

УДК 7.045, 7.047

ББК 85.147.6

DOI 10.18688/aa2313-6-49

А. А. Карев

## **Функции и символика стаффажа в пространстве ландшафтного полотна в России второй половины XVIII века**

Любое обращение к пейзажу XVIII века, в том числе и русскому, предполагает учет и характеристику стаффажа, что и делалось на протяжении всей истории исследования жанра (библиографию см.: [20, с. 231–235]), который в эпоху Просвещения именовался ландшафтом, занимая место в нижней части иерархической лестницы «родов живописи» [18, с. 36–37]. Однако как отдельный объект исследования стаффаж ещё не рассматривался, поскольку считался, и до сих пор считается второстепенным элементом пейзажной композиции (см.: [1, с. 577]). Между тем его «второстепенность» не исключает существенной роли не только в композиции, которую, как полагают, он «оживляет», но и в смысловом отношении.

В статье предполагается рассмотреть роль и место стаффажа в пространстве станкового живописного произведения во взаимодействии с комплексом проблем, так или иначе связанных с пейзажем. Главный объект внимания пейзажиста с академической точностью был обозначен И. Ф. Урвановым в «Кратком руководстве»: «В ландшафтном роде употребительные предметы суть: деревья, горы, воздух, строение, люди в чёмнибудь упражняющиеся, скот пасущийся, звери, птицы и словом все что случается видеть на поле...» [18, с. 37]. Названный ряд «употребительных предметов» вполне соотносится с программами для учеников ландшафтного класса Императорской Академии художеств.

Например, выпускнику Академии Семёну Щедрину в 1767 г. полагалось «представить вид поля с протекающим источником, где несколько и строения было, в простом виде означить луга, украсить пастухами и скотом, кустарниками и деревьями». В 1768 г. «для получения награждения золотых медалей» ученикам нужно было «представить» «пейзаж с протекающим источником и несколько овец, коров и прочий подобный скот», а также «молодых земледельцев обою полу и пасство». В 1769 г. предлагалось изобразить «зеленеющее поле с протекающим источником, в стороне часть рощи, под тению которой отдыхающий скот». В 1773 г. были награждены вторыми серебряными медалями ученики ландшафтного класса 5-го возраста Александр Садовников и Харлампий Касовский «за собственные их сочинения по программам». Тогда же удостоивается второй золотой медали Федор Алексеев, как и Семён Щедрин, оказавшийся в пейзажном классе лишь на последнем году обучения. Все они должны были «представить утро и со стороны выгоняющего пастуха свой скот на пасству», «требовалось» «простое пастушьё строение при водах, впрочем, украшение дальностей, гор, кустов и диких деревьев», исполнители программ могли располагать и трактовать по своему

усмотрению. В 1778 г. программу «представить под горою близ реки пастухов, пасущих скот» исполнил Ф. М. Матвеев (цит. по: [10, с. 157–159]), за что получил малую золотую медаль [19, с. 12].

Список можно продолжить, но как видно из программ, кроме ландшафта как такового, устойчивым мотивом было изображение пасущегося стада как своеобразная ссылка на причастность к «метажанру», восходящему к эпохе эллинизма и известному под названием «пастораль» (от латинского *pastor* — пастух). Обладая крепким стержнем или «геном» этот жанр, проявляясь в разных видах словесности и искусства, имеет длительную и в целом незаконченную историю. Как считает исследователь поэтического варианта пасторали в России XVIII в. Т. В. Саськова, восходящий к мифу о Золотом веке пасторальный идеал, подразумевающий социальную, природную и любовную гармонию, носит всеобщее значимый характер: «Пасторальные ценности на протяжении многих столетий входят неотъемлемой составной частью в культурные парадигмы разных эпох, обеспечивая их преемственность, способность сопротивляться разрушительным, энтропийным процессам». Причины его «неизживаемой актуальности... носят не только имманентно-эстетический, но и общефилософский характер» [14, с. 3–5].

Образ пасторали был продуктивно востребован в европейском идеальном, так называемом итальянском пейзаже второй половины XVIII – начала XIX в.<sup>1</sup>. Среди ярких примеров можно назвать произведения немецкого живописца Я. Ф. Хаккерта, который обосновался и долго жил в Италии. Его работы прекрасно знали и копировали русские живописцы, приобретали российские коллекционеры. В русле этой традиции была создана и известнейшая картина Семёна Щедрина «Полдень» или «Вид в окрестностях озера Неми» (1778?, ГРМ), выполненная на звание академика, по программе: «представить полдень где требуется скот, пастух и пастушка, частью лес, воды, горы, кусты и проч» [21, с. 93, 101]. Современный художнику занятый повседневностью пасторальный стаффаж располагается на картине рядом с руинами в контексте разнообразия природных мотивов, включающих равнину и горы, застывшие и бегущие воды, обширные открытые пространства и купы деревьев, пространство, освещённое летним полуденным солнцем и затенённые участки земли. Руины, кстати, могут восприниматься не только как ссылка на достойную подражания красоту античного наследия, но и как символ заката язычества [23, с. 487]. Данная темным силуэтом статуя на мосту вполне подходит на роль кумира, которому в древности поклонялись. Это имеет свое концептуальное обоснование как взгляд на пейзаж глазами человека античности. Можно сказать, что цивилизации одна за другой уходят, а пастухи вместе со стадами остаются там же, где они были в древнейшую эпоху. Поэтому к ним легко добавить мифологический стаффаж, или, наоборот, мифологическим фигурам вполне подходит идеальное обрамление итальянского ландшафта, сохранившего в себе гены пейзажа исторического.

Атмосферу пасторали в идеальном пейзаже можно обнаружить у целого ряда русских мастеров на рубеже столетий, в таких, например, работах как «Пейзаж с водопадом» (1800, ГТГ) и «Пейзаж с рекой и стадом» (1800, ГТГ) В. П. Петрова, «Вид в Тиволи близ Рима» (1794, ГТГ) и «Пейзаж с фигурами в античных одеждах» (1799?) Ф. М. Матвеева, «Итальянский пейзаж с колоннадой» Я. Я. Филимонова (ГРМ), «Вид на острове Капри» (1801, ГТГ) В. П. Причетникова. Вписанный в построенную в соответ-

<sup>1</sup> О феномене идеального пейзажа в контексте развития европейской живописи см.: [26, р. 67–85].

ствии с правилами воспроизведения идеального, героического пейзажа композицию, которая, по сути, следовала законам создания исторической картины, пасторальный мотив словно бы отсылал к истокам, к тем временам, когда были возведены постройки, ставшие теперь руинами. Актуализируются и другие коннотации, поддержанные общей концепцией ландшафта. Пастухи ведь ещё и герои аркадского пейзажа, предполагающего воспроизведение атмосферы счастливого беззаботного бытия в любви и других земных удовольствиях в период наступления Золотого века. Отдавая должное необходимости в пасторали как идейного двойника садов любви маскировки «артистически-элитарного под простонародно-низовое», вслед за М. Н. Соколовым можно отметить не только проявление в этом жанре аркадских мотивов, но и эдемического статуса, которым наделялись объекты изображения с ренессансных времён [17, с. 176–177]. Особое значение приобретает топоним «райский уголок», чьи радующие глаз признаки обнаруживаются в видах на окраине Москвы [14, с. 70], но воспроизводятся поэтом М. М. Херасковым так, как будто он рассматривает одно из ландшафтных полотен:

Брега, брега зелены  
 Луга, прекрасны рощи,  
 Усыпаны красами,  
 Где кажется и воздух,  
 Прельщенный ими, дышит...<sup>2</sup>

Позже Гердер напишет о жанре идиллии как о некоем рае «наших надежд и желаний», как о земле, «где мы не были и вряд ли побываем, но где в прекраснейшие мгновения жизни обитало наше поэтическое воображение и восприятие» (цит. по: [17, с. 179]). Стаффаж в таких пейзажах даёт пример наслаждения разлитой в природе благодати. Образ же поселян вместе со стадами является органичной частью этого мира. Кстати, в программах пасущийся скот порой называют *паствой* — словом, которое объединяет визуальный образ и его возможный символический подтекст. Мотив окружённого стадом пастуха в соответствии с литературной традицией XVIII в. мог носить и переносный смысл: «Народ есть паства, государь пастырь» [15, с. 233]. В то же время этот образ был потенциален в качестве прообраза пастыря духовного, пастырский жезл которого есть не что иное, как преобразованный вариант пастушьего посоха. Нельзя исключать и ассоциации с образом «Христос добрый пастырь», восходящим к новозаветной аллегории. Распространенный в европейском изобразительном искусстве, в XVIII в. он появляется и в русском иконописании<sup>3</sup>.

Сами по себе овцы являются традиционным символом сил космоса, выражающим «состояние, среднее между хаосом и упорядоченностью». Символическая «аналогия связывает овец с созвездиями или некоторыми группами звезд». Символом же пастуха в некоторых мифологиях является луна [7, с. 352].

Применительно к ландшафту уместно вспомнить, что Овен как знак Зодиака открывает годичный цикл и ассоциируется с мартом и Весной [25, с. 46, № 202]. Кстати, в пасторальной поэзии тема пробуждения природы оказывается вполне востребованной:

<sup>2</sup> Эта, одна из анакреонтических од М. М. Хераскова, известная под названием «Искренние желания в дружбе», была адресована А. А. Ржевскому: [22, с. 76–79, 378–379].

<sup>3</sup> Например, см.: [8, с. 325].

А ныне как зефиры  
 Весну предвозвестили,  
 По рощам нежны птички  
 И соловьи запели... [22, с. 77]

В отечественной пейзажной практике тема весны не была в приоритете, что вполне соответствовало требованиям руководства Урванова, согласно которому картина ландшафтного живописца «должна представлять лучшее летнее время» [18, с. 43].

Этот годичный сезон господствует в полотнах Семёна Щедрина и художников его круга, воспроизводящих в качестве ландшафта парковое пространство. В контексте интереса к стаффажу перспективным мыслится обращение к особенностям образа человека в усадьбе и некоторым сторонам символики этого мотива.

Из времени суток предпочтение обычно отдается дню, хотя в программах иногда требуется изобразить утро, когда пастух выгоняет скот «на пасству» или «вечер; при заходе солнца возвращающихся пастухов с своею паствою, чрез ручей, в деревню». И все же на ландшафтных полотнах, воспроизводящих русские усадебные и резидентальные парки, общим местом становится сочетание земной зелени с голубизной в белых облаках неба, порой отражающегося в зеркале усадебных вод. Иногда можно увидеть отражения и расположенных в лодках, а также по берегам фигурок людей. Все это давало зрителю ландшафтной картины повод не только планировать, но и вспоминать приятное времяпрепровождение в нежных объятиях идиллической природы различных мест парка, умышленно или непроизвольно погружаясь в атмосферу символики удвоения. Не случайно А. С. Пушкин в эпоху ещё живой культуры эмблемы использует мотив отражения как метафору воспоминания в «Послании» своему лицейскому товарищу Павлу Михайловичу Юдину (1815):

Мне видится мое селенье,  
 Мое Захарово; оно  
 С заборами в реке волнистой,  
 С мостом и рощею тенистой  
 Зерцалом вод отражено [12, с. 108–109].

Одна из линий исследования стаффаж в подобного рода ландшафтах — «путеводительная». Можно назвать её нарративной, поскольку изображение владельца усадьбы в роли гида вместе с гостем или гостями подразумевает повествование об усадьбе в целом и её отдельных достопамятностях. Вид при этом воспринимается и иллюстрацией гипотетического рассказа, и естественной декорацией сцены, составленной стаффажем, и символом макрокосма, с которым микрокосм каждой из фигурок людей вступает в особые отношения<sup>4</sup>. Как часть общей композиционно-пространственной системы стаффаж не вычленим из неё, а каждая из названных граней, список которых можно продолжить, обладает потенциалом самостоятельной темы, способной к развитию в той или иной степени подробности. Так, усадебный ландшафт в роли параллельного

<sup>4</sup> Об отражении теории макро-микрокосмических корреляций в изобразительном искусстве см.: [16, с. 307].

рассказу гида-владельца визуального ряда содержит в себе некий топос, отсылающий к общим правилам устройства усадьбы, изложенным в разного рода руководствах и описаниях собственных владений. Важны были и обстоятельства, связанные с усадебным мифом<sup>5</sup>. Например, дом должен находиться на самом высоком месте с соответствующей ориентацией по сторонам света. Рядом с главной постройкой усадьбы хорошим тоном считалось оставлять регулярно спланированные открытые пространства и, если позволяют условия, создавать террасную композицию. Так, известно, что А. Б. Куракин «перенёс усадебный дом в Надеждино на крутую возвышенность, с которой открывался великолепный вид на реку Хопру и Сердобу». Однако воля владельца может быть направлена и на нарушение этих правил. Владелец имения Отрада В. Г. Орлов, например, несмотря на совет архитектора, расположил дом в низине ближе к реке [3, с. 204]. Кстати, князь А. Б. Куракин неоднократно изображается как «чичероне» в своей усадьбе Надеждино на полотнах В. П. Причетникова и Я. Я. Филимонова — учеников и последователей С. Ф. Щедрина.

Своего рода путеводителем «в картинах» является хранящийся в Государственном Историческом музее ансамбль акварельных и рисованных видов усадьбы графа Бобринского в Богородицке, созданных А. Т. Болотовым и его сыном П. А. Болотовым в 1780-е гг. На некоторых из них воспроизводится и владелец имения в роли гида. Справедливо замечено, что «многие акварели последовательно открывают реальные виды один за другим, словно прогулка по маршруту, другие позволяют ощутить трёхмерность, панорамность ландшафтов, открывающихся зрителю, как бы стоящему на одном месте и постепенно поворачивающемуся вокруг» [9, с. 10]. Ряд надписей подсказывает, откуда открывается вид сада, скомпонованный чаще всего по законам ландшафтного рода живописи: «Сцена, представляющаяся зрению идущим по набережной», «Сцена вечерняя, представляющаяся зрению с вечерней сиделки в нижней части Богородицкого сада», «Вид Павильонного водоема с дороги, ведущей по Голубому мосту вниз под гору», «Сцена, представляющаяся зрению приближающемуся к Ротонде с восточной стороны в Богородицком саде» и т.д. Тенденция к серийности как отражению многоаспектности усадебного ландшафта ощущается и в станковых полотнах — картинах Семёна Щедрина, а также его учеников. Кроме упомянутых видов куракинской усадьбы Надеждино, созданных В. П. Причетниковым и Я. Я. Филимоновым, в качестве классического примера можно привести виды усадьбы П. Г. Демидова Сиворицы, написанные С. Ф. Щедриным и И. М. Танковым, комплекс работ Щедрина с видами Царского Села и Павловска.

Путеводительная тема в ландшафте была тесно связана с мотивом прогулки-путешествия, предопределенным тяготеющей к разнообразию «свободной» планировкой пейзажного парка. Характер расположения стаффажных персонажей в роли созерцателей красот усадебных садов в целом создает ситуацию удвоения, когда зрителю, находящемуся вне полотна, предлагается тот же вид, который наблюдают отдельные представители стаффаж. Происходит наложение двух взглядов: от первого лица и от третьего. И все же в мотиве воображаемой прогулки можно увидеть не только потенциал волнующего уподобления зрителя той или иной фигуре стаффаж, но и практическую целенаправленную помощь в ориентации в сложносочиненном пространстве пейзажного парка, в выборе наиболее выразительных точек обзора. То есть в роли пу-

<sup>5</sup> Об этом см.: [4, с. 245–271].

теводителя выступает сам автор полотна. Создается эффект, воспроизведенный Дидро при описании картин К. Ж. Верне [20, с. 35]. Не стоит сбрасывать со счетов и настойчивый сентиментальный призыв почувствовать себя частью природы, раскрыть своё сердце «на прелести природы»<sup>6</sup>, пусть и воссозданные искусными садовниками. Тема удвоения отсылает к мифу о Близнецах, который в контексте жанровых намерений ландшафта позволяет вспомнить о взаимодействии Природы творящей и Природы творимой [7, с. 99], о чём заставляет задуматься сам феномен пейзажного парка. Будучи результатом подражания природе, он воссоздает, по мнению современников, «Эдема сколок сокращенный» [5, с. 116], что, разумеется, нашло отражение и в концепции живописного ландшафта. Парк в картинах Щедрина — «это та счастливая Аркадия, какой хотели видеть его современники». В то же самое время он воспринимался как реальная природа [21, с. 106].

В соответствии с эдемической атмосферой стаффаж в парках, воспроизведенных кистью Щедрина и его последователей, ведёт себя размеренно и спокойно, подобно парковой скульптуре эпохи классицизма. Сама же скульптура — редкий гость в русской ландшафтной живописи XVIII в. Так что отдельные, стоящие на возвышении фигуры прогуливающихся вполне могли напоминать о функциях пластики в пространстве парка<sup>7</sup>.

Более активен и разнообразен стаффаж в русском пейзаже на картинах И. М. Танкова, в том числе и при изображении усадебных видов. Поэтому его творчество принято рассматривать и в контексте бытового жанра [2, с. 190–220] и ландшафта [21, с. 117–119; 20, с. 33–35]. Симптоматично, что академическое звание он получил как ландшафтный живописец.

Один из самых любимых мотивов Танкова — сельский праздник, вполне вписывается в требования и особенности пасторального жанра. Ранее считалось, что он находился под сильным воздействием работ фламандца Давида Тенирса. Теперь в соответствии с предположением С. В. Усачевой круг ориентиров расширяется, и в их число попадают произведения голландского мастера XVII в. Июста Корнелиса Дрохслота [20, с. 33]. Работы Танкова были написаны ранее, чем вышло руководство Урванова, но, несомненно, академик ландшафтной живописи представлял себе, что «чтобы достигнуть совершенства в писании ландшафтов, то ещё надобно знать народные обычаи и обряды, иметь хорошее воображение и память, и упражняться в рисовании с человеческой природы и других животных» [18, с. 45]. Внимание Танкова к народным обычаям и обрядам было столь велико, что порой его усадебный и деревенский вид из главного героя превращается в своеобразную декорацию для самого праздника. Неоднократно отмечаемая театральность в работах Танкова вполне объяснима хотя бы тем, что он работал и как театральный художник. При этом удельный вес изображённых сцен в рамках ландшафтного полотна значительно увеличивался, как в собственно композиционном отношении, так и в смысловом. В видах усадьбы П. Г. Демидова Сиворицы (начало 1790-х гг., Екатеринбургский музей изобразительных искусств) дворянский и крестьянский стаффаж перемешивается. Судя по всему, перед главным фасадом усадебного дома разворачиваются сцены крестьянского празднества с трапезой на траве. По справедливому замечанию С. В. Усачевой, владельцы и гости усадьбы выступают

<sup>6</sup> Подробнее об этом см.: [6, с. 34–38].

<sup>7</sup> О скульптуре XVIII – начала XIX века в садах см.: [13, с. 396–451].

здесь в роли зрителей [20, с. 34], правда, зрителей прогуливающих. На центральной оси ансамбля располагается хоровод, как своеобразное напоминание о глубокой ритуальности крестьянских празднеств. Здесь, как в образе любого круга, проявлялась солярная символика. По сложившимся правилам «нельзя было прерываться или выходить из хоровода раньше окончания песни, под которую он велся... Только после общего завершения обряда — а именно обряд был смыслом хоровода, а не танец сам по себе, — участники расходились или разбегались в разные стороны». Чаще всего совместное движение по кругу было связано с ожиданием урожая, обеспечением здоровья, благополучия, а также отпугивало злые силы [24, с. 198–199].

На другом полотне «Парк мызы Пентос усадьбы П. Г. Демидова в Сиворицах» фланкирующие и затевающие с детьми игры представители дворянской части стаффажа инкрустированы в пространство погружённых в свои повседневные занятия крестьян. В конечном итоге рисуется благостная картина совместного бытия двух сословий на лоне природы. Любопытно, что на переднем плане важное место занимает тема косарей. Мотив же косы для чуткого к аллегориям глаза зрителя XVIII в., несомненно, отсылал воображение к образу Хроноса, или Сатурна, склонного, как известно из эмблематики, поедать «детей своих, т.е. часы, дни, месяцы и годы» [25, с. 41]. Мотив быстро текущего и разрушающего всё видимое времени призван был уравновесить картину аркадского счастья. Смешанный социальный состав стаффажа на этих картинах вполне соответствовал мнению А. А. Писарева, полагавшего, что при существовании двух слоёв в изображении ландшафта встречаются пейзажи, в которых «весьма счастливо» соединяются «слог героический со слогом сельским», память об идеальном пейзаже — с представлением о природе «во всей её простоте, без прикрас и в таком беспорядке, который приятнее бывает всех искусственных украшений» [11, с. 21]<sup>8</sup>. В трактовке стаффажа Танковым, который был склонен к гротеску и изображению мотивов, восходящих к нидерландским бесчинствам, это сочетание было слегка окрашено атмосферой народной смеховой культуры — кстати, до него бывшей очень редкой гостьей в пространстве русской станковой живописи этого времени. Художник может всецело посвятить это пространство сельскому празднику и воспроизвести не только изобильный, кучный, но и довольно раскованный в своем поведении стаффаж, как, например, на полотне «Праздник в деревне» (1779, ГРМ). Особенно выразительна несколько затенённая сцена на переднем плане справа, где собравшиеся под огромной елью вокруг импровизированного стола празднующие крестьяне словно бы представляют разные степени охмеления. Кстати, сама по себе выпивка в праздник не считалась чем-то греховным [24, с. 199]. Однако опасно наклонённая ель со сломанной верхушкой всем своим видом и значением предупреждает зрителя, что чрезмерное увлечение питием может привести к бражничеству, больше сейчас известному как алкоголизм. И тогда символически обещанное образом ели долголетие станет невозможным.

В «Храмовом празднике» Танков прибегает к расположению стаффажа поярусно и отдельными ячейками. Специальное пространство на переднем плане отводится сцене

<sup>8</sup> Своего рода эмблемой этого соединения может служить программа 1770 г.: «Представить оливковое дерево, на котором повешены кирасы, сумы и другие военные знаки с именем на оных Ея Величества, под оным несколько военных людей и пастухов с пастушками, играющих на их инструментах и веселящихся, украшенное солнечным сиянием, лесом, полями, и ручьями». Цит. по: [10, с. 157].

встречи двух дворянских семей. Поданная с легкой иронией церемониальность противопоставляется в контексте общей композиции естественной живости и разнообразию крестьянского празднования.

Действенность стаффажа в праздниках Танкова не противоречит идее пасторальной гармонии. Но в других работах живописца она может в духе театральных метаморфоз смениться зрелищным драматизмом ночных «пожаров», которые наряду с историческим пейзажем «Тайное крещение» (1782, ГТГ) обнаруживают предрасположенность живописца к романтическому началу. Символически же и та и другая темы показывают нарушение порядка, который должен царить в подвластном Морфею априори спокойном мире. К тому же, огонь был символом преобразования и перерождения [7, с. 352], что не соответствовало известной стабильности буколической атмосферы. Примечательно, что герои полотна ведут себя в пространстве этих ландшафтов в соответствии с заданной темой, однако располагаются по правилам исторического полотна, то есть композиционно уравновешенными группами в виде «пирамид».

Отдельного и особого внимания заслуживает тема стаффажа в работах пейзажистов-топографов или «странствующих художников» [20, с. 127–149]. За редким исключением в силу специфики заказа и условий его выполнения эти работы являются по сути дела графикой, что при всей близости к задачам и возможностям станкового полотна сообщает им качества другого вида искусства.

В целом же пейзажист, делая стаффаж неотъемлемой частью натуроподобного образа природы, произвольно включает его в систему эмблем и уподоблений, делающей ландшафт столь же насыщенным в смысловом отношении, как историческая или аллегорическая картина, что лишней раз свидетельствует об относительности существовавшей жанровой иерархии. К тому же при сохранении специфики интересов каждого из «родов живописи» общим остается требование иносказательного подхода к воспроизведению «употребительных предметов».

## Литература

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь / Под общ. ред. А. М. Кантора. — М.: Эллис Лак, 1997. — 736 с.
2. Брук Я. В. У истоков русского жанра XVIII век. — М.: Искусство, 1990. — 266 с.
3. Быкова Ю. И. Частный заказ в русском искусстве XVIII – начала XIX века и князя Куракины. — М.: БуксМАрт, 2016. — 360 с.
4. Вдовин Г. В. Краткие тезисы к проблеме интерпретации семантики усадебного пространства и его мифологема (на примере Останкинского усадебного комплекса) // Искусствознание. — 2003. — № 2. — С. 245–271
5. Долгоруков И. М. Прогулка в Кускове // Поэзия дворянских усадеб / Сост. Л. И. Густова. — СПб.: Паритет, 2008. — С. 116–120.
6. Карев А. А. «Сердце, отверстие на прелести природы». Боровиковский, Львов, и русский руссоизм // Собрание. — 2005. — № 3 (6). — С. 34–38.
7. Керлот Х. Э. Словарь символов. — М.: REFL-book, 1994. — 608 с.
8. Комашко Н. И. Русская икона XVIII века. — М.: Агей Томещ, 2006. — 340 с.
9. Михалева С. В. Художественное наследие Андрея Тимофеевича Болотова // Восхождение. Творческое наследие рода Болотовых. Каталог / Тульский музей изобразительных искусств. Сост. М. Н. Кузина, Л. Г. Черезова; под общ. ред. М. Н. Кузиной. — Тула: Шар, 2001. — С. 3–12.
10. Моисеева С. В. «...К лучшим успехам и славе Академии»: Живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2014. — 216 с.



11. Писарев А. А. Начертание художеств, или Правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре с присовокуплением разных отрывков касательно до художеств, выбранных из лучших сочинителей. — СПб.: Изд. В. Антоновым, тип. В. Плавильщикова, 1808. — 214 с.
12. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 6 томах. — Т. 1. — М.: Молодая гвардия, 1949. — 432 с.
13. Рязанцев И. В. Скульптура в России. XVIII — начало XIX века. Очерки. — М.: Жираф, 2003. — 544 с.
14. Саськова Т. В. Пастораль в русской поэзии XVIII века. — М.: Московский государственный открытый педагогический университет, 1999. — 166 с.
15. Словарь русского языка XVIII века. — Вып. 18 / Гл. ред. З. М. Петрова, ред. выпуска Е. Э. Биржакова. — СПб.: Наука, 2011. — 261 с.
16. Соколов М. Н. Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения. — М.: Прогресс-Традиция, 1999. — 535 с.
17. Соколов М. Н. Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. — 704 с.
18. [Урванов И. Ф.] Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся И.У. — СПб.: Тип. Морского шляхетского кадетского корпуса, 1793. — 145 с.
19. Усачева С. В. Федор Матвеев. Путешествие по Италии: к 250-летию со дня рождения художника. — М.: Пинакотека, 2008. — 159 с.
20. Усачева С. В. В поисках природы: Очерки истории русской пейзажной живописи эпохи классицизма. — М.: Российская академия художеств, НИИ РАХ, 2021. — 240 с.
21. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. — М.: Искусство, 1953. — 581 с.
22. Херасков М. М. Избранные произведения / Вступит. ст., подготовка текста и примеч. А. В. Запорова. — Л.: Советский писатель, 1961. — 411 с.
23. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Перевод с англ. А. Майкапара. — М.: КРОН-ПРЕСС, 1999. — 656 с.
24. Черная Л. А. Языческая Русь. — М.: Молодая гвардия, 2001. — 249 с.
25. Эмблемы и символы = Emblemata et symbola / Вступ. ст. и коммент. А. Е. Махова. — М.: ИНТРА-ДА, 2000. — 368 с.
26. Clark K. Landscape into Art. — Boston: Beacon Press, 1961. — 147 p.

**Название статьи.** Функции и символика стаффажа в пространстве ландшафтного полотна в России второй половины XVIII века

**Сведения об авторе.** Карев, Андрей Александрович — доктор искусствоведения, профессор. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, 1, Москва, Российская Федерация, 119991; главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ), Пречистенка, 21, Москва, Российская Федерация, 119034; ankarev@yandex.ru; SPIN-код: 4876-2194; ORCID: 0000-0001-5067-7288

**Аннотация.** В статье рассматривается роль и место стаффажа в иллюзорном пространстве станкового живописного произведения во взаимодействии с комплексом проблем, так или иначе связанных с пейзажем. Вопрос ранее так не ставился, поскольку стаффаж в истории искусства привычно воспринимается как порой необходимое, но неизменно второстепенное дополнение жанра или «рода» живописи, который в XVIII в. назывался «ландшафт». Поскольку в России одна из важнейших ветвей ландшафта, связанного, прежде всего, с творчеством Семёна Щедрина, представляет собой изображение паркового пространства, то перспективным мыслится обращение к закономерностям устройства этого пространства вкпе с правилами поведения владельцев усадьбы и их гостей, получившими отражение в живописной версии. При этом учитывается и опыт работы русских живописцев в духе идеального итальянского пейзажа.

Пример специфической вариации усадебного стаффажа можно увидеть и в полотнах И. М. Танкова. Характерная для творчества этого мастера гротескность в трактовке образа российского пейзажника становится более очевидной в сельских видах, посвященных праздникам.

В целом же в существующих вариантах ландшафта во всей полноте встает вопрос микро-макрокосмических корреляций, связанный с темой «человек и природа», интерес к которой обострился в конце XVIII столетия. В этих условиях возникает традиция мысленного присоединения зрителя к изображенному стаффажу для того, чтобы в соответствии с представлениями сентименталистов вместе со всеми открыть свое сердце на природные красоты. Выявление в вариациях стаффажа резонанса ряда литературных и изобразительных мотивов позволило среди самых важных для ландшафтной живописи тем выделить пастораль и сентиментальное путешествие. Есть все основания полагать, что в практике взаимодействия со зрителем мастерами ландшафта активно используются эмблематические и символические потенции стаффажа, способствующие созданию плотной аллегорической атмосферы, достойной исторической картины.

**Ключевые слова:** живопись 18 века, ландшафт, стаффаж, усадебный парк, символика, пастораль, сентиментализм, человек и природа

**Title.** Functions and Symbolism of Staffage in the Landscape Canvas Space in Russia of the Second Half of the 18<sup>th</sup> Century

**Author.** Karev, Andrey A. — full doctor, professor. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation; principal research associate. Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Art, Prechistenka, 21, 119034 Moscow, Russian Federation; ankarev@yandex.ru; SPIN-code: 4876-2194; ORCID: 0000-0001-5067-7288

**Abstract.** The article discusses the role and place of staffage in the illusory space of an easel painting in interaction with a complex of problems related in one way or another to the landscape. The question has never been previously posed this way, since staffage in the history of art is usually perceived as sometimes necessary, but invariably secondary addition to the genre or “kind” of painting, which in the 18<sup>th</sup> century was called “landscape”. Since in Russia one of the most important branches of landscape, associated primarily with the work of Semyon Shchedrin, is an image of park space, it seems promising to address the patterns of arrangement of this space together with the rules of conduct for the owners of the estate and their guests, which are reflected in the picturesque version. Such an approach also takes into account the creative experience of Russian painters in the style of the ideal Italian landscape. An example of a specific variation of the manor staffage can be seen in the canvases of I. M. Tankov. The grotesqueness characteristic of the work of this master in the interpretation of the image of the Russian peasant becomes more obvious in rural landscapes dedicated to holidays.

On the whole, in the existing variants of the landscape, in its entirety, the question of micro-macrocosmic correlations arises, connected with the theme of “man and nature”, the interest to which intensified at the end of the 18<sup>th</sup> century. Under these conditions, the tradition arises of viewers mentally joining the depicted staffage in order to unanimously open their hearts, in accordance with the ideas of sentimentalists, to natural beauties. The identification of the resonance of a number of literary and pictorial motifs in the staffing variations made

it possible to single out *the pastoral* and *the sentimental journey* among the most important themes of landscape painting. There is every reason to believe that in the practice of interacting with the viewer, landscape masters actively use the emblematic and symbolic potential of staffage, which contributes to the creation of a dense allegorical atmosphere worthy of a historical picture.

**Keywords:** Russian art, painting of the 18th century, landscape, staffage, manor park, symbolism, pastoral, sentimentalism, man and nature

## References

- Birzhakova E. E. (ed.). *Slovar' russkogo iazyka XVIII veka (Dictionary of the Russian Language of the 18<sup>th</sup> Century)*, vol. 18. St. Petersburg, Nauka Publ., 2011. 261 p. (in Russian).
- Bruk Ya. V. *U istokov russkogo zhanra. XVIII vek (At the Origins of the Russian Genre. 18<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 266 p. (in Russian).
- Bykova Yu. I. *Chastnyi zakaz v russkom iskusstve XVIII – nachala XIX veka i kniaz'ia Kurakiny (Private Ordering in Russian Art of 18<sup>th</sup> – Early 19<sup>th</sup> Century and the Princes Kurakin)*. Moscow, BuksMArt Publ., 2016. 360 p. (in Russian).
- Chernaya L. A. *Iazycheskaia Rus' (Pagan Rus')*. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2001. 249 p. (in Russian).
- Clark K. *Landscape into Art*. Boston, Beacon Press Publ., 1961. 147 p.
- Dolgorukov I. M. A Walk in Kuskovo. Gustova L. I. (ed.). *Poeziia dvorianskikh usadeb (Poetry of Noble Estates)*. St. Petersburg, Paritet Publ., 2008, pp. 116–120 (in Russian).
- Fedorov-Davydov A. A. *Russkii peizazh XVIII – nachala XIX veka (Russian Landscape of the 18<sup>th</sup> – Early 19<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953. 581 p. (in Russian).
- Hall J. *Slovar' siuzhetov i simvolov v iskusstve (Dictionary of Subjects and Symbols in Art)*. Moscow, Kron-Press Publ., 1999. 656 p. (in Russian).
- Kantor A. M. (ed.). *Apollon. Izobrazitel'noe i dekorativnoe iskusstvo. Arkhitektura: terminologicheskii slovar' (Apollo. Fine and Decorative Arts. Architecture: Terminology Dictionary)*. Moscow, Ellis Lak Publ., 1997. 736 p. (in Russian).
- Karev A. A. A Heart Open to the Beauties of Nature. Borovikovskiy, Lvov, and Russian Russoism. *Sobranie (Collection)*, 2005, no. 3 (6), pp. 34–38 (in Russian).
- Kerlot H. E. *Slovar' simvolov (Dictionary of Symbols)*. Moscow, REFL-book Publ., 1994. 608 p. (in Russian).
- Kheraskov M. M. *Izbrannye proizvedeniya (Selected Works)*. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1961. 411 p. (in Russian).
- Komashko N. I. *Russkaia ikona XVIII veka (Russian Icon of the 18<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Agei Tomesh Publ., 2006. 340 p. (in Russian).
- Makhov A. E. (ed.). *Emblemata et symbola (Emblems and Symbols)*. Moscow, Intrada Publ., 2000. 368 p. (in Russian).
- Mikhaleva S. V. Artistic Heritage of Andrey Timofeevich Bolotov. Kuzina M. N. (ed.). *Voskhozhdenie. Tvorcheskoe nasledie roda Bolotovyykh. Katalog (Climbing. Creative Heritage of the Bolotov Family. Catalogue)*. Tula Museum of Fine Arts. Tula, Shar Publ., 2001, pp. 3–12 (in Russian).
- Moiseeva S. V. "...K luchshim uspekham i slave Akademii": *Zhivopisnye klassy Sankt-Peterburgskoi Akademii khudozhestv XVIII — pervoi poloviny XIX veka ("... To the Best of Success and Glory of the Academy": Painting Classes at the St. Petersburg Academy of Arts of the 18<sup>th</sup> — the First Half of the 19<sup>th</sup> Century)*. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2014. 216 p. (in Russian).
- Pisarev A. A. *Nachertanie khudozhestv, ili Pravila v zhivopisi, skul'pture, gravirovaniu i arhitekture s prisovokupleniem raznykh otryvkov kasatel'no do khudozhestv, vybrannykh iz luchshih sochinitelei (The Inscription of Arts, or Rules in Painting, Sculpture, Engraving and Architecture, with the Addition of Various Passages Concerning Arts, Selected from the Best Writers)*. St. Petersburg, V. Antonov Publ., 1808. 214 p. (in Russian).
- Pushkin A. S. *Sobranie sochinenii (Collected Works in 6 vols)*, vol. 1. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1949. 432 p. (in Russian).
- Ryazantsev I. V. *Skul'ptura v Rossii. XVIII – nachalo XIX veka. Ocherki (Sculpture in Russia. 18<sup>th</sup> – Early 19<sup>th</sup> Century. Essays)*. Moscow, Zhiraf Publ., 2003. 544 p. (in Russian).

Sas'kova T. V. *Pastoral' v russkoi poezii XVIII veka (Pastoral in Russian Poetry of the 18<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Moscow State Open Pedagogical University Publ., 1999. 166 p. (in Russian).

Sokolov M. N. *Misteriia sosedstva: K metamorfologii iskusstva Vozrozhdeniya (Mystery of Neighbourhood: The Metamorphology of the Renaissance Art)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 1999. 535 p. (in Russian).

Sokolov M. N. *Printsip raia. Glavy ob ikonologii sada, parka i prekrasnogo vida (Paradise Principle. Chapters on the Iconology of the Garden, the Park, and the Beautiful View)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2011. 704 p. (in Russian).

Urvanov I. F. *Kratkoe rukovodstvo k poznaniiu risovaniia i zhivopisi istoricheskogo roda, osnovannoe na umozrenii i opytakh. Sochineno dlia uchashchihsia I. U (A Brief Guide to the Knowledge of Drawing and Painting of a Historical Kind, Based on Speculation and Experiments. Composed for Students of I. U.)*. St. Petersburg, Morskoi shliahetskii kadetskii korpus Publ., 1793. 145 p. (in Russian).

Usacheva S. V. *Fedor Matveev. Puteshestvie po Italii: k 250-letiiu so dnia rozhdeniia khudozhnika (Fedor Matveev. Journey through Italy: to the 250<sup>th</sup> Anniversary of the Artist's Birth)*. Moscow, Pinakoteka Publ., 2008. 159 p. (in Russian).

Usacheva S. V. *V poiskakh natury: Ocherki istorii russkoi peizazhnoi zhivopisi epokhi klassitsizma (In Search of Nature: Essays on the History of Russian Landscape Painting of the Era of Classicism)*. Moscow, Russian Academy of Arts, Research Institute of the Russian Academy of Arts Publ., 2021. 240 p. (in Russian).

Vdovin G. V. Brief Theses on the Problem of Interpretation of the Semantics of the Manor Space and Its Mythologeme. On the Example of the Ostankino Manor Complex. *Iskusstvovedenie (Art Studies Magazine)*, 2003, no. 2, pp. 245–271 (in Russian).