

9. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund. 2425. Op. 1. List. 83. File. 44.
10. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund. 2425. Op.1. List. 3. File. 44.
11. Tyutcheva, A.F. (2000.) Vospominaniya [Memoirs]. Moscow: Zaharov.
12. Chibisov, K.V. (1987) Ocherki po istorii fotografii [Essays on the history of photography]. Moscow: Iskusstvo.
13. Reilly James, M. Care and identification of 19th-century photographic prints. Rochester: Eastman Kodak Company, 2009. 116 p.
14. Lavédrine Bertrand. Photographs of the past. Process and preservation. Los Angeles: The Getty Conservation institute, 2009. 352 p.
15. Russian State Historical Archive (RGIA). Fund. 789. Op. 3. List. 2.
16. Russian State Historical Archive (RGIA). Fund. 789. Op. 3. File. 48. List. 3-4. File. 48.
17. Russian State Historical Archive (RGIA). Fund. 789. Op. 3. List. 7.
18. Russian State Historical Archive (RGIA). Fund. 789. Op. 3. File. 48. List. 4. File. 48.

УДК 75.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-3-54-61

**Ю.Ю. Гудыменко**

### **МАСТЕРА XVI ВЕКА И РУССКИЙ ПОРТРЕТ 1820-Х ГОДОВ. ПРИМЕРЫ ЗАИМСТВОВАНИЙ**

*Статья посвящена исследованию важной тенденции в портретной живописи 1820-х годов – увлечению произведениями старых мастеров. Особенно популярными в это время становятся образцы классического искусства, созданные художниками XVI столетия – Леонардо, Рафаэля, Микеланджело и Дюрера. Изучение прошлого наследия было характерно и для предшествующего периода, но именно теперь оно приобрело форму религиозного поклонения, что отразилось в стремлении повторить образное решение и художественные приемы старых мастеров. Это явление стало для художников демонстрацией своего идеала, своей причастности общемировому движению искусства. Изучение и осмысление творчества прошлых веков видится логичным в контексте общего стремления эпохи к «историзму». Главной задачей настоящей статьи является выявление в портретном жанре 1820-х годов заимствований из арсенала искусства старых мастеров. Методом исследования является содержательный и формальный анализ конкретных произведений русской портретной живописи. Анализируются отдельные произведения О.А. Кипренского, А.Г. Венецианова, В.А. Тропинина, К.П. Брюллова.*

*Ключевые слова: портретный жанр 1820-х годов в России, традиции и новаторство в русском искусстве, О.А. Кипренский, А.Г. Венецианов, В.А. Тропинин, К.П. Брюллов.*

Утверждение о том, что русские художники первой половины XIX столетия изучали произведения старых мастеров XV–XVII веков, является уже некоторым «общим местом» и не вызывает вопросов. Доказательством тому является прежде всего методика обучения в петербургской Академии художеств, для которой характерно копирование с оригиналов и гравюр, а также документы и свидетельства современников. Между тем выявление в каждом отдельном произведении конкретных заимствований – один из наиболее важных и актуальных вопросов, который все еще недостаточ-

но изучен. Задача настоящей статьи заключается в выявлении среди некоторых образцов отечественной портретной живописи 1820-х годов возможных источников идей и отдельных пластических фрагментов, заимствованных из арсенала итальянских и немецких мастеров Эпохи Возрождения.

Общеизвестно, что иногда толчком к обнаружению эволюционной цепочки в области художественной формы служит не только само произведение, но документальный факт. Но могли бы мы утверждать о влиянии того или иного художника на изучаемого нами мастера без ссылки на исторические свидетельства? Это вопрос дискуссионный. Например, мы знаем, что в мае 1804 года Кипренский копировал в Эрмитаже «Союз земли и воды» Рубенса, осенью того же года выставил портрет Швальбе на академической выставке, чуть позже в своем альбоме сделал графическую зарисовку с рембрандтовского «Портрета старика в красном», а через двадцать шесть лет «Швальбе» был принят на выставке в Неаполе за оригинальное произведение XVII столетия. Из этих разнородных документальных источников и родилось убеждение о влиянии в портрете Швальбе произведений Рубенса и, особенно, Рембрандта. Но, каков был бы вывод, если бы мы, не имея этих письменных свидетельств, просто поставили бы рядом с рембрандтовскими «Стариком в красном» (ГЭ) и «Портретом неизвестного в польском костюме» (Национальная галерея искусства, Вашингтон; в XIX в. находилась в собрании Эрмитажа) портрет А.К. Швальбе (ГРМ) работы Кипренского?

Можем ли мы верить только лишь произведению искусства, в котором видим то или иное заимствование у мастеров прошлого или современности? Если воспринимать творение как документальное свидетельство, как «артефакт» – несомненно. И хотя часто наибольшее доверие у историков искусства заслуживают письменные источники, нам кажется можно (и нужно) искать влияния и заимствования в самих произведениях. Ниже – несколько примеров, подтверждающих плодотворность формального метода, связанного не с обращением к документам, а к внимательному изучению художественной формы, к всматриванию и нахождению в отдельных произведениях возможного «первоисточника».

Наиболее впечатляющим примером заимствования является портрет А.С. Пушкина работы О.А. Кипренского (1827, ГТГ), в котором мы видим использование идеи и формы фрески Микеланджело «Дельфийская сивилла» [подробнее: 1. С. 88–90]. Также автор настоящей статьи обращал внимание на возможное использование в портрете А.М. Голицына (около 1819, ГТГ) автопортрета А. Дюрера 1498 года из собрания Прадо [1. С. 86]. Но и другие произведения Кипренского свидетельствуют о его внимательном изучении старых мастеров, например – портрет Е.С. Авдулиной (1822–1823, ГРМ). Первое, что вспоминается при взгляде на картину, – леонардовская «Джоконда» (около 1503, Лувр). Портрет был написан в 1822 (или в самом начале 1823) года в Париже и обнаруживает бесспорное знакомство Кипренского с произведением Леонардо, выставленном на всеобщее обозрение в Лувре. Обращает на себя внимание схожая композиция (трехчетвертной разворот фигуры и положенные одна на другую руки), растянувшийся за окном пейзаж с петляющей дорогой и даже лежащая на плече шаль, напоминающая антикизирующее покрывало на леонардовском шедевре. Разумеется, Кипренский знал произведения Леонардо, хотя документально засвидетельствовано его знакомство лишь с «Тайной вечерей» [2. С. 132]. Очень леонардовским является его «Цыганка с веткой мирта в руке», где использована двусмысленная улыбка, вероятно, почерпнутая не столько у «Джоконды», сколько у «Иоанна Крестителя», в 1820-х годах также находившегося в экспозиции Лувра. Если это так, то Кипренский показывает себя очень проницательным художником, тонко улавливающим смыслы в произведениях искусства. Ведь его «Цыганка» является сродни леонардовскому «Крестителю»; В.С. Турчин не случайно считал, что мирт в руках цыганки намекает на тему продажной любви [3. С. 236]. Хотя в цветочных лексиконах начала XIX века мирт означал постоянство любовного чувства, двусмысленная («коварная») улыбка цыганки делает сюжет многозначным и не поддающимся точному истолкованию.

В журнальной критике тем не менее сходства портрета Авдулиной с Леонардо не заметили. Зато увидели влияние на Кипренского немецкой школы. Так, П.П. Свиньин по поводу выставки картин Кипренского в Эрмитаже (в 1823 г.) писал следующее: «Прочие четыре картины написаны, кажется, тою же кистью, сохраняя каждая из них собственные, незанятые красоты – в выражении, сходстве и отделке; один только портрет К.С. Авдулиной отличается от них какою-то особенною легкостью, нежностью и приятностью кисти – находимые в лучших произведениях Голбейна: незаметно теней, но нет плоскостей; не приметно кисти и труда, но все отделано с старанием; это настоящее тело и жизнь представляется в полотне. Вообще, видно, что художник прилежно изучивал классических мастеров» [4. С. 443–444]. Это очень любопытный взгляд современника, который нужно воспринимать в контексте четырех картин, о которых говорил Свиньин: «Автопортрета» (1820, Уффици), «Цыганки» (1819, ГТГ), «Девочки в маковом венце» (1819, ГТГ) и «Портрета пожилого человека» (местонахождение неизвестно). Ключевое слово у Свиньина «незаметно теней, но нет плоскостей», что означает не очень большой объем и малую округлость в формах. Действительно, «Авдулина» запоминается своим тональными контрастами и ясными контурами на границах светлого и темного. Поэтому, сравнение с Гольбейном, по сути, достаточно точное.

Упомянутый выше, представленный на выставке в Императорском Эрмитаже «Автопортрет» Кипренского также способен напомнить о немецкой живописи Возрождения и, вероятно, был навеян знаменитым «Автопортретом» Дюрера (1500, Мюнхен, Старая Пинакотека). Об этом свидетельствуют несколько мотивов, характерных для обеих картин: изображение головы анфас (достаточно редкое для автопортретов вообще), меховой воротник и характерный жест кисти руки, придерживающей ворот одежды. Разумеется, здесь не идет речь о формальной стилизации: портрет написан в иной манере. Но навязчивая переключка с содержательными мотивами дюреровского автопортрета кажется сознательной попыткой сопоставления с этим шедевром немецкого художника.

Почему современники при отзыве об «Авдулиной» не вспомнили о «Джоконде», сказать трудно. Бытует мнение, что в то время шедевр Леонардо был не столь популярен и вообще не входил в число главных произведений великого итальянца (впервые на всеобщее обозрение она была выставлена в Лувре в 1793 году). Но это не значит, что «Джоконда» была малоизвестна. Во-первых, существовали гравюры; во-вторых, в Императорском Эрмитаже с 1774 года находилась одна из многочисленных версий «Обнаженной Джоконды» – так называемая «Донна Нуда» – и до 1888 года включалась в каталоги музея как произведение Леонардо да Винчи.

В 1820-е годы в русской художественной жизни особенно популярными были-именно Леонардо, Рафаэля и Микеланджело. Так, на петербургской академической выставке 1820 года английский живописец Джордж Доу представил на суд зрителей несколько картин, среди которых портреты принцессы Шарлотты Уэльской (1816–1818, Букингемский дворец) и Эдуарда, герцога Кентского (1818, Букингемский дворец). В первом верхняя часть фигуры принцессы (поворот головы и руки) является использованием знаменитой статуи Микеланджело «Давид», только вместо пращи Доу вложил ей в руки, перекинув через спину, красную шаль; изображение возле пушки также было весьма необычно для официального портрета в России. Фигура герцога Кентского, поданная очень естественно, несмотря на репрезентативность общего решения, запоминалась благодаря ее жизненной и характерной постановке, отчасти вызывающей в памяти микеланджеловскую статую «Вакха». На выставке в Академии художеств в 1827 году был выставлен эстамп работы А.А. Збруева с картины Леонардо «Иродиада с головою Иоанна Предтечи», заслуживший упоминание в газете «Северная пчела» [5. С. 3]. Настоящим событием стало для художественной общественности появление в Петербурге копий ватиканских фресок Рафаэля. В 1820-е – первой половине 1830-х годов в

парадные залы Академии были помещены «Афинская школа» К.П. Брюллова, «Диспута» Ф. Виганда, «Парнас» И. Гофмана, «Мудрость, Мера и Сила» С.Ф. Делладвеза, «Изведение апостола Петра из темницы» и «Месса в Больсене» П.В. Басина, «Пожар в Борго» А.Т. Маркова (все – НИМРАХ). Тогда же последней была исполнена копия с «Сикстинской мадонны», в настоящее время хранящаяся в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств. Копирование знаменитых произведений старых мастеров (в основном – XVI века) стало хорошей традицией, просуществовавшей вплоть до середины столетия.

Весьма показателен портрет А.П. Сапожникова кисти В.А. Тропинина (1826, ГЭ), нечасто попадающий в поле зрения искусствоведов: выполненный на достаточно высоком художественном уровне, он тем не менее не очень выгодно выделяется на фоне безусловных шедевров художника. Причиной этому во многом является в прошлом плохая сохранность картины, не однажды подвергавшейся реставрации. Зато образное решение произведения – весьма оригинально. Перед нами тип просвещенного купца-аристократа и образованного человека. В этом образе сквозят многочисленные художественные влияния, связанные с искусством Высокого Возрождения. «Джоконда» – первое, что вспоминается при взгляде на тропининский портрет: его композицию, посадку модели и даже на ее душевное состояние. Особенно любопытен пейзажный мотив, расстилающийся за спиной русского купца: чередующиеся по горизонтали пейзажные планы холмов со змеящейся дорогой, деревьев и изображенных у горизонта гор – очевидная переключка с шедевром Леонардо. Переключка тем более знаменательная, потому что именно в эти годы брат Алексея Сапожникова Александр купил на распродаже коллекции Корсакова раннее произведение Леонардо «Мадонна с цветком», в настоящее время известную как «Мадонна Бенуа» (ГЭ). И все же как ни эффектно было бы утверждение о влиянии на тропининский портрет именно «Джоконды», стоит вспомнить и другие возможные портреты, послужившие основой для Тропинина. Так, положение рук Сапожникова схоже с рафаэлевскими портретами супругов Анджело и Маддалены Дони (1506, Галерея Питти) и «Девушки с единорогом» (около 1505–1506, Галерея Боргезе), а общий абрис фигуры чем-то отдаленно напоминает портрет Б. Кастильоне (1515, Лувр). Но, конечно, даже без точного указания на используемый образец связь тропининской картины с традициями Возрождения несомненна. Про Сапожникова можно было бы сказать то, что сказал о рафаэлевском «Кастильоне» Г. Вельфлин: «В нем нет позы, и истинный аристократизм сказывается в беспритязательности и сдержанности всего его спокойного облика» [6. С. 130]. Все содержательные детали картины подчеркивают интеллектуализм образа. Несмотря на то, что Тропинин не ездил за границу, круг его художественных впечатлений был весьма обширен. Он прекрасно знал искусство старых мастеров, копируя их работы в частных собраниях и пользуясь гравюрами с известных произведений прошлого. Об этом свидетельствуют многочисленные сохранившиеся рисунки Тропинина.

Несколько интересных примеров заимствований из арсенала итальянской живописи XV–XVI веков можно увидеть в творчестве А.Г. Венецианова. «Жница» (не позднее 1820-х, ГРМ), например, не просто несет в себе «классический дух» итальянского Возрождения, но, как нам кажется, использует основные мотивы «Дельфийской сивиллы» Микеланджело. Это, прежде всего, контраст торса и головы (изображенной почти анфас), а также движение глаз, завершающее этот контраст. Нарочитый жест руки, держащей серп строго вдоль нижней рамы картины – также переосмысленное движение сивиллы (горизонталь держащей свиток руки), подчеркивающее ясность и размеренность общей композиции и как бы являющееся еще одним композиционным контрастом. Для восприятия «Жницы» именно в вышеописанном контексте нам помогает признание самого Венецианова, прямо указывающего на имена художников, которых он изучал: «Произведения греков и великих нашего времени художников Рафаэля, М[икель] Анджело, Пуссена и проч.» [7. С. 60]. Популярность «Дельфийской сивиллы» в первой

половине XIX века факт уже доказанный [об этом подробнее: 8. С. 162]; к тому же русским художникам и любителям искусства наверняка были известны исполненные с нее гравюры.

На «Жницу» похожа и «Любовь» – одно из тондо в Добродетелях теологии 1507 года Рафаэля (Рим, Пинакотека Ватикана). В последнее время все большую популярность получает точка зрения, согласно которой в картине «На пашне. Весна» (первая половина 1820-х, ГТГ) имеют место аллюзии на «Сикстинскую мадонну» Рафаэля: прежде всего – в фигуре «парящей, словно по воздуху» крестьянки [см. например: 9. С. 30]. Мы уверены, что в основе «Спящего пастушка» (между 1823 и 1826, ГРМ) лежат впечатления о «Спящей Венере» Джорджоне или модификации этой композиции, как, например, в гравюре Дж. З. и И.Г. Фациусов (ГЭ). Об этом свидетельствуют: вытянутый по горизонтали формат картины, схожее в своей основе композиционное соотношение фигуры и пейзажа, а также мотив сна. Необычен жест крестьянки в картине, получившей условное название «Девушка в голубом сарафане» (1820–1830-е, Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых), вызывающий в памяти картину Леонардо «Иоанн Креститель» (Лувр).

Одним из самых красноречивых портретов в отношении вопроса о заимствованиях является групповой портрет детей князя Гагарина кисти Карла Брюллова (1824, ГЭ). Картина очень виртуозна в композиционном плане. Действительно, для того, чтобы представить детишек в виде херувимов, изобразив всего лишь их головы, и при этом не потерять чувство реальности – нужно было обладать безупречным художественным вкусом. Кажется, что перед мысленным взором Брюллова во время сочинения этой небольшой картины стояли произведения Рафаэля. Очень уж дети Гагарина (особенно изображенный в центре внизу Лев) вызывают в памяти рафаэлевских путти, помещенных внизу «Сикстинской мадонны» (Около 1513, Картинная галерея, Дрезден). О значении, которое придавал Брюллов этому шедевру итальянского Возрождения, свидетельствует его письмо П.А. Кикину из Дрездена, написанное в ноябре 1822 года: «Опасно долее оставаться между сими антихудожниками, если бы не Рафаэлева Мадонна, на которую чем более смотришь, тем более чувствуешь непостижимость сих красот: каждая черта обдуманна, преисполнена выражения, грация соединена со строжайшим стилем [...]» [10. С. 36]. Об изучении Рафаэля свидетельствует и следующий фрагмент письма Брюллова Обществу поощрения художеств, посвященный разбору картины «Преображение». Рассуждая об условностях в картине он, между прочим, пишет о фигурах Христа, Моисея и Ильи: «платья и волосы развеяны в обе стороны, чего быть не может» [10. С. 40]. Такой же прием в изображении волос он использует в изображении младшего из сыновей – Феофила, помещенного в верхней части портретной группы. Вот наиболее впечатляющий и документально подтвержденный образец заимствования! При этом портрет детей Гагариных использует не только мотивы живописи Рафаэля, но и портретных идей, сформировавшихся сравнительно недавно. Мы имеем в виду связь с так называемыми «воздушными портретами», восходящими к «Портрету ребенка в разных ракурсах» Д. Рейнольдса, написанному в 1786–1787 и хранящемуся в лондонской галерее Тейт [11. С. 41].

Таким образом, приведенных примеров вполне достаточно для утверждения, что произведения старых мастеров XV–XVI веков – Леонардо, Рафаэля, Микеланджело и Дюрера – в 1820-е годы активно изучаются и используются в создании новых портретных образов.

Подводя итог, следует отметить следующее. Именно в это десятилетие началось широкое увлечение искусством XV–XVI веков, в том числе среди русских художников. Освоение мирового художественного наследия отныне становится не только частью учебного академического процесса, но и важной составляющей современных взглядов на искусство. Поиски идеала, выражающиеся в заимствованиях художественных идей

и их формальных воплощений, являются одним из характерных черт «эпохи романтизма», выдвинувшей тезис о равноправии всех художественных эпох (а не только античной, как раньше). Принцип историзма становится всеобщим и неким мировоззренческим «общим местом». Во многих произведениях отечественной портретной живописи можно видеть творчески переработанные заимствования из искусства прошлых веков. Доказательством этому тезису служат не только документальные факты, но и сами произведения русских художников; анализ некоторых из них стал основой для настоящей статьи.

### Литература

1. Гудыменко Ю.Ю. Символический портрет в творчестве О.А. Кипренского // Культурная жизнь Юга России. № 4 (83). 2021. С. 83–91.
2. Кипренский Орест. Переписка. Документы. Свидетельства современников. СПб.: Искусство-СПб, 1994. 768 с.
3. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX века: очерки. М.: Искусство, 1981. 550 с.
4. Свинын П.П. Картины Кипренского в Эрмитаже // Отечественные записки. 1823. Ч. 15. № 41. С. 440–444.
5. Петербургские записки. Посещение Императорской Академии художеств (продолжение) // Северная пчела. 1827. № 117.
6. Вельфлин Генрих. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб.: Алетейя, 1997. 317 с.
7. Венецианов Алексей Гаврилович. Статьи. Письма. Современники о художнике. Л.: Искусство, 1980. 391 с.
8. Гудыменко Ю.Ю. Рафаэль, Микеланджело и русские художники первой половины XIX в. Очерки о «содержательности формы» в живописи эпохи романтизма // Труды Государственного Эрмитажа. XL. Культура и искусство России. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2008. С. 132–165.
9. Степанова С.С. Поэт «простых предметов русских» // Алексей Венецианов. Пространство, свет и тишина. М.: Сити-Принт, 2021. С. 8–52.
10. Брюллов К.П. в письмах, документах и воспоминаниях современников. Составитель книги и автор предисловия Н.Г. Машковцев. М., Издательство Академии художеств СССР, 1961. 318 с.
11. Гудыменко Ю.Ю. Портреты-картины К.П. Брюллова первой половины 1830-х годов / Культурная жизнь Юга России. № 3 (80). 2021. С. 40–47.

### **Masters of the XVI century and a Russian portrait of the 1820s. Examples of borrowings**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2022, 3 (86), 54–61.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2022-3-54-61

*Yury. Yu. Gudymenko*, State Hermitage museum (Saint Petersburg, Russian Federation).  
E-mail: timoleon@mail.ru

**Keywords:** portrait genre of the 1820s in Russia, traditions and innovation in Russian art, O.A. Kiprensky, A.G. Venetsianov, V.A. Tropinin, K.P. Bryullov.

The article is devoted to the study of an important trend in portrait painting of the 1820s – the fascination with the works of old masters. Especially popular at this time are examples of classical art created by artists of the XVI century – Leonardo, Raphael, Michelangelo and Durer. The study of the past heritage was characteristic of the previous period, but it was in the 19th century that it took the form of religious worship, which was

reflected in the desire to repeat the figurative solution and artistic techniques of the old masters. This phenomenon has become for artists a demonstration of their ideal, their involvement in the global art movement. The study and comprehension of the creativity of the past centuries seems logical in the context of the general desire of the epoch for “historicism”. The main objective of this article is to identify in the portrait genre of the 1820s borrowings from the arsenal of art of the old masters. The method of research is a meaningful and formal analysis of specific works of Russian portrait painting. Some works of O.A. Kiprensky, A.G. Venetsianov, V.A. Tropinin, K.P. Bryullov are analyzed. In the portrait of E. S. Avdulina notes the influence of Leonardo da Vinci’s “Gioconda,” considers the possibility of Kiprensky studying this work; testimonies of contemporaries about the portrait of Avdulina are given, who compare it with the works of German masters of the 16th century. Dürer’s influence on Kiprensky’s work is also demonstrated by self-portraits of two artists – 1500 (Munich, Old Pinakotek) and 1820 (Uffizi). The portrait of A.A. Sapozhnikov by Tropinin is analyzed in connection with the similarity of his figurative system with the portrait works of Leonard and Rafael. Peasant images of A.G. Venetsianov are considered against the background of the works of Michelangelo, Giorgione and Raphael. Finally, the portrait of the Gagarin children painted by K.P. Bryullov testifies to the study by the Russian artist of the Transfiguration and the Sistine Madonna by Raphael.

### References

1. Gudymenko, Yu.Yu (2021) Simvolicheskiy portret v tvorchestve O.A. Kiprenskogo [Symbolic portrait in the works of O.A. Kiprensky]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*. 4 (83). pp. 83–91.
2. *Kiprenskiy Orest. Perepiska. Dokumenty. Svidetel'stva sovremennikov* [Kiprensky Orest. Correspondence. Documents. Testimonies of contemporaries]. (1994) Saint Petersburg: «Iskusstvo-SPb».
3. Turchin, V.S. (1981) *Epoha romantizma v Rossii. K istorii russkogo iskusstva pervoj treti XIX veka: ocherki* [The Era of Romanticism in Russia. To the history of Russian art in the first third of the 19th century: essays]. Moscow: Iskusstvo.
4. Svinin, P.P (1823) *Kartiny Kiprenskogo v Ermitazhe* [Kiprensky's paintings in the Hermitage]. *Otechestvennye zapiski*. Part. 15. 41. pp. 440–444.
5. *Peterburgskie zapiski*. (1827) *Poseshchenie Imperatorskoj Akademii hudozhestv (prodolzhenie)* [Petersburg notes. Visit to the Imperial Academy of Arts (continued)]. *Severnaya pchela*. 117. p. 3.
6. Wulfflin, H. (1997) *Klassicheskoe iskusstvo. Vvedenie v izuchenie ital'yanskogo Vozrozhdeniya* [Classical art. Introduction to the Study of the Italian Renaissance]. Saint Petersburg: Aletejya.
7. *Venecianov Aleksej Gavrilovich Stat'i. Pis'ma. Sovremenniki o hudozhnike* [Venetsianov Alexey Gavrilovich. Articles. Letters. Contemporaries about the artist] (1980). Leningrad: Iskusstvo.
8. Gudymenko, Yu.Yu. (2008) *Rafael', Mikelandzhelo i russkie hudozhniki pervoj poloviny XIX v. Ocherki o «soderzhatel'nosti formy» v zhivopisi epohi romantizma*. [Raphael, Michelangelo and Russian artists of the first half of the XIX century. Essays on the “content of form” in the painting of the Romantic era]. In: *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. XL. Kul'tura i iskusstvo Rossii* [Proceedings of the State Hermitage. XL. Culture and art of Russia]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha State. pp. 132–165.
9. Stepanova, S. S. (2021) *Poet «prostyh predmetov russkih»* [Poet of “simple Russian objects”]. In: *Aleksej Venecianov. Prostranstvo, svet i tishina* [Alexey Venetsianov. Space, light and silence]. Moscow: City-Print. pp. 8–52.

10. Bryullov K. P. v pis'mah, dokumentah i vospominaniyah sovremennikov. [Bryullov K. P. in letters, documents and memoirs of contemporaries] (1961). Moscow: Izdatel'stvo Akademii hudozhestv SSSR.

11. Gudymenko, Yu. Yu. (2021) Portrety-kartiny K. P. Bryullova pervoj poloviny 1830-h godov [Portraits-paintings by K.P. Bryullov of the first half of the 1830s]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*. 3 (80). pp. 40–47.

УДК 782

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-3-61-70

Гуань Чэнюань, М.Г. Долгушина

### ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ И СЦЕНОГРАФИИ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ ОПЕРЫ «ГОРЫ ИМЭНШАНЬ»

*Предмет исследования – драматургия и сценическое оформление современной китайской народной оперы «Горы Имэншань». Настоящая статья – первая из серии публикаций, посвященных этой опере, широко известной в Китае, но пока не привлекавшей внимания российских музыковедов. Авторы приходят к выводу, что драматургия и сценография «Гор Имэншань» тщательно продуманы создателями спектакля, что, наряду с его музыкальным решением, предопределило успех оперы и позволило ей стать образцовым произведением своего жанра.*

Ключевые слова: «Горы Имэншань», китайская народная опера, сюжет, драматургия, персонажи.

Китайская народная опера «Горы Имэншань», премьера которой состоялась в декабре 2018 года в городе Цзинань (провинция Шайдун) считается одним из лучших произведений своего жанра в XXI веке<sup>1</sup>. В течение неполных четырех лет она была представлена более 120 раз, собрав около 200 000 зрителей и более 6 миллионов просмотров онлайн. И собственно опера, и ее постановка получили признание публики и высокую оценку критиков.

Опера «Горы Имэншань» создавалась при поддержке правительства Китая. Либретто написали Ван Сяолин и Ли Вэньсюй<sup>2</sup>, музыку сочинил Луан Кай<sup>3</sup>.

В основу оперы положен известный сюжет из военной истории страны. Это произведение, ставшее ярким событием музыкально-театральной жизни, сразу стало объектом изучения и научного осмысления. За четыре года, прошедшие после премьеры, в

<sup>1</sup> Под термином «народная опера» в Китае подразумевается академический (не традиционный, подобно Пекинской опере) музыкально-театральный жанр, основанный на ассимиляции европейских традиций. Это музыкальный спектакль с разговорными диалогами, с выразительными и запоминающимися музыкальными номерами, имеющий современное сценическое оформление. Китайская народная опера предназначена для широкой слушательской аудитории, в ней используются китайские народные песни и другие формы народного искусства.

<sup>2</sup> Ван Сяолин (р. 1949) – китайский поэт и сценарист. Среди его наиболее известных работ – песни «Люди, которые являются солдатами», «По дороге к солнцу» и «Дождь или свет». Ли Вэньсюй (р. 1973) – китайский сценарист, автор драмы «Полуночная телефонная будка» и телесериала «Наш полицейский участок».

<sup>3</sup> Луань Кай родился в 1973 году в городе Цзинань (провинция Шаньдун), окончил Центральную консерваторию музыки в Пекине. Известный китайский композитор, настоящее время – профессор Школы военной культуры Университета национальной обороны Китая. Среди его основных произведений – китайские народные оперы «Горы Имэншань» и «Узел солидарности», симфония «Героям», симфоническая сюита «Легенда о Сяншане», танцевальная драма «Павильон пионов».