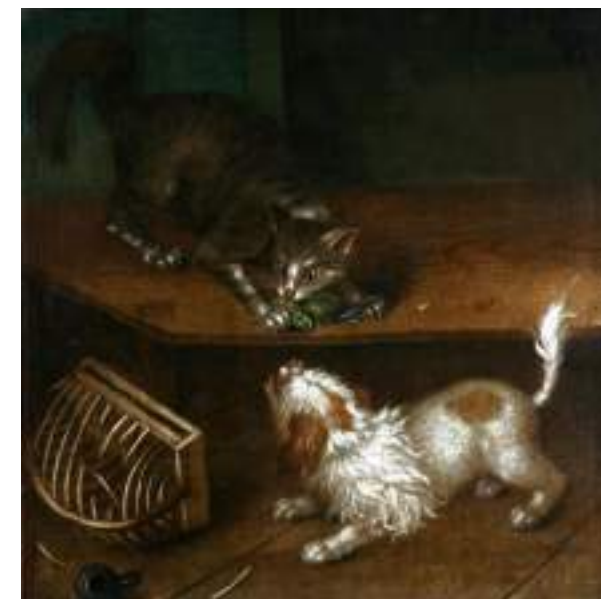


Ill. 1. J.Grooth. The chicken family. 1767. Oil on canvas. State Museum-Reserve

acters, which was characteristic of the epochs of mythological consciousness.

The animalistic image reflecting the truthful appearance of the creature, in the "purity" of its figurative characteristic, starts appearing in the 18th century. Then the German animal painter Johann Grooth, who worked at the imperial court and opened the class "animals and birds" (1763). He showed the Russian public numerous paintings depicting various animals in various situations: hunting, everyday scenes, animals in still life. (Figure 1,2).

It was a brand new kind of art, Russian society hadn't known anything like this before. By the will of fate, the German master ended up in Russia and concentrated on depicting not fantastic animals, but real ones and depicted them naturally. The artist used the techniques of illusory painting to make us feel the density of animal fur, the colorfulness of



Ill. 2.J.Grooth. A cat with a bird and dog. 1789. Canvas, oil. Nikolaev Art Museum named after V.V. Vereshchagin.



Ill. 5 V.Serov. Volatile. Gray stallion of the Oryol trotting breed. 1886. Canvas, oil. Scientific and Art Museum of Horse Breeding. Moscow.

bird plumage, the nature of hunting instincts, and so on. As it was noted in the documents of the Academy of Arts, Groot was «a wonderful animal painter, much better than the famous Oudry in Paris in painting animal fur and feathers of birds...» (Academy of Arts. Case No. 3, 1765.),

Such pictures not only impressed an ordinary spectator, but were also used for their intended purpose. They decorated the rooms of hunting pavilions, the construction of which was a sort of trend those times. N.Wrangel pointed at the fact that his work was highly valued, and when he finished the



Ill. 4 .K.Zurland. Orlov trotters. 1861.Canvas, oil. Scientific and Art Museum of Horse Breeding. Moscow.

work, it "made a strong impression and he was often visited by the whole court," and the artist became so close with Russia that he even began to be counted among Russian schools (Wrangel N. N., 1911:40-81).

Along with that, in the process of formation of animalistic art, the organization of painting classes in the Academy of Fine Arts: historical, battle, landscape, portrait(Urvanov I. F.1793: 40-81), where students majored in their profession. Subsequently, they took shape in the relevant genres and willingly included in their composition images of animals. Animalistic, along with other genres of art reflected the current «picture of the world» of that era. The demand for animalistic works grew. Now not only foreign masters, but also Russians, under the leadership of Groot, began to comprehend the art of depicting animals and birds. It should be said that we do not encounter the existence of such a class in other European academies.

P.P. Petrov, in a collection of materials from the Imperial Academy of Arts, characterizes this phenomenon: «The love of the Russian public for images from the everyday life of animals and birds, which undoubtedly appeared among the Russians, Groot's contemporaries, thanks to the art and talent of the artist, meanwhile has produced a remarkable phenomenon among us – the formation of a whole school of animal painters, who at first needed work and encouragement less than other painting specialists. Looking through the accounts of the academic trading post, we even noticed that images of animals and birds, which were sold at relatively higher prices than other paintings, were quickly sold out» ( Petrov. 1864: 776).

This was presumably explained by the great interest of Russians in the little-known genre at that time. In the person of Groot and his followers, a whole direction in painting was created - the art of «animal painting».

Animal art of the XIX century is characterized mainly by the image of a horse. It can be said that no animal at that time was as lucky as a horse. Throughout the XIX century, during different style periods, it was embodied in painting, drawing, was a part of the landscape, daily and historical picture. We are talking about a special independent and specific artistic embodiment – the «equestrian genre» (A. Kiselev 2007:1).

Particularly in demand was the "horse portrait", which depicted thoroughbred horses. At that time,



Ill. 6 . V.Vatagin. A Penguin with a chick. 1960. Tinted wood. State Tretyakov Gallery.





Ill. 9. V.Vatin. Monkey. Paper, graphite pencil, watercolor. 1927. Perm art gallery.

Russia had a large number of horse breeds and was famous primarily for its famous horses (Figure 4, 5).

Artists portrayed representatives of different breeds and, above all, preferred by the customer - Orlov trotters. Most of all, the highly valued Oryol breed was Russia's true pride, which has no analogues in the world. The hippologist V.I. Koptev highly appreciated the structure of the Oryol horse, which naturally was desired by many artists to appear at their paintings. He's admired by the fullness and harmony of all forms - this slender proportionality and importance attached to each joint of it.



Ill. 8 .D. Gorlov. A Lion. Paper, pencil. 1921. Private collection.

The researcher eloquently describes these horses as a special new animal, that has a «colossal mass of bones and muscles» (Koptev V. I., 1887: 248).

Exactly these animals — gray, white, black, bayed "Oryol handsome" in terms of Koptev, noted in Russian history and culture, had the honor of being depicted in the paintings of Russian artists. Representatives of different levels of professional skills worked on this topic: from local painters representing an "extra-academic" line, to artists of the highest class. Among them are notable masters: A.P. Shvabe, N.E.Sverchkov, V.A.Serov, P.O. Kovalevsky, N.S. Samokish, S.A. Vinogradov, and others. An exemplary «horse portrait» in all structural properties and varieties we can see in N. Sverchkov works. As a confirmation of thought we have reasoning contemporaries, who found a great similarity of Sverchkov's «portraits» with originals. Underlining the individuality of each horse, J.I. Butovich wrote that no one before Sverchkov, hadn't caught the external similarity so precisely, in each «portrait», noting all the individual characteristics. Therefore, the customer easily recognized the Ermine, the Flyer or the Nitrate, Vizapur III was different from Cygnus IV, although both trotters, «but in each of them there are many special features - in one «Vizapurovsky», in another «Lebedinsky», which is a characteristic feature not only of this horse, but of its entire line. This is the most precious quality of Sverchkov's portraits and makes people appreciate them a lot» (Butovich Ya. I., 1997: 238,239) – said researcher.

Horse breeding has become a strategic industry and such a big country like Russia, could not help paying close attention to it. The development of horse farms was the annual world horse exhibitions in Moscow with the participation of horses of various breeds (Koptev V. I., 1887:255, 731, 745).

These significant historical facts contributed to the flourishing of the genre, revealing the sphere of interest to the horse. Despite the fact that the destiny of many «portraits» is unknown, a part of the paintings was damaged during the defeat of noble estates, fires or inept restoration, yet an impressive range of animalistic images in the face of one hero - a horse on the scale of the whole Russian art of the XIX century, helps us to understand which creative impulses are in line with the spirit of the time, contributing to the development of a holistic direction in animal painting, which has no similar analogues in European art.

In the 20th century, the possibilities of the figurative embodiment of animals in various forms of fine art were expanded: in graphics, painting, sculpture. They began to write about animalism as a separate genre having its own nature. In connection with the organization in 1926 of the Society of Russian Sculptors (ORS), members and participants of which, along with V. Mukhina, A. Golubkina, S. Lebedeva, I. Shadr, A. Matveev, were also animal artists, animalistic easel sculpture became actively participate in exhibitions. It was precisely this, which most corresponded to natural reality, in which the emotional principle was most clearly expressed, that turned out to be preferable. (Figure 6.8, 9).

The 1930s and 50s are memorable by the appearance of the first catalog from the exhibition of animal painters (1939), which took place at the Moscow Zoo and the first publication of B. Alekseev (Alekseyev B., 1939: 127-131), was about this exhibition. Then (1960-80-e) catalogs of animal exhibitions have become a tradition. The study itself turned into the purposeful analytical one.

In the early 1970s – 1990s, due to the change in the picture of the development of animalistic art, in which social and moral issues were examined, a large number of publications on this topic had appeared. However, it's happened only at the end of the 20th century when they have started talking about the current importance of animalism in due to the formulation of vital environmental issues. Such a problem arose due to the fact that a certain hierarchy of genres has developed in the theory and practice of Soviet art. Those genres most adequately reflected the spirit of the epoch (historical-revolutionary, historical, daily routine, portrait, etc.) came to the fore. Animalistic one occupied one of the last places.

The reason was probably in the specific nature of the genre. Despite the fact that artists willingly placed animals into their works, making them active participants in daily, battle, landscape scenes, portraits, were depicted separately, however, the image of an animal, animalistic art itself could not be compared to art representing person. It was different and seemed separate from the solution of actual problems of that time. By definition of D.V. Gorlov, animalism is viewed as «a compulsory and undesirable element» (Transcript of the general meeting. 1953:56, 58, 77).

On this occasion, a popular point of view in the artistic environment was expressed by A.F. Kots, the head of the State Darwin Museum in Moscow at a

meeting of artists of the Moscow Union of Artists: «The questions of the search for moral culture can be displayed in a landscape, genre or portrait, but not in "animal-painting", not in animalism! But this world, he continues, is a living embodiment of harmony and rhythm, the deepest organic patterns in comparison with which the marbles of Milan Cathedral turn pale. (...) The feathers of the bird of paradise, adorning the hat of a dandy-lady immortalized in the portrait, can be revered as a model of "high art", the same bird of paradise, but not as a parody of a bird, but as a genuine living flower in its natural charm cannot be worthy a true artist. But it's natural to ask, with equal skill in writing and technical execution, why the image of the landscape with a swan is more significant in plot than the image of a swan devoid of landscape» (Archive of A. F. Kotsa, GDM, 1946: 359, 360, 361).

These reasonings of artists, public figures affect one important problem - the study of the genre patterns of animalistic art. Since genres by their nature record the most significant manifestations of the historically conditioned picture of the epoch, such a study will help to understand the specific nature of animalism, its characteristic features, indicating the necessary place that it should take in the system of genres of Russian fine arts of the XX century.



Ill. 7 . V. Trofimov Baboon. 1981. Hammered copper. State Tretyakov Gallery

## Conclusion

In general, in the context of these issues, from the perspective of historical periods caused by the problems of time, the importance of animalism as a fruitful and purposeful art is highlighted. Its fate, determined by historical and artistic tendencies of the time, turned out to be favorable in the end. Since the emergence of the need to reproduce the real natural world for three centuries, the genre has improved its imaginative system in various forms of visual art, which allows us to speak about the integrity of traditions, in a certain sense, characterizing the stable position of animalism among other

genres of visual art. Despite the fact that in the system of fine arts genres animalism continued staying on the last steps of the hierarchical ladder, at every historical stage it was able to demonstrate its genre and national characteristics, such as the choice of themes and characters, style and methods of their implementation, interaction with nature etc. On this path, preserving its «genre memory», stepping over the turn of the 20th century to the present day, it played an undoubted role in the broad world outlook as a value factor in the interaction of human nature and more narrowly as a pictorial theme of time.

## REFERENCES:

1. Academy of Arts. Case No. 3. Inventories of Groot's paintings in the Academy. February 1765, **RGIA of St. Petersburg**. F.789, op. 1, ed. Hr.164.
2. Alekseev, B. 1939. *Exhibition of animal artists*, no. 5, pp. 127-131.
3. Butovich, I.Ya. Catalog of my life. Description of the Prilep Horse Breeding Gallery, *Our Heritage*, 1997. No. 47, pp. 238, 239
4. Wrangel N.N. *Foreigners in Russia, Old Years, July–September, 1911*, p. 81
5. Days 33: artists of the hippie genre. Art Gallery. Comp. A.Kiselyov V.6. *Paintings and graphics from private collections*. M., . 2007, p.1.
6. Koptev V.I. *Materials for the history of Russian horse breeding. 1847-1887*. M., 1887, p
7. On animalism. Speech at the meeting of artists at the MOSKHA Club. 19 II 1946, A.F.Kotsa Archive, GDM, Geek. 1014/94, pp. 359, 360, 361.
8. Collection of materials for the history of the Imperial St. Petersburg Academy of Arts for a hundred years of its existence. Edited by P. Petrov. St. Petersburg, 1864, p.776.
9. Transcript of the general meeting of the section on discussion of the sculptural section of the All-Union Art Exhibition of 1952, March 17, 1953, RGALI, f.2943, op. 1. ed. hr. 2219, pp.56, 58, 77
10. Urvanov I.F. A brief guide to the knowledge of drawing and painting of a historical kind. St. PETERSBURG, 1793. pp. 36, 37.
11. Brett Cooke. *Sociobiology and the Arts*, 1999, p.298
12. Edouard Lanteri. *Modelling and Sculpting Animals*, Courier Corporation, 2012, p.352.
13. Frank Calderon. *Animal Painting Anatomy*, Courier Corporation, 1975, p.336
14. Giovanni Aloï. *Art and Animal*, I.B.Tauris, 2011, p.170
15. Gordon Lindsay Campbell. *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life Oxford handbooks in classics and ancient history* Oxford handbooks. Oxford University Press, 2014, p.633
16. Hope B. Werness. *Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art*, A&C Black, 2006, p.476
17. Ken Hultgren. *The Art of Animal Drawing: Construction, Action Analysis, Caricature* Courier Corporation, Dover Publications; Revised ed. 1993, p.134
18. Paul Waldau. *Animal Studies: An Introduction*, Oxford University Press, 2013 p.192
19. Roni Grén. *The Concept of the Animal and Modern Theories of Art* Routledge, 2017, p.164.

**Ирина Васильевна Портнова**

кандидат искусствоведения, доцент

Российский государственный аграрный университет - МСХА им. К.А. Тимирязева

e-mail: irinaportnova@mail.ru

Москва, Россия

ORCID 0000-0002-9064-5288

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-140-151

## РУССКАЯ АНИМАЛИСТИКА В РАКУРСЕ ТРЕХ СТОЛЕТИЙ: О СУДЬБАХ ЖАНРА

*Аннотация:* В статье дается обзор русского анималистического искусства XVIII-XX веков и то положение, которое занимала анималистика в ряду других жанров изобразительных искусств. На протяжении трех столетий, этот «род» заявил о себе как о плодотворном и интересном искусстве. Его заметили и популяризировали в обществе. Изображения животных естественным образом дополнили натюрморт, пейзаж, портрет, батальную картину. Они оказывали влияние на формирование структуры жанров, при этом положение самой анималистики, ее место в этой системе было разным. Каждая историческая эпоха демонстрировала свое видение и отношение к персонажу, специфическая же природа данного искусства не всегда понималась. В угоду историческим обстоятельствам или сложившейся ситуации в системе жанров анималистика занимала не высокое место. Ей приходилось преодолевать барьеры непонимания, которые по большей части пришлось на XX столетие. Несмотря на то обстоятельство, что в системе жанров изобразительного искусства анималистика находилась на последних ступенях иерархической лестницы, на каждом историческом этапе она утверждала новые образы, демонстрируя свои жанровые и национальные особенности, такие как, выбор тем и героев, стиля и методов их воплощения, взаимодействия с натурой и т.д. При всех отличительных качествах, подчеркивается мысль, что на протяжении трех столетий анималистический образ доминировал в своем наглядном и конкретном виде, был интерпретирован в разных стилевых вариантах, при этом

достоверность была положена в основу всякого анималистического изображения: мастера умело воспроизводили природные свойства зверей. Цель статьи заключается в том, чтобы определить ракурс развития русской анималистики, ее судьбу в истории, которая на протяжении столетий смогла сохранить свою жанровую память, перешагнув рубеж XX столетия и до наших дней. Историко-проблемный и художественный методы позволили увидеть особенности анималистического жанра, характерного и во многом самобытного для той или иной эпохи, высвечивающего специфическую проблематику в каждом из исторических периодов. Таким образом, анималистика как целостное культурное явление, не утратила свою значимость в современном мире, что определяет актуальность статьи.

*Ключевые слова:* анималистическое искусство, эпоха, жанр, животные, образ, академическое образование, экология

Изображения животных известны нам с давних времен. Логично предположить, что с момента возникновения искусствоведческой науки появился интерес к толкованию анималистических произведений. Особенно много о животных и живой природе рассуждали в XX веке, в частности, Giovanni Aloï<sup>1</sup>, Hope B. Werness<sup>2</sup>, Gordon Lindsay Campbell<sup>3</sup> интересовали древние классические образы, ставшие хрестоматийными, которые яв-

1. Giovanni Aloï. *Art and Animal*, I.B.Tauris, 2011, p.170
2. Hope B. Werness. *Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art*, A&C Black, 2006, p.476
3. Gordon Lindsay Campbell. *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life Oxford handbooks in classics*

ляли примеры совершенства и подражания и современные визуальные представления о животном. Например, рассматривая важность животного в теории современного искусства, Рони Грэн<sup>4</sup> использует классические тексты современной эстетики и тексты, написанные современными художниками. Его книга, «Концепция животного и современные теории искусства», охватывающая различные дисциплины, такие как теория искусства, философия, эстетика, является важной с точки зрения обостренного внимания к животному в современном искусстве во взаимосвязи двух понятий: тенденций современного искусства и изображения животных в данную эпоху.

В ряду главных вопросов у исследователей стоят этические культурные, которые формируют целостную и ценностную идею живой природы. Paul Waldau<sup>5</sup>, Brett Cooke<sup>6</sup>, проводят исследования в тематической области социологии, социобиологии, философии. Эти науки, так или иначе, касаются темы животных. Авторы задаются вопросом, как люди изучали и понимали флору и фауну и как со временем посредством культурных особенностей и разных способов мышления менялись их суждения.

Параллельно отметим литературу, повествующую о техниках, приемах в изображении зверей и птиц. Так, Ken Hultgren<sup>7</sup>, показывает способы реалистического изображения зверей и целый спектр их видоизменений, уходя в область шаржа и карикатуры. Напротив, Frank Calderon в своей книге «Анатомия анималистической живописи»<sup>8</sup> придерживается конкретного взгляда в изображении животных, отмечая сложность данного искусства живописи. Автор рассматривает все технические аспекты рисунка и живописи, уделяет особое внимание анатомии, представляющей точные знания о структуре движений животных. Edouard Lanteri<sup>9</sup> говорит о моде-

лировании животных в скульптуре, рассматривая анатомию на примере лошади, льва и быка, их особенности и движение.

Все эти аспекты демонстрируют исследовательский интерес в отношении флоры и фауны. С нашей точки зрения также важно посмотреть на анималистику как целостный исторический процесс, определивший характер ее жанровых особенностей.

Особенности развития русского анималистического образа

Многообразные образы зверей, птиц и мифологических существ встраивались в архитектурные, скульптурные, живописные произведения, представляя «картину мира» исторических эпох. В средневековом западном, древнерусском и народном искусстве животное можно было видеть на иконах, фресках, в деревянной, каменной резьбе и на рельефах. Это была специфическая область, в которой звери и птицы воплощались в причудливых формах, далеких от реальности. «Животный орнамент», содержащий множественные символы, что было свойственно эпохам мифологического сознания.

Анималистический образ, отражающий правдивый облик зверя, в «чистоте» своей образной характеристики начинает появляться в XVIII веке. Тогда немецкий художник-анималист Иоанн Гроот, который трудился при императорском дворе и в Академии художеств открыл класс «зверей и птиц» (1763) и показал русской публике многочисленные картины с изображением разных зверей во всевозможных ситуациях: на охоте, бытовые сцены, животных в натюрморте (Рис. 1,2).

Он продемонстрировал совершенно новое для русского общества искусство. На картинах предстали не фантастические звери, а реальные, изображенные натурально. Художник использовал приемы иллюзорной живописи, чтобы дать почувствовать густоту меха зверей, разноцветность оперения птиц, природу охотничьих инстинктов и т.п. Как отмечалось в документах Академии художеств, Гроот был «прекрасный анималист, много лучше знаменитого Удри в Париже в изображении шерсти зверей и перьев птиц...»<sup>10</sup> Н.Н.Врангель писал, что его работы производили сильное впечатление, а когда он

10. Академия художеств. Дело № 3. Описи картин Гроота, находящиеся в Академии. Февраль 1765 г. // РГИА С-Петербурга. Ф.789, оп. 1, ед. Хр.164.

заканчивал произведения, то его часто посещал весь двор.<sup>11</sup>

Такие картины не только впечатляли взор неискушенного зрителя, но и использовались по своему прямому назначению. Они украшали комнаты охотничьих павильонов, строительство которых было тогда в моде,

Наряду с этим, в процессе формирования анималистического искусства в Академии художеств образовались живописные классы: исторический, батальный, ландшафтный, портретный<sup>12</sup>, в которых также встречалось изображение животных. Таким образом, в России сформировалась целая плеяда зверописцев<sup>13</sup>. Малоизвестный жанр явно пришелся по вкусу русскому обществу. Несмотря на закрытие в конце XVIII века класса «зверей и птиц» жанр продолжал существовать, а в XIX столетии проявился новый интерес к анималистике, но уже в ином составе.

Анималистическая живопись XIX века характеризуется другой тематикой, а именно изображением лошади. На протяжении всего XIX столетия в разные стилевые периоды она находила воплощение в живописи, графике, входила составной частью в пейзаж, бытовую, историческую картину. «Иппический жанр»<sup>14</sup>, характеризующийся изображением лошади, стал самостоятельной разновидностью анималистики. Тогда особую значимость приобрел «лошадиный портрет», на котором изображались породистые кони. (Рис. 3, 4).

Художники концентрировались на представителях разных пород и, прежде всего, предпочитаемых заказчиком – орловских рысаков. Орловская порода представляла гордость России, которой не было повтора. Лошади отличались крупным ростом, удлиненным мощным торсом, стройностью, силой, темпераментностью, непревзойденной резвостью и выносливостью, изяществом движений и общей красотой. Ученый-ипполог В.И.Коптев высоко оценивал строение

орловской лошади, которая сама собой просилась на полотна художников. Исследователь красноречиво характеризует этих лошадей как особое новое животное, имеющее «колоссальную массу костей и мускулов, всю проникнутую огнем арабской крови, легкую, быструю, гибкую, как арабский конь и могучую и огромную, как гигантский конь Голландии»<sup>15</sup>. Именно этим животным – серым, белым вороним, гнедым «орловским красавцам» по выражению Коптева, отмеченным в русской истории и культуре, выпала честь быть запечатленными на картинах русских художников. Над этой темой трудились представители разного уровня профессиональной подготовки: от местных живописцев, представляющих «внеакадемическую» линию, до художников самого высокого класса. Среди них заметные мастера: А.П. Швабе, Н.Е. Сверчков, В.А. Серов, П.О. Ковалевский, Н.С. Самокиш, С.А. Виноградов, Н.Е. Сверчков и другие.

Образцовый «конский портрет» по всем структурным свойствам и разновидностям мы можем видеть в работах Н. Сверчкова. В подтверждение мысли приводим рассуждения современников, которые находили большое сходство «портретов» Сверчкова с оригиналами. Подчеркивая индивидуальность каждой лошади, Я.И. Бутович писал, что никто, до Сверчкова, не улавливал так точно внешнего сходства в каждом «портрете», отмечая все индивидуальные особенности. Поэтому заказчик легко распознал Горностая, Летуна или селитру, Визапур III отличался от Лебеда IV, хотя оба рысаки, «но в каждом из них много особенных черт – в одном «Визапуровский», в другом «Лебединский». Это самое ценное качество портретов Сверчкова, которое заставляет людей очень ценить их»<sup>16</sup> – говорит исследователь.

Коневодство стало стратегической отраслью, и такая большая страна, как Россия, не могла не обратить на это пристального внимания. Развитию коневодческих хозяйств способствовали ежегодные всемирные конные выставки в Москве с участием лошадей различных пород.

Эти значимые исторические факты способствовали расцвету жанра, раскрывая сферу интересов к лошади. Несмотря на то, что судьба многих «портретов» неизвестна, часть картин пострадала во время разгрома дворянских усадеб,

15. Коптев В.И. Материалы для истории русского коннозаводства. 1847-1887. М., 1887, с. 248.

16. Бутович И.Я. Каталог моей жизни. Описание Прилепской коннозаводской галереи, Наше наследие, 1997. № 47, с. 238, 239.

and ancient history Oxford handbooks. Oxford University Press, 2014, p.633

4. Roni Grén. The Concept of the Animal and Modern Theories of Art Routledge, 2017, p.164.

5. Paul Waldau. Animal Studies: An Introduction, Oxford University Press, 2013 p.192

6. Brett Cooke. Sociobiology and the Arts, 1999, p.298

7. Ken Hultgren. The Art of Animal Drawing: Construction, Action Analysis, Caricature Courier Corporation, Dover Publications; Revised ed. 1993, p.134

8. Frank Calderon. Animal Painting Anatomy, Courier Corporation, 1975, p.336

9. Edouard Lanteri. Modelling and Sculpting Animals, Courier Corporation, 2012, p.352

11. Врангель Н.Н. Иностранцы в России, Старые годы, Июль– сентябрь, 1911, с. 81

12. Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода. СПб, 1793. с. 36, 37.

13. Сборник материалов для истории Императорской С-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Под ред. П.Петрова. С-Петербург, 1864, с.776.

14. Даев ЗЗ: художники иппического жанра. Галерея искусств. Сост. А.Киселев В.6. Живопись и графика из частных коллекций. М., . 2007, с.1.

пожаров или неумелой реставрации, все же впечатляющий спектр анималистических образов в лице одного героя – коня предстает перед взором зрителей. Данный жанр помогает нам понять, какие творческие импульсы соответствовали духу времени, способствуя развитию целостного направления в анималистической живописи, не имеющего аналогов в европейском искусстве.

В XX веке расширились возможности образного воплощения животных в различных видах изобразительного искусства: в графике, живописи, скульптуре. Об анимализме стали писать как об отдельном жанре, имеющем свою природу. В связи с организацией в 1926 году Общества русских скульпторов (ОРС), членами и участницами которого, наряду с В. Мухиной, А. Голубкиной, С. Лебедевой, И. Шадром, А. Матвеевым, были также художники-анималисты, анималистическая станковая скульптура стала активно участвовать в выставках. Именно это, наиболее соответствующее природной реальности, в котором наиболее ярко выражено эмоциональное начало, оказалось предпочтительным. (Рис. 5,6,7, 8).

1930-е и 50-е годы запомнились появлением первого каталога с выставки художников-анималистов (1939), проходившей в Московском зоопарке, и первой публикацией Б. Алексеева<sup>17</sup> об этой выставке. Затем (1960–80-е) каталоги выставок животных стали традицией. В начале 1970–х – 1990-х годов, в связи с изменением картины развития анималистического искусства, в котором рассматривались социальные и моральные проблемы, появилось большое количество публикаций на эту тему. Однако это произошло только в конце XX-го века, когда заговорили о нынешней важности анимализма в связи с постановкой экологических проблем. До этого существовала определенная иерархия жанров. Несмотря на то, что художники охотно помещали животных в свои работы, делая их активными участниками повседневных, батальных, пейзажных сцен, портретов, однако образ животного, анималистическое искусство не могло сравниться с искусством, изображающим человека. По определению Д.В. Горлова, анимализм рассматривался как «необязательный и нежелательный элемент»<sup>18</sup>.

17. Алексеев Б. Выставка художников-анималистов, Искусство, 1939, № 5, с. 127–131.

18. Стенограмма общего собрания секции по обсуждению скульптурного раздела Всесоюзной художественной выставки 1952 г. 17 марта 1953, РГАЛИ, ф.2943, оп. 1. ед. хр. 2219, с.56, 58, 77.

По этому поводу А.Ф. Котс задается вопросом: «почему изображение пейзажа с лебедем более значимо по сюжету, чем изображение лебедя, лишенного пейзажа»<sup>19</sup>.

Эти рассуждения художников, общественных деятелей затрагивают одну важную проблему – изучение жанровых закономерностей анималистического искусства. Поскольку жанры по своей природе фиксируют наиболее значимые проявления исторически обусловленной картины эпохи, возможно понять специфику анимализма, его характерные черты, указывающие на необходимое место, которое он должен занять в системе жанров русского изобразительного искусства XX века и последующего времени.

#### Заключение

В небольшом обзоре мы попытались привлечь внимание читателя на ту природную целесообразность, которую отразило анималистическое искусство рассматриваемых периодов и указать на важный фактор его формирования и последующего развития. В целом, в контексте этих вопросов, с точки зрения исторических периодов, вызванных проблемами времени, подчеркивается важность анималистики как плодотворного и целенаправленного искусства. Его судьба, определяемая историческими и художественными тенденциями того времени, в конечном итоге оказалась благоприятной. С момента возникновения необходимости воспроизводить реальный природный мир на протяжении трех столетий жанр совершенствовал свою образную систему в различных видах изобразительного искусства, что позволяет говорить о целостности традиций, в определенном смысле характеризующих устойчивое положение анимализма среди других жанров изобразительного искусства. Несмотря на то, что в системе жанров изобразительного искусства анимализм продолжал оставаться на последних ступенях иерархической лестницы, на каждом историческом этапе ему удавалось продемонстрировать свои жанровые и национальные особенности, такие как выбор тем и персонажей, стиль и методы их воплощения, взаимодействие с природой и т.д. На этом пути, сохранив свою

19. Об анимализме. Речь на собрании художников в клубе МОСХа. 19 II 1946, архив А.Ф. Котса, ГДМ, Гик. 1014/94, с. 359, 360, 361.

«жанровую память», перешагнув рубеж XX века и до наших дней, она сыграла несомненную роль в широком мировоззренческом плане как ценностный фактор взаимодействия человеческой

натуры и более узком смысле как живописная тема времени.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Академия художеств. Дело № 3. Описи картин Гроота, находящиеся в Академии. Февраль 1765 г. // РГИА С-Петербурга. Ф.789, оп. 1, ед. Хр.164.
2. Алексеев Б. Выставка художников-анималистов, Искусство, 1939, № 5, с. 127–131.
3. Бутович И.Я. Каталог моей жизни. Описание Прилепской коннозаводской галереи, Наше наследие, 1997. № 47, с. 238, 239
4. Врангель Н.Н. Иностранцы в России, Старые годы, Июль– сентябрь, 1911, с. 81
5. Даев ЗЗ: художники иппического жанра. Галерея искусств. Сост. А.Киселев В.6. Живопись и графика из частных коллекций. М., 2007, с.1.
6. Коптев В.И. Материалы для истории русского коннозаводства. 1847–1887. М., 1887, с. 248.
7. Об анимализме. Речь на собрании художников в клубе МОСХа. 19 II 1946, архив А.Ф.Котса, ГДМ, Гик. 1014/94, с. 359, 360, 361.
8. Сборник материалов для истории Императорской С-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Под ред. П.Петрова. С-Петербург, 1864, с.776.
9. Стенограмма общего собрания секции по обсуждению скульптурного раздела Всесоюзной художественной выставки 1952 г. 17 марта 1953, РГАЛИ, ф.2943, оп. 1. ед. хр. 2219, с.56, 58, 77
10. Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода. СПб, 1793. с. 36, 37.
11. Brett Cooke. Sociobiology and the Arts, 1999, p.298
12. Edouard Lanteri. Modelling and Sculpting Animals, Courier Corporation, 2012, p.352.
13. Frank Calderon. Animal Painting Anatomy, Courier Corporation, 1975, p.336
14. Giovanni Aloï. Art and Animal, I.B.Tauris, 2011, p.170
15. Gordon Lindsay Campbell. The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life Oxford handbooks in classics and ancient history Oxford handbooks. Oxford University Press, 2014, p.633
16. Hope B. Werness. Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art, A&C Black, 2006, p.476
17. Ken Hultgren. The Art of Animal Drawing: Construction, Action Analysis, Caricature Courier Corporation, Dover Publications; Revised ed. 1993, p.134
18. Paul Waldau. Animal Studies: An Introduction, Oxford University Press, 2013 p.192
19. Roni Grén. The Concept of the Animal and Modern Theories of Art Routledge, 2017, p.164.

Журнал зарегистрирован в государственном комитете РФ по печати.  
Свидетельство о регистрации СМИ – ПИ №ФС77-27658  
от 30 марта 2007.

Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах:  
[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com),  
[www.elibrary.ru](http://www.elibrary.ru)

Подписка на журнал во всех отделениях связи России и стран СНГ.  
Подписной индекс 36947

Иллюстрации публикуются в соответствии со статьей 1274  
гражданского кодекса РФ «Свободное использование произведения  
в информационных, научных, учебных или культурных целях»

Информация для авторов, условия приема публикации на сайте:  
[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)

Художественный руководитель *Александр Николаевич Бурганов*  
Главный редактор *Мария Александровна Бурганова*  
Редактор *Юлия Анатольевна Смоленкова*  
Корректор *Светлана Николаевна Михайлова*  
Верстка *Виктория Дмитриевна Сулова*  
Дизайнер *Александр Александрович Товпеко*  
Переводчик *Анна Вадимовна Пчелкина*  
Логистика *Редфорд Ред*  
Связи с общественностью *Михаил Михайлович Грачёв*

Журнал выходит 6 раз в год

Адрес редакции:  
119019, Москва, Б. Афанасьевский переулок, д. 15, стр. 9  
Тел.: 8 495 695-04-29

[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)  
[dom.text@gmail.com](mailto:dom.text@gmail.com)

Тираж 500 экз.

*Journal Burganov House. Space of Culture* is registered in State Press  
Committee of the Russian Federation on March 30, 2007.  
The mass media registration certificate ПИ №ФС 77-27658

The journal is in the List of peer-reviewed scientific publications of the Higher  
Attestation Commission of the Ministry of education and science of the  
Russian Federation

Full-text electronic version is available at the sites:  
[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com),  
[www.elibrary.ru](http://www.elibrary.ru)

Subscription to the journal in all post offices of Russia  
and the CIS countries. Subscription index under the catalogue  
"Post of Russia" is 36947

Illustrations are published in accordance with Article 1274 of the The Russian  
Civil Code "Free Use of the Work for informational, scientific, educational or  
cultural purposes"

Information for authors, conditions for accepting publications is on the site:  
[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)

Art director *Alexander N. Burganov*  
Chief editor *Maria A. Burganova*  
Editor *Julia A. Smolenkova*  
Proofreader *Svetlana N. Mikhailova*  
Layout *Victoria D. Suslova*  
Designer *Alexander A. Tovpeko*  
Translator *Anna V. Pchelkina*  
Logistics *Redford Red*  
Public relations *Michael M. Hrachou*

The journal is published 6 times a year

Editorial office address in Russia:  
Russia, Moscow. 19019, B. Afanasyevsky lane, d. 15, p. 9  
tel .: 007 495 695-04-29

Editorial office address in EU:  
Belgium, Brussels, 1000, rue de la tete d'or, 7  
tel .: +32 485 68 18 63

[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)  
[dom.text@gmail.com](mailto:dom.text@gmail.com)

Circulation: 500 copies