

УДК: 7.042.1/.2:599.722.2

ББК: 85.103(4)5

А43

DOI: 10.18688/aa188-1-2

Е. В. Ключина

Носорогомания в изобразительном искусстве Западной Европы XVIII века

Носорогомания, или риномания, — это многоаспектное явление в европейской культуре Нового и Новейшего времени. Его нижняя временная граница довольно жестко определена началом XVI в., а верхняя по сей день остается открытой. Образ носорога, а также возникшая вокруг этого животного мифология поначалу находились в сфере повышенного интереса элитарной части европейского общества XVI–XVII вв. Носорогомания в тот момент была связана, как правило, с потребностью пополнения кунсткамер и личных зверинцев. В середине XVIII в. риномания резко меняет свою типологию и становится одной из приметных черт массовой культуры. Сегодня мы присутствуем при третьей волне увлеченного изучения носорогов, на этот раз захватившей мир науки в лице биологов, экологов, историков, искусствоведов и т. д.

Несмотря на неизбывность интереса к носорогу, образ которого вот уже более пяти столетий волнует умы европейцев, научные исследования, посвященные анализу художественно-эстетических проявлений риномании, начали появляться относительно недавно, а именно в последние 30 лет. В 1986 г. была опубликована двухтомная монография Т. Х. Кларка, в которой автор постарался собрать воедино всех носорогов, когда-либо дававших о себе знать в изобразительном искусстве Западной Европы — от А. Дюрера до Дж. Стаббса [4]. В 2000-е гг. на фоне возрождающегося интереса к творчеству Жана-Батиста Удри вышел ряд публикаций, дополняющих картину носорогомании XVIII в. [1; 5; 9; 12; 13; 15].

Отечественное искусствоведение, к сожалению, не может похвастаться включенностью в процесс исследования данного явления. В научных трудах на русском языке проблема репрезентации и иконографической трансформации образа экзотического животного в западноевропейском искусстве освещена предельно скупо. Данная публикация представляет собой скромную попытку заполнения имеющейся в отечественной науке историографической лакуны в изучении художественных проявлений носорогомании. При помощи сравнительно-иконаграфического анализа ограниченного числа довольно известных памятников изобразительного искусства XVIII в. автор надеется не только продемонстрировать эволюцию образа носорога в обозначенный период, но и указать на уникальные изменения, которые под воздействием парадигмы Просвещения претерпевает анималистический жанр.

Истинным зачинателем носорогомании в изобразительном искусстве, безусловно, является А. Дюрер. Именно ему принадлежит создание того архетипичного иконографического вектора, чье движение под воздействием внешних факторов будет резко изменено лишь спустя два столетия. Историю дюреровского «Носорога» (1515, Британский музей, Лондон) следует отсчитывать с 1514 г., когда король Португалии Мануэл I отправил Джованни Медичи, новоизбранному Папе Льву X, чудесный подарок — гепарда, двух леопардов, стаю экзотических птиц, персидского скакуна и, самое главное, молодого индийского слона¹. В 1515 г. за первым подарком последовал второй. В пандан к слону, по задумке Мануэля I, в Рим должен был прибыть носорог². Искомое животное, обладавшее, согласно распространенному мнению, злым и диким нравом, нашли, заковали в цепи и отправили на корабле в Италию. При подходе к Специи корабль попал в шторм и пошел ко дну. У носорога, чьи ноги были опутаны цепями, шансов на спасение не было.

Принято считать, что перед отправкой носорога в Рим моравский печатник Валентин Фердинанд, находившийся тогда в Лиссабоне, сделал зарисовку с животного и отправил ее в Нюрнберг. В сопроводительном письме, вторя Плинию Старшему³, он описал носорога воинственным зверем огромного размера, способным поразить в бою слона, коль скоро для этого у него есть заточиваемый о камни рог и покрывающие тело толстые пластины цвета черепашьего панциря [4, p. 20]. Считается, что беглая зарисовка Валентина Фердинанда вкупе с описанием стала прообразом для «Носорога» А. Дюрера, менее известного «Носорога» Ганса Бургкмайера Старшего (1515, Галерея Альбертина, Вена), а также рисунка этого животного из «Молитвенника Максимилиана» (1515, Муниципальная библиотека Безансона), авторство которого, возможно, принадлежит Альбрехту Альдторферу [10, p. 209–210].

В 1988 г. в Ватиканской библиотеке в одном из томов “*Historia Senensium*” Сигизмондо Тиччи Ингрид Роуланд обнаружила рисунок носорога 1515 г., который, как никакой другой, похож на ксилографию А. Дюрера [6, p. 51–52; 10, p. 209]. Данная находка ставит под сомнение вопрос иконографического прототипа. Однако это не лишает нас возможности оценить ту огромную роль, которую сыграл рисунок А. Дюрера в сложении иконографии носорога в искусстве XVI–XVII вв. Какое бы изображение этого животного мы ни взяли, везде читается хитинный панцирь, защищающий брюхо дикого зверя, чешуйчатые ноги с тремя мощными копытообразными пальцами, остро заточенный о камни воинственный рог, а то и несколько рогов, благо А. Дюрер «достоверно» представил их в количестве двух. Таким мы обнаруживаем носорога в «Сотворении животных» Рафаэля Санти (1518–1519, Музеи Ватикан), скульптурных изображениях

¹ В Музее Виктории и Альберта в Лондоне хранится тарелка, исполненная в Монтелупо-Фьорентино в 1516 г., с изображением Папы Льва X в окружении кардиналов. В правой ее части можно видеть того самого слона по прозвищу Ганно, преподнесенного в виде дипломатического подарка Мануэлем I. URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O121886/plateau-painter-of-the/> (дата обращения 13.10.2016).

² История дипломатического подарка Мануэля I Льву X послужила сюжетной основой романа Лоуренса Норфолка «Носорог для Папы Римского», изданного в 1996 г. и переведенного на русский язык в 2010 г. Научными консультантами Л. Норфолка выступили Герман Уолтер и Ингрид Роуланд.

³ Плиний Старший кратко описывает носорога в 20-й главе 8-й книги «Естественной истории».

этого животного работы Джамболонья⁴, шпалерах⁵, многочисленных графических листах XVI–XVII в., живописи⁶.

Как ни парадоксально, но ни редкая возможность видеть живого носорога в Европе, ни наступление эпохи Просвещения, ни повальное увлечение общества XVIII в. ботаникой и зоологией [1, с. 27–28] — ничто не способствовало изменению восприятия образа носорога, однажды созданного А. Дюрером. Поворотным стало весьма банальное событие, лишившее при этом животное воинственной эмблематики и превратившее его в один из желаннейших объектов эстетического наслаждения. 22 июля 1741 г. молодой индийский носорог по имени Клара прибыл в Голландию. Его путешествие по Европе, продлившееся 17 лет, охватило огромную территорию от Реймса до Вены, от Венеции до Копенгагена. Куда бы Клара ни приезжала, все — от правящих монархов до мелких ремесленников — встречали ее с неподдельным интересом. В 1741 г. европейцев охватила настоящая носорогомания, особой чувствительностью к которой, как впоследствии выяснилось, страдали французы.

Почему же именно Кларе была уготована подобная судьбоносная роль? Почему этот удел не выпал «мадридскому» носорогу, который прожил в Испании почти 8 лет, с 1579 по 1587 г., или одному из «лондонских» носорогов 1684 г. или 1739 г.? Ответ таится не в очаровании самой Клары и не в ее покладистом нраве. Мы склонны думать, что залог успеха Клары связан в первую очередь с изменениями экономического и, как следствие, экспозиционного порядка. Ранее носороги чаще всего являясь дипломатическими подарками, наравне с остальными представителями редких видов животных входили в коллекцию экзотов правящего монарха и были доступны для осмотра лишь очень узкому кругу приближенных. Теперь Клара явилась ярчайшим доказательством формирования новых рыночных отношений, при которых редкое животное для получения максимальной финансовой выгоды частного владельца выставляют напоказ любому желающему там, где этот желающий может быть обнаружен. К счастью Доува Мута ван дер Меера, хозяина Клары, желающие видеть его носорога находились повсеместно. Капитан ван дер Меер исколесил всю Европу, нажив на Кларе немалое состояние.

Для получения еще большей выгоды владелец распространял в городах экспонирования рекламную продукцию в виде листовок и афиш. При этом важно отметить, что в угоду коммерческим целям на плакатах Клара предстала грозным дюреровским воином, а не ласковой самкой, лижущей руки посетителей и обожающей табачный дым. Общевропейская вездесущность Клары в 1741–1758 гг., ее доступность для осмотра массовому зрителю, по-прежнему испытывающему интерес к экзотике, активная популяризаторская деятельность ее хозяина вместе достигли поставленной цели и сделали носорога самым приметным явлением европейской массовой культуры середины XVIII в.

⁴ Примерами могут служить скульптурное оформление грота виллы Медичи в Кастелло (1567 г.) или носорог, украшающий двери Пизанского Кафедрального собора (ок. 1600 г.).

⁵ К примеру, шпалера с изображением носорога 1550 г. из замка Кронбург в Хельсингёре.

⁶ Александр-Франсуа Депорт. Полосатая лошадь. Картон для мануфактуры Гобеленов. 1737. Музей изобразительного искусства и археологии, Гере.

Культурно-просветительский вояж Клары прекрасно освещен в литературе [4; 8], предоставляющей исчерпывающую информацию обо всех достоверно известных остановках «голландского» носорога и их воздействии на обновление иконографии данного вида животных в той или иной стране. Нам представляется наиболее целесообразным выделить среди этого множества те произведения искусства, которые наиболее наглядно демонстрируют решительный отказ художника следовать каноничному дюреровскому архетипу.

Первым таким произведением является сюита гравюр на меди Яна Ванделаара, созданная в 1747 г. в Лейдене по заказу Бернарда Зигфрида Альбинуса для иллюстрирования "Tabulae sceleti et musculorum corporis humani". Несмотря на сугубо научную функцию данных листов, Ян Ванделаар сумел подойти к созданию их композиции с беспрецедентной для своего времени смелостью. И дело не в соседстве человеческого скелета и вполне здорового носорога, а в том, какой ракурс для изображения животного избирает мастер. Я. Ванделаар одним из первых в истории искусства изменяет профильному изображению животного. Клара, больше похожая на свинью, разыскивающую желуди в осенней листве, резко разворачивается к зрителю. Нам предлагается оценить форму ее мощной головы, убедиться в том, что у индийского носорога отсутствуют чешуя и мощная грива, которую акцентированно демонстрируют ксилографии Альбрехта Дюрера и Ганса Бургкмайера. Как и всем последующим художникам, Я. Ванделаару было легко справиться с подобной задачей, ибо он имел возможность в 1742 г. наблюдать Клару в натуре. Голландский художник первым среди современников наносит тройной мощный просвещенческий удар по репутации своих предшественников. Он первый отвергает дюреровский прообраз, первый меняет профильный ракурс и первый низводит почти до нуля вековую эмблематическую составляющую образа носорога. И все это делается Я. Ванделааром ради эмпирико-миметической достоверности изображения.

Другим североевропейским мастером, который живо откликнется на образ Клары, станет Иоганн-Элиас Ридингер. С 1720-х гг. он в основном гравюрует сцены охоты и создает отдельные альбомы с изображениями домашних и диких животных. Среди современников ходят слухи, что художнику не слишком удаются лошади и дикие звери. Возможно, для И.-Э. Ридингера Клара становится поводом доказать свое мастерство. Можно лишь представить себе удивление, которое художник испытал, увидев 18 мая 1748 г. в Аугсбурге это безобидное существо в вольере. Никакой свирепости, никакой агрессивности, лишь кроткий нрав и наивная приветливость чувствуются в работах мастера. И.-Э. Ридингер сделает всего 6 рисунков с Клары. Некоторые из них будут переведены в гравюру немедленно, другим придется ждать своего часа пару десятков лет. В 1768 г. сын мастера, Мартин Элиас Ридингер, посмертно издаст серию из 127 эстампов «Цветное животное царство», куда войдут две гравюры с изображением Клары.

С художественной точки зрения работа И.-Э. Ридингера еще более показательна, чем уже рассмотренная гравюра Я. Ванделаара. Мастера вновь особенно волнует поза животного. Он стремится избрать неожиданный ракурс. В попытке выделить характерное И.-Э. Ридингер впадает в не меньшее преувеличение, чем то, что мы наблюдали на протяжении XVI–XVII вв. В гравюре 1768 г. многочисленные складки Клары теряют свою естественную форму, будто античные драпировки тяжело ниспадают вниз. Зеленый от-

тенок кожи, контрастируя с аморфным розоватым брюхом, превращает носорога в подобие рептилии или моллюска. Несмотря на указанные неточности в репрезентации образа, именно гравюры И.-Э. Ридингера станут иконографическим ориентиром в последующие 150 лет. В Германии и Англии «Цветное животное царство» будет многократно переиздаваться и служить основой для подражателей.

В декабре 1748 г. Клара достигла того государства, которое оказало ей наиболее теплый прием, — Франции. В начале января 1749 г. она была доставлена в Версаль, где капитан ван дер Меер предложил Людовику XV приобрести носорога по баснословной цене в 100000 экю. Не удивительно, что на предложение был дан изысканный отказ, оправданный тем, что король не покупает экзотических животных, а принимает их в дар.

О том, какой эффект произвела Клара на французскую публику, можно узнать из письма барона Фридриха Мельхиора фон Гримма Дени Дидро: «Весь Париж, столь падкий до безделушек, сейчас носится с каким-то животным под названием носорог» [3, р. 101]. Приступ носорогомании во французском обществе по силе воздействия был сравним с апоплексическим ударом. По традиции первая реакция молниеносно пришла от парижских модниц. Увидев Клару, они тут же изобрели новую форму прически — парик à la носорог. Спереди он состоял из нескольких перьев, намекающих своей пышной формой на рог. А сзади к прическе крепилась ленточка, имитирующая короткий носорожий хвостик. За париком последовали платья и различные модные аксессуары. Мастера декоративно-прикладного искусства также быстро откликнулись на веяние моды, и Париж наводнили табакерки, музыкальные шкатулки, часы, украшенные фигуркой носорога, малая пластика и т. д.

Самым главным индикатором французской носорогомании явилось крупноформатное живописное полотно «Клара» (1749, Государственный музей, Шверин), исполненное Жаном-Батистом Удри. «Портретист по образованию, мастер религиозных сцен по необходимости» [2, р. 2], по призванию Ж.-Б. Удри — живописец охотничьих сцен, животных и натюрмортов. Уже к 1730-м гг. круг его заказчиков представлен заядлыми охотниками, которые высоко ценят художественную способность мастера придавать образам животных тот уровень эмоциональности, который позволяет воспринимать изображенную модель равной человеку. С момента создания «Полидора» (1728, Дворец Фонтенбло) Ж.-Б. Удри регулярно сопровождает во время охоты Людовика XV [7, р. 387–388]. Его полотна ожидаемо покупаются для оформления владений Карла Вильгельма Фридриха Бранденбург-Ансбахского. В 1740 г. благодаря Карлу Густаву Тессину Ж.-Б. Удри продает 11 произведений шведскому королю. С 1733 по 1755 г. Кристиан Людвиг II Мекленбургский приобретет 44 картины и 40 рисунков мастера, что сделает коллекцию произведений Ж.-Б. Удри в Шверине одной из крупнейших в мире.

Несмотря на свой огромный размер и значение для эволюции анималистического жанра, «Клара» была заказана не королем. Ее заказчиком выступил Франсуа Жиго де ла Пейрони, хирург Людовика XV, основатель будущей Академии хирургии во Франции. К сожалению, Жиго де ла Пейрони не дожил до момента окончания работы. Таким образом «Клара» потеряла своего хозяина. Тот в своем завещании забыл упомянуть Ж.-Б. Удри в качестве получателя жалования за заказ, на выполнение которого мастер потратил немалые деньги. В итоге Ж.-Б. Удри сумел удачно продать «Клару» в Шверин.

«Клара» — поворотное произведение для сложения художественного стиля мастера. В момент его создания Ж.-Б. Удри вынужден пересмотреть привычную манеру «сочинения» анималистической картины. Художественный рецепт успешного полотна был прост [2, p. 16]. Во-первых, необходимо было внимательнейшим образом изучить произведения предшественников и современников. Чаще всего мастер заимствовал композиционно-иконографические элементы в работах Никасиуса Бернартса и Питера Боела. Во-вторых, достаточно времени следовало уделить изучению мертвого животного и изготовлению многочисленных штудий с него. В-третьих, можно было прибегнуть к изучению живой природы. В случае «Клары» обычная рецептура оказалась нарушена. Работы предшественников никуда не годились. Даже рисунок И.-Э. Ридингера, находившийся, как видно из посмертной описи имущества, в личной коллекции Ж.-Б. Удри [2, p. 25], был мало полезен. Обратиться к трупу животного также не представлялось возможным в силу его отсутствия. Оставалось одно — точно следовать природе, доверившись твердой руке, зоркому глазу и собственному таланту. Ж.-Б. Удри сделал несколько подробных зарисовок и приступил к написанию объекта изучения в полный рост. Художник мастерски справился с поставленной задачей и создал научно точное изображение индийского носорога.

Однако, рассматривая «Клару», невозможно отказаться от мысли, что перед нами именно *портрет* животного. За это говорит название полотна, заранее узаконивающее двойственность жанровой принадлежности. С присущей французскому искусству XVIII в. декларативностью Ж.-Б. Удри сообщает зрителю, что перед ним именно самка носорога, покладистая, безобидная и немного неуклюжая. В свойственной ему манере мастер сильно эмоционализирует найденный образ. В данном контексте стало почти привычным сопоставлять анималистические рисунки мастера с работами Шарля Лебрена и называть последнего среди тех, кто оказал на Ж.-Б. Удри наибольшее художественное влияние [5].

В поисках истоков повышенной эмоциональности и высокого уровня личного авторского прочтения образа Клары исследователи также часто связывают имя Ж.-Б. Удри с Жоржем-Луи Леклерком де Бюффоном. Это и понятно. Автора «Естественной истории животных» многое роднит с Ж.-Б. Удри. Здесь и бюффовская потребность в литературизации образа животного, его полные поэтического пафоса описания нравов и жизни отдельных видов. Кажется, Ж.-Б. Удри и Ж.-Л. Бюффон скроены по одному образцу, и уж кому как не им, создать вместе памятник анималистики XVIII в. Колин Бейли в 2007 г. убедительно доказывает, что это не так. Во-первых, Бюффон вообще не осуществлял сотрудничества с Ж.-Б. Удри, если не считать заказ на единственную иллюстрацию к 4-му тому «Естественной истории животных» 1755 г. Во-вторых, из посмертной описи имущества Ж.-Б. Удри мы узнаем, что в богатой библиотеке художника, состоящей из 750 томов, книги Ж.-Л. Бюффона отсутствовали [2, p. 17].

Возвращаясь к «Кларе» еще раз подчеркнем, что в момент работы над полотном Удри впервые в истории искусства удалось научно достоверно передать образ носорога, а также изменить типологию анималистического жанра, подтянув его до уровня портрета. «Клара» Ж.-Б. Удри, подобно человеку, обрела свой характер, продемонстрировала свое настроение, свое выражение, свою гендерную принадлежность. От дюреров-

ского архетипа не осталось и следа. Иконографический ориентир для будущего XIX в. был отныне строго определен представителем французской анималистической традиции — Жаном-Батистом Удри.

Оставив позади шумный Париж, Клара отправилась в Италию. Здесь ее ожидал Пьетро Лонги, готовый вынести окончательный приговор устоявшимся представлениям о носорогах. Художник, а вслед за ним и мастера его круга, оставаясь верными бытовому жанру, во всех подробностях описали условия экспонирования Клары⁷. Мы видим разделенный на ряды зрительный зал, небольшую арену, где Клара неспешно пережёвывает сено, посетителей в карнавальных венецианских масках и, возможно, хозяина, раскуривающего трубку справа. Образ носорога в данном случае малопримечателен.

Здесь важна другая значимая деталь — рог, которым вместе с хлыстом размахивает смотритель. Клара потеряла свой важный экспозиционный артефакт в Риме за год до прибытия в Венецию. Рог сохранили и выставили на потребу публике отдельно. Что и понятно, ведь рог носорога со времен Средневековья считался наделенным магико-лечебными свойствами [9]. Он был способен избавить хозяина от целого ряда хворей и напастей, защитить от холеры, уменьшить или свести на нет воздействие яда и т. д. В декоративно-прикладном искусстве носорожьего рога послужили источником для создания удивительных по красоте и изяществу предметов, например, выполненного в начале XVII в. мастером Николаусом Пфаффом гоблета из носорожьего рога, украшенного клыками африканского бородавочника и позолоченным серебром (до 1612, Художественно-исторический музей, Вена).

В XVIII в. рог Клары явился прямым доказательством просвещенческой необходимости применения научно-рационалистического подхода к оценке действительности и одновременно критике общественных заблуждений. Рог, с позволения сказать, оказался слишком рогом, чтобы сохранить магические свойства или хотя бы остаться драгоценным материалом для изготовления предметов декоративно-прикладного искусства. Как видно из произведения мастера школы П. Лонги⁸, рог выставили в павильоне рядом с его прежней обладательницей без особой заботы об охране и сохранности. Со времени появления Клары предметы, подобные гоблету Рудольфа II, в европейском искусстве стали встречаться крайне редко.

Отличие от представителей живописи и графики, мастера декоративно-прикладного искусства проявили почти полное равнодушие к Кларе и продолжили следовать каноничному дюреровскому образцу. Мануфактура Гобеленов в 1775 г. продолжила множить «Полосатую лошадь» А.-Ф. Депорта. В 1730–е гг. будущий тон иконографии носорога Мейсенской мануфактуры задал Иоганн Готтлиб Кирхнер, создав по заказу Августа II огромного (по меркам тогдашней технологии изготовления фарфора) носорога (1731–1734, Музей фарфора, Цвингер). Иоганн Иоахим Кендлер, видевший Клару в Дрездене в апреле 1747 г., при всем мастерстве анималиста не решился сойти с намеченного Кирхнером пути. Это ясно видно на примере «Турка, едущего на носороге»

⁷ Пьетро Лонги. Носорог. 1751. Ка'Реццониго, Венеция.

⁸ Школа Пьетро Лонги. Носорог в вольере. 1751. Коллекция банка Интеза, Венеция.

(1752, Исторический музей, Берн). После развенчания мифа о суровой воинской мощи образ носорога вынужден был покинуть свою исконную вотчину — оружие. В декоративно-прикладном искусстве его единственным убежищем становятся часы. Как отмечает Т. Х. Кларк, «с середины XVIII в. и до 1800 г. в настольных часах наблюдается изобилие носорогов» [4, р. 126]. Среди них исследователь выделяет две основные группы. Первая — французские механизмы, датируемые 1750-ми гг. и отличающиеся пышностью рокайльной орнаментики. Вторые — английские 1770-х гг., ассоциирующиеся с ювелиром и изобретателем Джеймсом Коксом и в основном ориентированные на азиатского покупателя.

Подводя итоги и чуть раздвигая границы XVIII в., отметим, что, как бы того ни желали хозяин Клары капитан ван дер Меер, Ж.-Б. Удри, И.-Э. Ридингер, П. Лонги или даже Д. Дидро, посвятивший носорогу отдельную статью Энциклопедии, культурная память оказалась сильнее эмпирико-рационалистического и позитивистского подхода XVIII–XIX вв. С наступлением эпохи модернизма скучный в своей убедительной конкретно-образной наглядности носорог отреагировал на индивидуалистическую потребность общества и вновь вернул себе мифологический флер. Сальвадор Дали, как и многие последовавшие за ним, предал забвению нашумевший гранд-тур Клары и реставрировал дюреровскую образность, не теряющую иконографической актуальности по сей день.

Литература

1. Турчин В. С. Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона. L'ancien regime, революция и империя. XVIII — начало XIX в. — М.: Жираф, 2007. — 288 с.
2. Bailey C. B. "A Long Working Life, Considerable Research and Much Thought": An Introduction to the Art and Career of Jean-Baptiste Oudry // Oudry's Painted Menagerie: Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe / Ed. M. Morton. — Los Angeles: Getty Publ., 2007. — P. 1–29.
3. Bremer-David Ch. "Animal Lovers Are Informed" // Oudry's Painted Menagerie: Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe / Ed. M. Morton. — Los Angeles: Getty Publ., 2007. — P. 91–103.
4. Clarke T. H. The Rhinoceros from Durer to Stubbs, 1515–1799. — London: Sotheby's Publ., 1986. — 220 p.
5. Giviskos Chr. Technique and Tradition in Oudry's Animal Drawings // Oudry's Painted Menagerie: Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe / Ed. M. Morton. — Los Angeles: Getty Publ., 2007. — P. 75–89.
6. Monson J. The Source for the Rhinoceros // Print Quarterly. — 2004. — Vol. 21. — No. 1. — P. 50–53.
7. Opperman H. N. Some Animal Drawings by Jean-Baptiste Oudry // Master Drawings. — Winter 1966. — Vol. 4. — No. 4. — P. 384–409, 468–479.
8. Ridley Gl. Clara's Grand Tour: Travels with a Rhinoceros in Eighteenth-Century Europe. — New York: Grove Press, 2005. — 240 p.
9. Stark M. P. Mounted bezoar stones, Seychelles nuts, and rhinoceros horns: Decorative objects as antidotes in early modern Europe // Studies in the Decorative Arts. — Fall-Winter, 2003–2004. — Vol. 11. — No. 1. — P. 69–94.
10. Walter H. An illustrated incunabula of Pliny's Natural History in the Biblioteca Palatina, Parma // JWCI. — 1990 — Vol. 53. — P. 208–216.

Название статьи. Носорогомания в изобразительном искусстве Западной Европы XVIII века.

Сведения об авторе. Ключина Елена Витальевна — старший преподаватель. Санкт-Петербургский государственный университет. Университетская наб., д. 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 190034. e.klyushina@spbu.ru

Аннотация. Статья посвящена краткому исследованию иконографических особенностей образа носорога в изобразительном искусстве Западной Европы XVIII в. Вслед за Тимом Кларком автор пользуется термином «носорого-» или «риномания», который, по мнению исследователя, наиболее точно обозначает особое явление в западноевропейской культуре Нового и Новейшего времени, характеризующееся повышенным общественным интересом и, в свою очередь, художественно-эстетической востребованностью образа носорога. Коснувшись вопросов иконографического первоисточника, особенностей сложности художественного архетипа, а также способа его репрезентации крупнейшими мастерами XV–XVII вв., автор статьи переходит к анализу ключевых произведений живописи, графики и декоративно-прикладного искусства XVIII в., наглядно демонстрирующих поэтапное развенчание мифа, созданного А. Дюрером. С учетом заявленной темы в работе подробно рассматриваются отдельные произведения Яна Ванделаара, Иоганна-Элиаса Ридингера, Жана-Батиста Удри, Пьетро Лонги и других мастеров. Их последовательность соответствует географии маршрута европейского вояжа носорога Клары, завезенной в Европу голландцами в 1741 г. и ставшей подлинной сенсацией для европейцев XVIII в. В статье также предпринята попытка найти ответ на вопрос о природе возникновения «носорогомании», видя ее источник преимущественно в изменениях экономического и, как следствие, экспозиционного порядка.

Ключевые слова: эпоха Просвещения; анималистический жанр; портрет; носорог; Клара; Альбрехт Дюрер; Жан-Батист Удри; Иоганн-Элиас Ридингер; Пьетро Лонги; Ян Ванделаар.

Title. Rhino mania in the Western European Art of the 18th Century.

Author. Klyushina, Elena Vital'evna — head lecturer. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. e.klyushina@spbu.ru

Abstract. The present article is devoted to a brief study of the iconographic features of rhinoceros in the Western European art of the 18th century. Following Tim Clarke, the author uses the term “rhino mania”, which, according to the researchers, most accurately represents a special phenomenon in the European culture of modern and contemporary history, characterized by an increased public interest and, in turn, the artistic and aesthetic demand for rhinoceros images. Touching upon the iconographical primary source, the peculiarities of the artistic archetype genesis, and its mode of representation by the greatest masters of the 15th–17th centuries, the author goes on to analyze the key works of painting, graphics and decorative art of the 18th century, demonstrating the gradual debunking of the myth created by A. Dürer. In view of the topic the paper deals in detail with the individual works by such masters as Jan Wandelaar, Johann Elias Ridinger, Jean-Baptiste Oudry, and Pietro Longhi. Their sequence corresponds to the geography of the European voyage of Clara, the rhinoceros, which was brought to Europe by the Dutch in 1741 and became a true sensation for the Europeans. The author also pays sufficient attention to the question of the nature of the emergence of “rhino mania”, seeing its source primarily in the changes in the economic and, consequently, the expository order.

Keywords: Enlightenment; animal genre; portrait; rhinoceros; Clara; Albrecht Dürer; Jean-Baptiste Oudry; Johann Elias Ridinger; Pietro Longhi; Jan Wandelaar.

References

- Altes E. K. The Art Tour of Friedrich of Mecklenburg-Schwerin. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2004–2005, no. 31, pp. 216–250.
- Belozerskaya M. *Zhiraf semeistva Medichi, ili Ekzoty v bol'shoi politike (The Medici Giraffe and Other Tales of Exotic Animals and Power)*. Moscow, Zakharov Publ., 2009. 352 p. (in Russian).
- Clarke T. H. Two Rhinoceros Drawings Re-Attributed. *Burlington Magazine*, 1984, vol. 126, no. 979, pp. 623–626, 629.
- Clarke T. H. *The Rhinoceros from Durer to Stubbs, 1515–1799*. London, Sotheby's Publ., 1986. 220 p.
- Droguet V.; Salmon X.; Véron-Denise D. *Animaux d'Oudry: Collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin*. Catalogue. Paris, Réunion des musées nationaux Publ., 2003. 207 p. (in French).
- Guerrini A. *The Courtiers' Anatomists: Animals and Humans in Louis XIV's Paris*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 2015. 360 p.
- Lippincott L.; Bluhm A. *Fierce Friends: Artists and Animals, 1750–1900. Exh. catalogue*. London, Merrell Publ., 2005. 160 p.
- Monson J. The Source for the Rhinoceros. *Print Quarterly*, 2004, vol. 21, no. 1, pp. 50–53.

- Morton M. (ed.). *Oudry's Painted Menagerie: Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*. Los Angeles, Getty Publ., 2007. 168 p.
- Opperman H. N. *Jean-Baptiste Oudry, 2 vols*. New York; London, Garland Publ., 1977. 1200 p.
- Opperman H. N. *Jean-Baptiste Oudry: 1686–1755. Exh. catalogue*. Seattle, University of Washington Press, 1983. 222 p.
- Ridley G. *Clara's Grand Tour: Travels with a Rhinoceros in Eighteenth-Century Europe*. New York, Grove Press Publ., 2005. 240 p.
- Robbins L. E. *Elephant Slaves and Pampered Parrots: Exotic Animals in Eighteenth-Century Paris*. Baltimore, Johns Hopkins University Press Publ., 2002. 368 p.
- Rookmaaker L. C.; Jones M. L.; Kloes H. G.; Reynolds R. J. *The Rhinoceros in Captivity: A List of 2439 Rhinoceroses Kept from Roman Times to 1994*. The Hague, SPB Acad. Publ., 1998. 413 p.
- Van Der Ham G. Clara in beeld. *Bulletin van het Rijksmuseum*, 2005, Jaarg. 53, no. 2, pp. 192–203 (in Dutch).
- Walter H. Contributi sulla ricezione umanistica della zoologia antica: Nuovi documenti per la genesi dei "1515 Rhinocervs" di Albrecht Durer. *Res Publica Litterarum, Studies in Classical Tradition*, 1989, vol. 12, pp. 267–277 (in Italian).
- Wittner S. *A Royal Menagerie: Meissen Porcelain Animals. Exh. catalogue*. Los Angeles, Getty Publ., 2001. 48 p.