

ГАЛЕРЕЯ КЛАССИЧЕСКОГО И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
«БУРГАНОВ-ЦЕНТР»



НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДОМ БУРГАНОВА
ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL JOURNAL
BURGANOV HOUSE
THE SPACE OF CULTURE

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










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

3.2023

Москва/Moscow
2023

The Editorial Board:

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

LETTER FROM THE EDITOR	6	
NEW DIRECTIONS OF MODERN MUSEUM POLICY BY MARIA A. BURGANOVA	10	
WU CHENG'EN'S NOVEL "JOURNEY TO THE WEST" AND ITS RESOURCES FOR ANIMATED ADAPTATIONS BY NIU XUEBIAO	22	
REALIST SCULPTURE IN CHINA — DISCOVERY AND FORMATION OF ART METHOD BY HUANG WEIWEI	39	
CONTEMPORARY CHINESE SCULPTURE OVERVIEW BY FANG ZHIYU	49	
STYLE IN THE ARTISTIC WORK OF VYACHESLAV ZAITSEV BY MARINA V.GALKINA	60	
THE GENERATION OF ORNAMENTS USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE BY NATALIA YU. KAZAKOVA, ANASTASIA D. RYZHKOVA	72	
GENERATIVE PRACTICES IN CREATIVE INDUSTRIES: THE PHYGITAL ASPECT OF ARTISTIC DESIGN BY TATIANA E. FADEEVA, ALEXANDRA D. STARUSEVA-PERSHEEVA	79	
YIN BIAO'S COMPOSITIONS FOR CLASSICAL GUITAR: ON THE QUESTION OF THE EMBODIMENT OF FOLK MUSIC MAKING TRADITIONS BY DUAN SHINAN, SVETLANA I. KHVATOVA	90	

Редакционный совет:

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

СЛОВО
РЕДКТОРА



МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА БУРГАНОВА
НОВЫЕ ИНИЦИАТИВЫ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕЙНОЙ ПОЛИТИКИ



НЮ СЮЭБЯО
РОМАН У ЧЭНЬ-ЭНЯ «ПУТЕШЕСТВИЕ НА ЗАПАД»
И ЕГО РЕСУРСЫ ДЛЯ АНИМАЦИОННЫХ АДАПТАЦИЙ



ХУАН ВЭЙВЭЙ
РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА КИТАЯ.
ПОИСК И СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА



ФАН ЧЖИЮЙ
ОБЗОР СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ



МАРИНА ВЛАДИМИРОВНА ГАЛКИНА
СТИЛЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ
ВЯЧЕСЛАВА ЗАЙЦЕВА



**НАТАЛЬЯ ЮРЬЕВНА КАЗАКОВА,
АНАСТАСИЯ ДМИТРИЕВНА РЫЖКОВА**
ГЕНЕРАЦИЯ ОРНАМЕНТОВ С ПОМОЩЬЮ
ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА



**ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА ФАДЕЕВА
АЛЕКСАНДРА ДМИТРИЕВНА СТАРУСЕВА-ПЕРШЕЕВА**
ГЕНЕРАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ В КРЕАТИВНЫХ
ИНДУСТРИЯХ: «ФИДЖИТАЛ»-АСПЕКТ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ



ДУАНЬ ШИНАНЬ, СВЕТАНА ИВАНОВНА ХВАТОВА
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИНЬ БЯО ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ
ГИТАРЫ: К ВОПРОСУ ВОПЛОЩЕНИЯ ТРАДИЦИЙ
НАРОДНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

LETTER FROM THE EDITOR

Dear readers,

We are pleased to present to you Issue 3, 2023, of the scientific and analytical journal *Burganov House. The Space of Culture*.

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

Now the journal has been assigned to K2 of the Higher Attestation Commission list.

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

In the article "New Directions of Modern Museum Policy", M. Burganova considers new trends in the development of a museum as a general cultural institution at the present stage. The author analyses museum policy, paying special attention to such important aspects as the institution of curatorship and the formation of museum branches. By analysing the specifics of museum branches, the author examines in particular the Louvre branch in Abu Dhabi, which opened in 2017 and which reflects some of the general trends of modern museums — nomadic expositions, the absence of their own collections, the creation of outstanding architecture and a specific reaction to the manifestation of the museum policy of society and the state. The article also highlights the issue of the dialogue between a museum and museum audience.

Trends in the development of Soviet and Russian clothing design, as well as the influence of outstanding fashion designer Vyacheslav Zaitsev on it, are considered in the article "Style in the Artistic Work of Vyacheslav Zaitsev" by M. Galkina. The author explores the creative heritage of Vyacheslav Zaitsev, presenting him as a teacher, fashion designer, artist, who had the gift of transforming the surrounding reality with the help of art.

The origins and development of realistic art in China are explored by Huang Weiwei in the article "Realistic Sculpture in China. Search and Formation of the Artistic Method". According to the author, Chinese realism has its own special representation and

historical significance. It is a direct consequence of the dialogue between East and West, as a result of which this new creative method and artistic image have become the basis of sculpture in China from the end of the Qing Dynasty.

In the article "Review of Modern Chinese Sculpture", Fan Zhiyu analyses the features of China's cultural development in the 20th-21st centuries and their influence on contemporary Chinese sculpture. The author believes that over the past century, China has evolved from a culturally isolated country, where the majority of the population was illiterate, to a country that develops in parallel with the rest of the world, in which cultural tradition and modern civilization coexist. At present, modern sculpture is developing in a balanced way, using various paths, including the traditions of Western realistic art, the concepts of modern art in Europe and America, and Chinese cultural codes.

The dialogue between the arts of East and West is considered by Duan Shinan and S. Khvatova in the article "Yin Biao's Compositions for Classical Guitar: on the Question of the Embodiment of Folk Music Making Traditions". The authors explore the problem of adapting the poetics of traditional Chinese instrumental music playing on the pipa to the capabilities of the European musical instrument — the classical six-string guitar, on the example of two Chinese compositions, *Yi Dance* and *Ambush from Ten Sides*, composed by Yin Biao in the Chinese style. The compositional structure, content aspects of compositions with specific literary programming, and musical poetics of the music pieces are analysed.

The theme of the dialogue of cultures is continued by Niu Xuebiao in the article "Wu Cheng-en's novel *Journey to the West* and its Resources for Animated Adaptations". The author traces the evolution of the plot and characterises the main features of this famous literary work, the adaptation of which has been repeatedly used not only by Chinese, but also by Japanese, British and other animators. The author believes that numerous references to the film adaptation of the plots of the Chinese classical novel are associated with the open nature of the literary work, its rich cultural content and huge resources for visual and/or audiovisual interpretation of its content, especially by means of animation.

The special role of artificial intelligence in modern phygital projects in the creative industries, as

well as the importance of the development of virtual and augmented reality as a space for the existence of works of this type are discussed by T. Fadeeva and A. Staruseva-Persheeva in the article "Generative Practices in the Creative Industries: Phygital Aspect of Artistic Design". Their study outlines the advantages of the phygital format for the work of a designer, as well as the expressive possibilities of online-offline transition in the space of contemporary art; it classifies art spaces at the intersection of physical and digital, and features phygital as a means of communication relevant to today's visual culture.

The topic of artificial intelligence in the context of artistic creativity is also addressed by N. Kazakova and A. Ryzhkova in the article "The Generation of Ornaments Using Artificial Intelligence". The authors present the results of artificial intelligence testing to pursue the goal of stylizing a traditional Indonesian ornament on gringsing fabric. The process of testing the Dream artificial intelligence by WOMBO is described in detail using the example of stylization of the Cemlong ornament on gringsing fabric. As a result of the study, an optimal algorithm for working with the Dream artificial intelligence by WOMBO was created; it can be used for high-quality stylization of traditional ornaments of different peoples. This opens up new possibilities for innovative design solutions and inspires the creation of unique and attractive designs in various industries.

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

Дорогие читатели!

Мы рады представить Вам № 3/2023 научно-аналитического журнала «Дом Бурганова. Пространство культуры».

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

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

В статье «Новые направления современной музейной политики» Бурганова М. А. рассматривает новые тенденции развития музея как общекультурной институции на современном этапе. Автор анализирует музейную политику, особое внимание уделяя таким важным аспектам как институт кураторства и формирование музейных филиалов. Проводя анализ специфики музейных филиалов, автор особо детально рассматривает филиал Лувра в Абу-Даби, открывшийся в 2017 году, и отразивший некоторые общие тенденции современных музеев: номадические экспозиции, отсутствие собственных коллекций, создание выдающейся архитектуры и специфическую реакцию на проявление новой музейной политики общества и государства. В статье также освещён вопрос диалога музея и зрительской музейной аудитории.

Тенденции развития советского и российского дизайна одежды, а также влияние на него выдающегося художника-модельера Вячеслава Зайцева рассматриваются в статье М. В. Галкиной «Стиль в художественном творчестве Вячеслава Зайцева». Автор исследует творческое наследие Вячеслава Зайцева, представляя его как педагога, модельера, художника, обладавшего даром преображения окружающей действительности через искусство.

Истоки и развитие реалистического искусства в Китае исследует Хуан Вэйвэй в статье «Реалистическая скульптура Китая. Поиск и становление художественного метода». По мнению Автора, китайский реализм имеет свое особое представ-

ление и историческое значение. Он является прямым следствием диалога Востока и Запада, в результате которого этот новый творческий метод и художественный образ стали основой скульптуры в Китае с конца династии Цин.

Фань Чжуйю в статье «Обзор современной китайской скульптуры» анализирует особенности культурного развития Китая XX–XXI вв. и их влияние на современную китайскую скульптуру. Автор полагает, что за последнее столетие Китай превратился из культурно изолированной страны, где большинство населения было неграмотным, в страну, которая развивается параллельно с остальным миром, в которой сосуществуют культурная традиция и современная цивилизация. В настоящее время современная скульптура развивается сбалансированно, используя различные пути, включая традиции реалистического искусства Запада, концепции современного искусства Европы и Америки, а также китайские культурные коды.

Тему диалога искусств Востока и Запада развивают Дуань Шинань и С. И. Хватова в статье «Произведения Инь Бяо для классической гитары: к вопросу воплощения традиций народного музицирования».

Авторы исследуют проблему адаптации поэтики традиционного китайского инструментального музицирования на пипе к возможностям европейского музыкального инструмента — классической шестиструнной гитары — на примере двух китайских пьес «Йи Танец» и «Засада с десяти сторон», сочинённых Инь Бяо в китайском стиле. Анализируется композиционная структура, содержательные аспекты сочинений, обладающих конкретно-литературной программой, и музыкальная поэтика пьес.

Тему диалога культур продолжает Ню Сюэбяо в статье «Роман У Чэнь-эня «Путешествие на Запад» и его ресурсы для анимационных адаптаций». Автор прослеживает эволюцию сюжета и характеризует главные черты этого прославленного литературного произведения, к экранизации которого не раз обращались не только китайские, но и японские, британские и другие аниматоры. Автор считает, что многочисленные обращения к экранизации сюжетов китайского классического романа связаны с открытым характером литературного произведения, его богатым культурным

содержанием и огромными ресурсами для визуальной и/или аудиовизуальной интерпретации его содержания, в особенности средствами анимации.

Об особой роли искусственного интеллекта в современных «фиджитал»-проектах в креативных индустриях, а также о значении развития виртуальной и дополненной реальности как пространства бытования произведений такого типа рассуждают Т. Е. Фадеева и А. Д. Старусева-Першеева в статье «Генеративные практики в креативных индустриях: «фиджитал»-аспект художественного проектирования». В их исследовании обозначены преимущества «фиджитал»-формата для работы дизайнера, а также выразительные возможности онлайн-офлайн перехода в пространстве современного искусства, дается классификация художественных пространств на стыке физического и цифрового, особенности «фиджитал» как средства коммуникации, актуального для сегодняшней визуальной культуры.

К теме искусственного интеллекта в контексте художественного творчества обращаются также Н. Ю. Казакова и А. Д. Рыжкова в статье «Генерация орнаментов с помощью искусственного интеллекта». Авторы представляют результаты тестирования искусственного интеллекта для решения задачи по стилизации традиционного индонезийского орнамента на полотнах ткани грингсинг. Подробно описывается процесс тестирования искусственного интеллекта Dream by wombo на примере стилизации орнамента «Semplong» на ткани грингсинг. В результате исследования был создан оптимальный алгоритм работы с искусственным интеллектом Dream by Wombo, который можно использовать для качественной стилизации традиционных орнаментов разных народов. Это открывает новые возможности для инновационных дизайнерских решений и вдохновляет на создание уникальных и привлекательных дизайнов в различных отраслях.

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

Maria A. Burganova

Full Member of the Russian Academy of Arts,

Doctor of Arts, Professor,

Head of the Department of Monumental and Decorative Sculpture

at the Stroganov Moscow State Art Industrial Academy

Deputy Director of the Moscow State Burganov House Museum

e-mail: dom.text@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-8695-9743

ResearcherID: C-9437-2017

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-10-21

NEW DIRECTIONS OF MODERN MUSEUM POLICY

Summary: The article considers new trends in the development of a museum as a general cultural institution at the present stage. The author analyses museum policy, paying special attention to such important aspects as the institution of curatorship, the formation of museum branches and the specifics of new audiences. A temporary guest curator is one of the aspects of global museum policy. Curatorship as one of the components of museum policy is illustrated in the article with an example of the well-known project of the Pushkin State Museum of Fine Arts, "There are Strange Encounters...", created by French curator Jean Hubert Martin.

According to the author, the imbalance between the main exposition and temporary exhibition projects is another problem of a modern museum. At the present stage in museum practice, the importance of exhibitions, the number of which is no longer in equilibrium with the main

The 21st century has formulated a new idea of a museum, offering it to become a dialogue space of society, to be multicultural and, at the same time, to form cultural identity and teach tolerance, take on the problems of upbringing, education, leisure and be understandable and interesting to different social strata of society. Previously, many of these tasks were not set before museums, which previously kept, studied and, only to a small extent, demonstrated works.

Over time, a museum has repeatedly changed its "face". Historically, the theme of prestige has been inextricably linked with museums. The collections were formed by the imperial and royal houses, the first state officials. Masterpieces were subjects of diplomatic dialogues and interstate exchanges. The level of museum

exposition, is increasing. Museums begin to accumulate the functions of galleries.

A modern museum is an actively developing institution, and one of the trends in modern museum policy, reflecting the specifics of the globalisation of the cultural space, is the creation of museum branches. By analysing the specifics of museum branches, the author examines in particular the Louvre branch in Abu Dhabi, which opened in 2017 and which reflects some of the general trends of modern museums — nomadic expositions, the absence of their own collections, the creation of outstanding architecture and a specific reaction to the manifestation of the museum policy of society and the state.

The article also highlights the issue of the dialogue between a museum and museum audience.

Keywords: museum policy, curator, museum branch, branch of the Louvre in Abu Dhabi

exhibits was directly related to the position and status of the owner — the state or its first persons. Public museums only became public during the Enlightenment. At the same time, their educational function arose over time, which gained priority over the value and, in its own way, a certain sacredness of museum masterpieces. Then, in the museum, in which only its owner previously reigned, two more significant figures arose — *the viewer* and *the intermediary* between them and the museum — the keeper, guide, curator.

A Curator. New trends in popular contemporary culture have affected the policy of a museum, which has become a space for dialogue, contrary to its original intention — to be a sacred space, a meeting place with eternity. In a certain sense, a substitution



Ill. 1. Frans Snyders. *Butcher shop*. 1630s. *Art Orienté Objet* (Marion Laval-Jante and Benoît Mangin). *Rabbits (used for proof...)*. 1999. The organs of an autopsied lab rabbit are knitted from the wool of Dolly's cloned sheep; sentences on the wall describe the use of animals in the creation of medicines

of concepts has arisen, and a museum, being a timeless and traditional institution, has begun to copy the functions of a gallery, where an actual dynamic process is taking place. Thus, the Pushkin Museum of Fine Arts "helps" the viewer to see again the historical collection of antiquity and Western European painting of the 17th-19th centuries with the help of a shocking combination of classics with works by contemporary artists at "There are Strange Encounters..."¹ exhibition, directed by famous French curator Jean-Hubert Martin. The museum press release of the exhibition highlights the eventfulness as the main aspect of the exhibition². A detailed commentary on the exhibition presented on the museum's

1. "There are Strange Encounters..." exhibition, the Pushkin State Museum of Fine Arts. Moscow, November 9th, 2021 — February 6th, 2022.

2. "The Pushkin State Museum presents the exhibition project of famous French curator Jean-Hubert Martin, "There are Strange Encounters...", which will become one of the main museum events in 2021. A large-scale exposition, including more than four hundred works of art and objects of natural science collections, will occupy the main exhibition axis of the Main Museum Building and seven halls on the second floor. The viewers will meet not only with the well-known exhibits of the Pushkin museum, but also with that part of the collection that is usually hidden in store-rooms, as well as with works by old masters and contemporary artists from more than 50 Russian and foreign museums and private collections." Press release of the "There are Strange Encounters..." exhibition. The Pushkin State Museum of Fine Arts. Moscow, November 9th, 2021 — February 6th, 2022.

website immediately clearly declares the rejection of the concept of a museum as a sacred space that preserves history and culture: "Destroying the concept of a museum as a temple or a giant archive with carefully built hierarchies, the curator proposes to turn it into a play space and see the similarities and differences existing between the works of different eras in spite of chronological and geographical distances."³

The exposition, which unites works of art from the period of antiquity to the present, and objects of natural science collections, is built on the demonstration in a pair of works that have ephemeral analogues and some elementary similarities. Is this fun for the viewer, who was promised events and entertainment? Does Martin look like a condescending mentor, offering banal sketches, the material for which he chose to be masterpieces? With other content, will such an exhibition project not be interesting and not become an event? However, is it worth to belittle the viewer like that, thinking that they cannot understand the classics. Etiquette is also cancelled here, just as knowledge of history and understanding of the cultural space, in which works of art were created and existed. The emphasis is on impressions and emotions: "Neglecting the traditional museum tools in the form of explications

3. <https://www.pushkinmuseum.art/events/archive/2021/exhibitions/martin/index.php?lang=ru> (Available: 05.03.2023)



Ill. 2. Louvre Abu Dhabi poster on the road.

and detailed labels, which give the viewer a clear understanding of what place is assigned to this or that work in the history of art, the curator suggests relying primarily on their own impressions"⁴, which definitely devalues the work. In this case, the museum space could not protect the masterpieces.

Undoubtedly, in the concept of the exhibition, an enlightened viewer will find references to the ideas of equal significance of all cultures, which, since the beginning of the 20th century, have spread in Europe, which discovered the art of Africa and the East, as well as attempts to attract symbolic structures as explanations. However, this is rather a speculative "glass bead game" and an example of a museum exhibition, the concept of which is denied by the museum itself, making eventfulness a priority.

The topic of a guest curator is getting louder and louder in the context of museum policy. This probably explains and exacerbates the problem of the emptiness of the halls with permanent exhibitions in museums, since a curator is invited to a temporary project, which includes eventfulness and the commercialization associated with it.

A temporary guest curator is one of the aspects of global museum policy. In Europe, museum directors and curators often change every two years.

4. *ibid.*

There is a practice to invite people of different professions who have nothing to do with museum business to organise exhibitions, and it is believed that this brings the concept of an exhibition/museum project closer to the actual space of the audience, offering it some kind of co-curation.

A Museum. At the present stage in museum practice, the importance of exhibitions, the number of which is no longer in equilibrium with the main exposition, is increasing. The echoing footsteps in the deserted halls of the main expositions of large museums and the noise of the crowd in the exhibition spaces are proof of this. Museums begin to accumulate the functions of galleries. Perhaps the origins of this should be sought in the 19th century on the fields of grandiose international exhibitions, the pavilions of which could compete with the capital's museums in terms of significance, size and architecture. The nomadic trend has become natural for a museum object, for a work of art. The concept of "temporal space" required explanation. The idea of world or thematic exhibitions not only fully justified the relocation, the creation of a new exhibition concept, but also required it.

A temporary project begins to take the lead in the museum space. Vasily Tsereteli, the director of the Moscow Museum of Modern Art, comments on the process in the following way: "We have changed



Ill. 3. Louvre Abu Dhabi. Architect Jean Nouvel.

the concept of the permanent exhibition, we are making it in the form of temporary exhibitions. The exposition of the collection is built around the curatorial concept. We make expositions ourselves and with invited curators. We will continue in this way. Pompidou changes every two years. We have decided: once every six months."⁵

A modern museum is an actively developing institution, and the creation of museum branches is one of the trends in modern museum policy, reflecting the specifics of the globalisation of the cultural space. One need only mention such a famous branch as the Solomon Guggenheim Museum in Bilbao, which changed the socio-cultural ties of the region. At the present stage, the Middle East is most active in the development and creation of new museums and the opening of branches. It should be noted right away that most branches do not stand the test of time and, for various reasons, end their existence. The Guggenheim Museum in Guadalajara (Mexico) worked for two years — from 2007 to 2009; the Guggenheim Museum in Berlin (Germany) closed in 2013, having worked for 16 years; in 2022, the branch of the Russian Museum in Malaga (Spain) completed its seven-year activity, etc. Despite this, activities to create branch-

5. "New Museum Strategies" round table // *Iskusstvo Magazine*, No. 2 (581) / 2012. Pp. 70–80.

es of museums are expanding. The branch of the Louvre in Abu Dhabi, which opened in 2017, can be considered a striking example of this phenomenon. It reflected some of the general trends of modern museums — the creation of outstanding architecture and a specific reaction to the museum policy of society and the state.

Louvre Abu Dhabi presents an "encyclopaedic" collection — from the art of the ancient world to the present. The collection is not large. The contents of the collection and the exposition of the museum are original and focused on the modern viewer — a tourist who has arrived for a short time and strives to embrace the immense on the run. Perhaps, the organisers of this branch of the Louvre were able to transfer to Abu Dhabi not only a collection of masterpieces — each era is illustrated by an outstanding work, but also the specifics of museum tourism in major European museums. The curators managed to capture the image of a visitor to the Louvre in Paris, their rapid passage through museum halls, quick stops in front of the works — from an Egyptian mummy to an antique torso, from a mediaeval statue of Christ to John the Baptist by Leonardo da Vinci. Here, next to the mediaeval Koran, Bible and Torah, there is Italian majolica and the globe of Vincenzo Coronelli. This run ends only when the viewing of the exhibition



Ill. 4. Louvre Abu Dhabi. Architect Jean Nouvel.

is over since the Louvre Abu Dhabi has prepared a special surprise for its visitors — a work worthy of being next to the presented masterpieces of art. Leonardo da Vinci, Giovanni Bellini, Jacob Jordaens, Edouard Manet, Henri Matisse, Rene Magritte, Pablo Picasso, Paul Gauguin, and others. This is the famous dome of the museum, hovering over its snow-white walls. Here time stops, and visitors slowly move, contemplating this undeniable architectural masterpiece of Jean Nouvel.

The Louvre in Abu Dhabi fully reflected the features of modern museum policy. The museum began with a protest speech — 4,700 cultural figures signed a petition stating that “French museums are not for sale”⁶. The initiator of this action, French art critic Didier Rickner, builds his statement on the fact that for a long time significant cultural values and masterpieces will be removed from the expositions of not only the Louvre, but many other French museums (Center Georges Pompidou, Musee d’Orsay, Versailles) included in the agreement, and that their presentation would be carried out in what Rickner said was an “accidental, unscientific” way, that “the logic of this project is purely political and diplomatic”⁷. Thus, we see a protest — a rejection of this new museum policy. Particularly sensitive for cultural fig-

ures, who signed a protest appeal to the Minister of Culture, was the fact that for 30 years and 6 months it is allowed to use the word “Louvre” in the name of an Arab museum. It should be clarified that the Emirates paid France €400 million⁸ for this right. However, the counterargument of French cultural figures was the assertion that this “is tantamount to using the artistic heritage of France for commercial purposes”⁹. The controversy has been going on since

8. In addition to this amount, France will receive \$33 million to renovate a wing of the Louvre in Paris that will be named after the longtime ruler of the Emirates, Sheikh Zayed bin Sultan Al Nahyan, and will house Islamic art. Another \$750 million will be spent on hiring French managers and 300 loaned artworks to fill and staff the Louvre Abu Dhabi, as well as refurbishing the French Palace and funding an art restoration centre in Paris. Based on materials by Jim Crane, “The French Louvre Will Build a Branch in the Middle East” https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.600ce10e-6404c8ef-1b8af987-74722d776562/https/www.seattletimes.com/life/travel/frances-louvre-museum-to-build-mideast-branch/

9. “The controversy is not over public spending on culture — French taxpayers think nothing of subsidising films to the tune of 500m euros a year (\$700m; £350m). The row centres on the fact that France stands to make money from the deal, which was signed in Abu Dhabi on Tuesday. A good deal of money, in fact. Abu Dhabi — the capital of the United Arab Emirates — will pay hundreds of millions of euros over 30 years for the privilege of displaying works from French museums. The oil-rich emirate will pay 400 million euros (\$524m; £272m) just for the Louvre name.” Astier, Henry. Gulf Louvre deal riles French art world, BBC News (7 March 2007). <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6421205.stm> 06.03.2023

6. <https://www.latribunedelart.com/didier-rykner>

7. *ibid.*

the publication of the project until the present. Under the slogan “We lost the battle, but the battle continues”, in which many recognize the famous words of Charles de Gaulle “France has lost a battle. But France has not lost the war!..”¹⁰, Rickner comments on the shipment of each work from Paris to Abu Dhabi in terms of the impossibility of moving due to the risk that may be caused to the masterpiece during transportation.

A Viewer. A large number of scientific, cultural, statistical and other studies are devoted to the research of the museum audience. There are proposals to divide everyone into special groups. For example, here is the division of museum visitors into three groups: casual visitors, regular visitors, visitors whose professional activities are associated with the museum, or “the interested ones who are seriously motivated, engaged, they have a positive attitude towards the museum and its methods of communication; those who are interested are less motivated and engaged, their attitude towards the museum fluctuates between a positive and a neutral assessment; informed — their measure of engagement is even less, their attitude towards the museum is more neutral than positive; random — they have no motivation, their attitude towards the museum fluctuates between neutral and negative.”¹¹ And these are certainly not exhaustive options. Most studies are focused on the analysis of age and social groups of visitors, which shows that almost the entire population is covered to one degree or another. The highest percentage of attendance is shown by the age groups of 8–13 years old, 18–25, 35–50, 60 and more. We can say that museums are in demand. And speaking of viewers, one should rather start with the fact that a viewer is not a universal unit. A group of tourists and a group of schoolchildren do not have common goals when they come to the museum. The museum space is multi-vector. There is not only education here but a meeting with a masterpiece and cultural leisure as well.

In the context of the study of the dialogue between the museum and the visitor, a number of typical questions are constantly raised by the visitor. Along with the request for a comfortable infra-

structure in the museum, the viewer is looking for accessible information support. It can be said that large museums provide a full range of information, from short press releases to video and audio guides, touch electronic panels, open libraries, etc. At the same time, the museum as a cultural and historical object is not yet included in the compulsory school curriculum, although there are always schoolchildren in the halls. However, their presence is organised by parents or teachers outside the school curriculum.

What attracts a visitor to a museum? Answering this question, we find ourselves, as it were, in a vicious circle:

On the one hand, there is a rejection and criticism of the modern museum process.

On the other hand, it should be noted that at the moment a new concept of dialogue has been formed in the museum-viewer pair. This, as noted above, is an **event** compared with entertainment. The museum seems to balance between high and mass art.

Uniqueness, high artistic level, historical significance, national relics are no longer so attractive. The commercialization of the museum has also contributed. Attendance began to depend on the eventfulness, bordering on outrageous. This format makes cold the attitude to the sacred heritage, which actually formed the museum institution itself.

There is an opinion that the viewer is rather passive. However, the museum itself creates such a viewer who must be interested, entertained, and receive some funds from them for the services provided. Why is the image of the viewer not formed? The viewer, who, paying the entrance fee, feels like a philanthropist, for whom the museum is a Constant that does not change its meaning and essence within the framework of the current process, which recognizes the museum as the foundation of its identity. Perhaps one of the important tasks of modern museum policy is the creation of such a viewer in the future.

A modern museum with a new concept of organising a dialogue space with society is one of the important elements of the state cultural policy. A museum needs to be relevant in order to be interesting to the viewer, and remain conservative in order to create a sense of cultural tradition and national identity in the viewer.

10. Charles de Gaulle. Free French leaflet. June, 1940.

11. Jan Dolak. The Visitor at the Exposition as an Object of Museological Research. *Questions of museology*. 1 (7) / 2013. Pp. 85–92.

REFERENCES:

1. Burganova, M.A. 2012. "Museum: Time of Dialogue and Time of Loneliness", *Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture*, no. 3, pp. 8–16.
2. Burganova, M.A. 2016. "Sculpture of the Latest Time in the Museum of Archeology of the University of Westphalia. Wilhelm in Münster", *Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture*, no. 3, pp. 39–50.
3. Getashvili, N.V. 2017. "Museumification of Radicalism. To the 100th Anniversary of Dadaism", *Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture*, no. 4, pp.38–45
4. Zinovieva, Y.V. 2000. "The Interaction of the Museum and Society as a Socio-cultural Problem." Thesis. SPb.
5. Kalugina, T.P. 2001. *Art Museum as a Cultural Phenomenon*. SPb.
6. *Lifelong Learning in Museums. European Experience*, Ed. Kirsten Gibbs, Marguerite Sani, Jane Thompson, 2007. Yasnaya Polyana Publishing House, 2010.
7. Burganova, M.A., Tregulova, Z.I. 2021. "Interview with the General Director of the State Tretyakov Gallery, Zelfira Ismailovna Tregulova", *Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture*, no. 1, pp: 10–28
DOI: 10.36340/2071–6818–2021–17–1–10–28
8. Burganova, M.A., Tsereteli, V.A. 2020. "Interview with Executive Director of the Moscow Museum of Modern Art, Vice-President of the Russian Academy of Arts, Vasily Zurabovich Tsereteli", *Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture*, no.3, pp: 10–20.
DOI: 10.36340/2071–6818–2020–16–3–10–20
9. Burganova, M.A. 2018. "Museum in the Modern Cultural Space", *In the collection: Museums of Decorative Arts, Art Industry and Design: Yesterday, Today, Tomorrow. Proceedings of the international scientific conference dedicated to the 150th anniversary of the Museum of Decorative, Applied and Industrial Art of the Moscow State Stroganov Art Academy Experience of collective monographic research*, pp. 25–31.

Мария Александровна Бурганова

доктор искусствоведения

профессор

Действительный член Российской академии художеств

Зав. кафедрой Монументально-декоративная скульптура

Российского государственного художественно-

промышленного университета им. С. Г. Строганова

Директор по науке Московского государственного музея «Дом Бурганова»

e-mail: dom.text@gmail.com

Москва, Россия

ORCID: 0000–0002–8695–9743

ResearcherID: C-9437–2017

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-10-21

НОВЫЕ ИНИЦИАТИВЫ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕЙНОЙ ПОЛИТИКИ

Аннотация: В статье рассматриваются новые тенденции развития музея как общекультурной институции на современном этапе. Автор анализирует музейную политику, особое внимание уделяя таким важным аспектам, как институт кураторства, формирование музейных филиалов и специфика новой зрительской аудитории. Временный приглашённый куратор — один из аспектов общемировой музейной политики. Кураторство как одно из слагаемых музейной политики иллюстрируется в статье примером известного проекта ГМИИ им. А. С. Пушкина «Бывают странные сближенья...», созданного французским куратором Ж.-Ю. Мартеном.

Дисбаланс между основной экспозицией и временными выставочными проектами, по мнению автора, — ещё одна проблема современного музея. На данном этапе в музейной практике возрастает значимость выставок, число которых уже не находится в равнове-

сом балансе с основной экспозицией. Музей начинает аккумулировать функции галерей.

Современный музей — активно развивающаяся институция, и одна из тенденций музейной политики, отражающая специфику глобализации пространства культуры, — создание музейных филиалов. Проводя анализ специфики музейных филиалов, автор особо детально рассматривает филиал Лувра в Абу-Даби, открывшийся в 2017 году и отразивший некоторые общие тенденции современных музеев — номадические экспозиции, отсутствие собственных коллекций, создание выдающейся архитектуры и специфическую реакцию на проявление музейной политики общества и государства.

В статье также освещён вопрос проблемы диалога музея и зрительской музейной аудитории.

Ключевые слова: музейная политика, куратор, музейный филиал, филиал Лувра в Абу-Даби.

XXI век сформулировал новую идею музея, предлагая ему стать диалоговым пространством общества, быть мультикультурным и при этом формировать культурную идентичность и учить толерантности, брать на себя проблемы воспитания, образования, досуга и быть понятным и интересным разным социальным слоям общества. Многие из этих задач перед музеем, который ранее хранил, изучал и, лишь в небольшой мере, демонстрировал произведения, не ставились.

На протяжении времени музей неоднократно менял своё лицо. Исторически с музеями неразрывно была связана тема престижа. Коллекции формировались императорскими и королевскими домами, первыми государственными лицами. Шедевры были предметами дипломатических диалогов и межгосударственных обменов. Уровень музейных экспонатов напрямую был связан с положением и статусом владельца — государства или его первых лиц. Публичными музеи стали

только в эпоху Просвещения. Тогда же возникла их образовательная функция, со временем получившая приоритет над ценностью и в своем роде определённой сакральностью музейных шедевров. Тогда же в музее, в котором раннее царил только его владелец, возникли ещё две значимые фигуры — *зритель и посредник* между ним и музеем — хранитель, экскурсовод, куратор.

Куратор. Новые тенденции массовой актуальной культуры затронули политику музея, который стал пространством диалога, вопреки своему изначальному замыслу — быть пространством сакральным, местом встречи с вечностью. В определённом смысле возникло замещение понятий, и музей, являясь вневременной и традиционной институцией, начинает копировать функции галереи, где идёт актуальный динамичный процесс. Так ГМИИ им. А. С. Пушкина «помогает» зрителю вновь увидеть историческую коллекцию античности, западноевропейской живописи 17–19 вв. с помощью эпатажного соединения классики с произведениями современных авторов на выставке «Бывают странные сближенья...»¹, режиссёром которой являлся известный французский куратор Жан-Юбер Мартен. Музейный пресс-релиз подчёркивает *событийность* как главный аспект выставки². Подробный комментарий к выставке, представленный на сайте музея, сразу чётко декларирует отказ от концепции музея как *сакрального пространства*, хранящего историю и культуру: «Разрушая концепцию музея как храма или гигантского архива с тщательно выстроенными иерархиями, куратор предлагает превратить его в игровое пространство и увидеть сходства и различия, существующие между произведениями различ-

ных эпох вопреки хронологическим и географическим дистанциям»³.

Экспозиция, объединяющая произведения искусства начиная от периода античности до современности и предметы естественно-научных коллекций, выстроена на демонстрации в паре произведений, имеющих эфемерные аналоги и некоторые элементарные сходства. Весело ли от этого зрителю, которому обещали события и развлечения? Не выглядит ли Мартен снисходительным ментором, предлагающим банальные скетчи, материалом для которых он выбрал шедевры. С другим контентом такой выставочный проект будет не интересен и не станет событием? Однако стоит ли так принижать зрителя, думая, что в классике ему не разобраться. Этикетаж здесь так же отменён, так же, как отменены знания истории и осмысление пространства культуры, в которых создавались и существовали произведения искусства. Упор сделан на впечатление и эмоции: «Пренебрегая традиционным музейным инструментарием в виде экспликаций и развёрнутых этикеток, дающих зрителю чёткое понимание, какое место отводится тому или иному произведению в истории искусства, куратор предлагает опираться прежде всего на собственные впечатления»⁴, что определённо обесценивает произведение. Музейное пространство в данном случае не смогло защитить шедевры.

Несомненно, просвещённый зритель изыщет в концепции выставки и отсылки к идеям равной значимости всех культур, которые с начала XX века овладели Европой, открывшей искусство Африки и Востока, и попытки притянуть в качестве объяснений структуры символов. Но это скорее умозрительная «игра в бисер» и пример музейной выставки, концепция которой отрицает сам музей, делая приоритетом событийность.

Тема приглашённого куратора всё громче звучит в контексте музейной политики. Это возможно объясняет и усугубляет проблему пустоты залов с постоянной экспозицией в музеях, так как куратор приглашён на временный проект, в числе составляющих которого событийность и связанная с ней коммерциализация.

Временный приглашённый куратор — один из аспектов общемировой музейной политики.

3. <https://www.pushkinmuseum.art/events/archive/2021/exhibitions/martin/index.php?lang=ru>
Дата обращения 05.03.2023 г.

4. Ibid.

В Европе часто музейные директора и кураторы сменяются каждые два года. Есть практика приглашать к организации выставок людей разных профессий, которые не имеют никакого отношения к музейному делу, и считается, что это приближает концепцию выставочного/музейного проекта к актуальному пространству зрительской аудитории, предлагая ей в некотором роде со-кураторство.

Музей. На современном этапе в музейной практике возрастает значимость выставок, число которых уже не находится в равновесном балансе с основной экспозицией. Гулкие шаги в пустынных залах основных экспозиций больших музеев и шум толпы в выставочных пространствах — тому подтверждение. Музей начинает аккумулировать функции галерей. Возможно, истоки этого следует искать в 19 веке, на полях грандиозных международных выставок, павильоны которых по значимости, величинам, архитектуре могли соперничать со столичными музеями. Номадическая тенденция стала естественной для музейного объекта, для произведения искусства. Понятие «временное пространство» требовало объяснений. Идея всемирных или тематических выставок не только вполне оправдывала перемещение, создание новой концепции экспонирования, но и требовала это.

Временный проект начинает лидировать в музейном пространстве. Василий Церетели — директор ММОМ — так комментирует процесс: «Мы изменили концепцию постоянной экспозиции, делаем её в форме временных выставок. Экспозиция коллекции выстраивается вокруг кураторской концепции. Экспозиции делаем сами и с приглашёнными кураторами. Так и будем продолжать. Помпиду меняет раз в два года. Мы решили: раз в шесть месяцев»⁵.

Современный музей — активно развивающаяся институция, и одна из тенденций современной музейной политики, отражающая специфику глобализации пространства культуры, — создание музейных филиалов. Стоит только упомянуть такой известный филиал, как Музей Соломона Гуггенхайма в Бильбао, изменивший социокультурные связи региона. На современном этапе наибольшую активность в развитии и создании новых музеев и открытии филиалов проявляет Ближний Восток. Сразу необходимо отметить, что

5. Круглый стол «Новые музейные стратегии» // Искусство. № 2 (581). 2012. С. 70–80.

большинство филиалов не выдерживают проверку временем и, в силу разных причин, завершают своё существование. Два года — с 2007 по 2009 — проработал Музей Гуггенхайма в Гвадалахаре (Мексика), Музей Гуггенхайма в Берлине (Германия) закрылся в 2013, проработав 16 лет, в 2022 году завершил свою семилетнюю деятельность филиал Русского музея в Малаге (Испания) и др. Несмотря на это, деятельность по созданию филиалов музеев ширится. Ярким примером этого явления можно считать филиал Лувра в Абу-Даби, открывшийся в 2017 году и отразивший некоторые общие тенденции современных музеев — создание выдающейся архитектуры и специфическую реакцию на проявление музейной политики общества и государства.

Лувр Абу-Даби представляет «энциклопедическую» коллекцию — от искусства Древнего мира до современности. Собрание невелико. Содержание коллекции и экспозиция музея своеобразны и ориентированы на современного зрителя — туриста, прибывшего на короткое время и стремящегося на бегу охватить необъятное. Пожалуй, устроители этого филиала Лувра смогли перенести в Абу-Даби не только коллекцию шедевров — каждая эпоха проиллюстрирована выдающимся произведением, но и специфику музейного туризма крупнейших европейских музеев. Кураторам удалось отразить образ посетителя парижского Лувра, его стремительный проход сквозь музейные залы, быстрые остановки перед произведениями — от египетской мумии к античному торсу, от средневековой статуи Христа к Иоанну Крестителю Леонардо да Винчи. Здесь рядом средневековые Коран, Библия и Тора, итальянская майолика и глобус Винченцо Коронелли. Этот бег завершается только тогда, когда осмотр экспозиции закончен, потому что Лувр Абу-Даби подготовил для своих посетителей особенный сюрприз — произведение, достойное соседства с представленными шедеврами искусства. Леонардо да Винчи, Джованни Беллини, Якоба Йорданса, Эдуарда Мане, Анри Матисса, Рене Магритта, Пабло Пикассо, Поля Гогена и других. Это знаменитый купол музея, парящий над его белоснежными стенами. Здесь время останавливается, и посетители, медленно перемещаясь, созерцают этот безусловный архитектурный шедевр Жана Нувеля.

Лувр в Абу-Даби отразил особенности современной музейной политики в полной мере.

1. Выставка «Бывают странные сближенья...». ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва, 9 ноября 2021 г. — 6 февраля 2022 г.

2. «ГМИИ им. А. С. Пушкина представляет выставочный проект известного французского куратора Жан-Юбера Мартена «Бывают странные сближенья...», который станет одним из главных событий музея в 2021 году. Масштабная экспозиция, включающая более четырехсот произведений искусства и предметов естественно-научных коллекций, займет основную выставочную ось Главного здания музея и 7 залов второго этажа. Зрителей ждет встреча не только с хорошо известными экспонатами Пушкинского, но и с той частью собрания, которая обычно скрыта в запасниках, а также с произведениями старых мастеров и современных художников из более чем 50 отечественных и зарубежных музейных и частных коллекций». Пресс-релиз выставки «Бывают странные сближенья...». ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва, 9 ноября 2021 г. — 6 февраля 2022 г.

Музей начинался с протестного выступления — 4 700 деятелей культуры подписали петицию, в которой заявили, что «французские музеи не продаются»⁶. Инициатор этой акции, французский арт-критик Дидье Рикнер, выстраивает своё утверждение на том, что из экспозиций не только Лувра, но многих других французских музеев (Центр Жоржа Помпиду, Музей Орсе, Версаль), вошедших в соглашение, будут на долгое время изъяты значимые культурные ценности и шедевры и что их презентация будет осуществляться, по словам Рикнера, «случайным, ненаучным» образом, что «логика этого проекта чисто политическая и дипломатическая»⁷. То есть мы видим протест — непринятие этой новой музейной политики. Особо чувствительным для деятелей культуры, подписавших протестное обращение к министру культуры, стал факт, что в течение 30 лет и 6 месяцев разрешено использовать слово «Лувр» в названии арабского музея. Следует уточнить, что за это право Эмираты заплатили Франции €400 млн⁸. Но контраргументом французских деятелей культуры стало утверждение о том, что это «равносильно использованию художественного наследия Франции в коммерческих целях»⁹. Полемика продолжается с момента

публикации проекта до настоящего времени. Рикнер под лозунгом «Мы проиграли битву, но битва продолжается», в котором многие узнают знаменитые слова Шарля де Голля «Франция проиграла сражение, но она не проиграла войну!..»¹⁰, комментирует отправку каждого произведения из Парижа в Абу-Даби с точки зрения невозможности перемещения из-за риска ущерба, который может быть причинён шедевру во время транспортировки.

Зритель. Исследованиям зрительской музейной аудитории посвящено большое количество научных культурологических, статистических и др. исследований. Есть предложения делить всех на специальные группы. Например, вот деление посетителей музеев на три группы: случайные посетители, постоянные посетители, посетители, чья профессиональная деятельность сопряжена с музеем, или «интересующиеся — серьёзно мотивированные, ангажированные, у них положительное отношение к музею и его способам коммуникации; заинтересованные — менее мотивированные и ангажированные, их отношение к музею колеблется между положительной и нейтральной оценкой; информированные — их мера ангажированности ещё меньше, отношение к музею скорее нейтральное, чем положительное; случайные — у них нет мотивации, их отношение к музею колеблется между нейтральной и негативной оценкой»¹¹. И это, конечно, не исчерпывающие варианты. Большинство исследований ориентированы на анализ возрастных и социальных групп посетителей, который показывает, что в той или иной мере охвачено практически всё население. Наибольший процент посещения демонстрируют возрастные группы 8–13 лет, 18–25, 35–50, 60 и далее. Можно сказать, что музеи — востребованы. А говоря о зрителях, следует скорее начать с того, что зритель — не есть универсальная единица. Группа туристов и группа школьников не имеют единых целей, придя в музей. Музейное пространство многовекторное. Здесь и образование, и встреча с шедевром, и культурный досуг.

В контексте исследования диалога между музеем и посетителем постоянно со стороны посетителя поднимается ряд типичных вопросов.

10. Шарль де Голль. Листовка «Свободной Франции». Июнь, 1940 г.
11. Ян Долак. Посетитель на экспозиции как объект музеев-логического исследования // Вопросы музеологии. 2013. № 1 (7). С. 85–92.

Наряду с запросом комфортной инфраструктуры в музее, зритель ищет доступное информационное сопровождение. Можно сказать, что большие музеи в полной мере предоставляют полный спектр информации, начиная от кратких пресс-релизов, заканчивая видео- и аудиогидами, сенсорными электронными панелями, открытыми библиотеками и др. При этом музей как культурный и исторический объект ещё не включён в обязательную школьную программу, хотя в залах всегда есть школьники. Но их присутствие организовано родителями или педагогами за пределами школьной программы.

Что же влечёт посетителя в музей? Отвечая на этот вопрос, мы попадаем как бы в замкнутый круг:

С одной стороны, налицо неприятие и критика современного музейного процесса.

С другой, — необходимо отметить, что в настоящий момент сформирован новый концепт диалога в паре музей — зритель. Это, как уже отмечалось выше, — **событие**, сопоставленное с развлечением. Кажется, что музей балансирует между высоким и массовым искусством.

Уже не так привлекательна уникальность, высокий художественный уровень, историческая значимость, национальная реликвия. Ком-

мерциализация музея также внесла свою лепту. Посещаемость стала зависеть от событийности, граничащей с эпатажностью. Этот формат делает холодным отношение к тому сакральному наследию, которое собственно и сформировало некогда саму музейную институцию.

Есть мнение, что зритель скорее пассивен. Но музей сам создаёт такого зрителя, которого нужно обязательно заинтересовать, развлечь, получить от него какие-то средства за предоставленные услуги. Отчего же не сформирован образ зрителя, который, внося плату за входной билет, ощущает себя меценатом, для которого музей есть Константа, не изменяющая своё значение и суть в рамках текущего процесса, который осознаёт музей как фундамент своей идентичности. Возможно, в создании такого зрителя видится в перспективе одна из важных задач современной музейной политики.

Современный музей с новым концептом устройства диалогового пространства с обществом находится в числе важных элементов государственной культурной политики. Музею необходимо быть актуальным, чтобы быть интересным зрителю, и оставаться консервативным, чтобы создать у зрителя причастность к культурной традиции и национальной идентичности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бурганова М. А. Музей: время диалога и время одиночества // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2012. — № 3. — С. 8–16.
2. Бурганова М. А. Скульптура новейшего времени в музее археологии вестфальского университета им. Вильгельма в Мюнстере // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2016. — № 3. — С. 39–50.
3. Геташвили Н. В. Музеефикация радикализма (к 100-летию дадаизма) // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2017. — № 4. — С. 38–45.
4. Зиновьева Ю. В. Взаимодействие музея и общества как социокультурная проблема: Автореф. дис. ... канд. культурологии. — СПб., 2000.
5. Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. — СПб., 2001.
6. Учение в течение всей жизни в музеях. Европейский опыт // Под ред. Кирстен Гиббс, Маргериты Сани, Джейн Томпсон. — Издательский дом «Ясная Поляна».
7. Бурганова М. А., Трегулова З. И. Интервью с генеральным директором Государственной Третьяков-

ской галереи Зельфирой Исмаиловной Трегуловой // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2021. — № 1. — С. 10–28.

DOI: 10.36340/2071-6818-2021-17-1-10-28.

8. Бурганова М. А., Церетели В. А. Интервью с исполнительным директором Московского музея современного искусства, вице-президентом Российской академии художеств Василием Зурабовичем Церетели // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2020. — № 3. — С. 10–20.

DOI: 10.36340/2071-6818-2020-16-3-10-20.

9. Бурганова М. А. Музей в современном культурном пространстве // Музеи декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конференции к 150-летию Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова. Опыт коллективного монографического исследования. — 2018. — С. 25–31.

6. <https://www.latribunedelart.com/didier-rykner>

7. Ibid.

8. Кроме этой суммы Франция получит 33 миллиона долларов на реконструкцию крыла Парижского Лувра, которое будет названо в честь давнего правителя Эмиратов шейха Зайда бен Султана Аль Нахайяна и в котором будут размещены исламские произведения искусства. Ещё 750 миллионов долларов будут потрачены на привлечение французских менеджеров и 300 одолженных произведений искусства для наполнения и укомплектования персоналом Лувра Абу-Даби, а также на реконструкцию французского дворца и финансирование центра реставрации произведений искусства в Париже. По материалам Джим Крейн «Французский Лувр построит филиал на Ближнем Востоке». URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.600ce10e-6404c8ef-1b8af987-74722d776562/ <https://www.seattletimes.com/life/travel/frances-louvre-museum-to-build-mideast-branch/>

9. «Спор идет не о государственных расходах на культуру — французские налогоплательщики безразличны к субсидированию фильмов в размере 500 миллионов евро в год (700 миллионов долларов; 350 миллионов фунтов стерлингов). Спор сосредоточен на том факте, что Франция может заработать на сделке, которая была подписана в Абу-Даби во вторник. Неплохие деньги, на самом деле. Абу-Даби — столица Объединённых Арабских Эмиратов — будет платить сотни миллионов евро в течение 30 лет за привилегию показывать работы из французских музеев. Богатый нефтью эмират заплатит 400 миллионов евро (524 миллиона долларов; 272 миллиона фунтов стерлингов) только за имя Лувр». Astier, Henri. Gulf Louvre deal riles French art world, BBC News (7 March 2007). URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6421205.stm> Дата обращения 06.03.2023 г.

Niu Xuebiao
postgraduate student
Stroganov Russian State Art and Industry University
Associate Professor
School of Design and Art, Xiamen University of Technology, China
e-mail: 330507761@qq.com
Henan, China
ORCID: 0009-0005-6675-1960

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-22-38

WU CHENG'EN'S NOVEL "JOURNEY TO THE WEST" AND ITS RESOURCES FOR ANIMATED ADAPTATIONS

Summary: This article explores the potential for producing animated movies based on the Chinese classic novel «Journey to the West». The author traces the evolution of the plot and characterizes the main features of the famous literary work, the adaptation of which was repeatedly used not only by Chinese, but also by Japanese, Korean and other animators. Over the years and centuries, the pilgrimage of the Tang monk and his companions to India in search of the sacred sutras has evolved from historical accounts to folklore tales, and eventually to plays, after which the journey has become the subject of several novels by different authors, with Wu Chen'en's novel being the most renowned classic. And it is the very process of turning a real story and real people into a legend, a myth, geographical movement and physical travel into a metaphysical path, followed by characters whose image goes back to ancient archetypes that made the novel so popular during different centuries and in different countries. Furthermore, the article highlights the distinctive features of the novel that make it particularly suitable for adaptation through animation. Unlike written art, visual art can directly incorporate the images and forms of various

The numerous screen adaptations of Wu Cheng'en's renowned Chinese novel "Journey to the West" stem from the literary work's open nature, cultural depth, and abundant resources for visual and audiovisual representation, especially in the realm of animation. This serves as a captivating example of how innovation and tradition can be blended together.

folk art forms such as folk painting, sculpture, popular print, shadow theatre, Peking Opera, and traditional painting. Chinese animation based on the novel has successfully utilized these art forms. Additionally, one should consider the genre of the novel, which is rooted in the collective unconsciousness and rich in formal, plot, and thematic elements. As noted by Russian philologist and semiotician J. Lotman, animated cinema is the most appropriate means for adapting fantastic stories. At the same time, Wu Chen'en's novel «Journey to the West» has the value of not only a national cultural heritage, but also a global one. The author notes the important idea of the Canadian media theorist Marshall McLuhan about the relevance in the information society of the Chinese way of thinking with its idea of a net world and a net person. Animated films based on the plots of «Journey to the West», can effectively broadcast the values of the Chinese worldview and mentality and thereby contribute to the mankind's response to the challenges of the time.

Keywords: animation, literature, "Journey to the West", Buddhism, myth, folklore, Chinese mentality, fantasy, symbol, utopia, philosophy, paradox, conventionality.

The evolution of the novel

According to the researchers, the novel "Journey to the West" () was formed over the course of four dynasties: Tang (618–907), Song (960–1279), Yuan (1271–1368), and Ming (1368–1644). The order of the formation of the novel has also been determined. It begins with the historical record of a monk's journey, which is a collection of poems



Ill. 1. Excerpt from illustration for the fourth installment of the travel notes written by the Buddhist monk Xuanzang, titled "Great Tang Records on the Western Regions" ("Da Tang si yu ji"). The travel notes are comprised of 12 volumes and were published in the 12th year of Zhenguan reign, (i.e. 646). They detail Xuanzang's 19-year expedition through Central Asia and India.

called "The Story with Poems of How Tripitaka of the Great Tang Fetched Sutras" (取经诗话), followed by the traditional theatre play¹ "A Tang Monk Goes to the West for the Buddhist Sutras" (唐僧西天取经), the Yuan *zaju* play "Journey to the West" (西游记杂剧), the oral story "Journey to the West" (西游记平话), the lyrics of "Journey to the West" (《西游记》词话本), and finally the simplified version, a monumental work in 100 chapters, also called "Journey to the West"².

The Chinese tale of the "Journey to the West" dates back over a millennium and involved the contributions of numerous individuals with varying beliefs and life values, many of whom remain

anonymous. The novel can be compared to a melting pot, as it has assimilated a vast array of folklore variations and authorial versions of the story from different individuals. Although the primary theme of the novel was a journey to retrieve Buddhist texts from China to India, it is challenging to determine if the book has any religious undertones, such as Buddhist, Taoist, or others, due to its various influences.

The folk tale and a shortened version of the novel "Journey to the West" circulated in China during the Ming dynasty. They were collected and supplemented by the innovations of Wu Cheng'en (吴承恩) in the mid-Ming dynasty, resulting in the classic novel "Journey to the West" in 100 chapters.

Over time, "Journey to the West" has been refined and improved, making it a classic and accomplished work. Paradoxically, it has also broadened the scope for its adaptation into various art forms, thereby showcasing its versatility to the world. In the Ming era, when the novel was written, the story of the Tang monk's pilgrimage had already become legendary. The experience of the Buddhist monk Xuanzang is recorded in the "Biography of the Tripitaka Master of the Great Ci'en Monastery of the Great Tang Dynasty" (《大唐大慈恩寺三藏法师传》) and the "Great Tang

1. During the 1980s, the Shanxi Provincial Cultural Administration conducted a statistical study of traditional theatrical productions (as part of a state program to officially protect this type of work). During the study, they discovered a performance of the second year of the Wangli rule of the Ming dynasty. Interestingly, part of the performances were related to the story of the Tang monk's journey to the West. Upon further examination of the documents discovered, it was revealed that the performance shared a common plot with the novel, including the same characters such as Tang Monk (Xuanzang), Sun Wukong, Zhu Bajie, Sha Wujing, and White Horse.

2. Zhu Hongbo (2005). A Four-Hundred-Year History of the Journey to the West. — Shanghai: East China Pedagogical University, p.188.

Records on the Western Regions” (《大唐西域记》). These books were written by monks and serve as authoritative Buddhist literature with the aim of disseminating the teachings of Buddhism. It should be noted that the “Biography of the Tripitaka Master of the Great Ci’en Monastery of the Great Tang Dynasty” is the primary source of the later history of the “Journey to the West”. The cultural origins of the novel Journey to the West can be explored by analyzing the plot and characters in surviving sources such as “Great Tang Records on the Western Regions”, “The Story with Poems of How Tripitaka of the Great Tang Fetched Sutras” (《大唐三藏取经诗话》), “Biography of the Tripitaka Master of the Great Ci’en Monastery of the Great Tang Dynasty”, and the novel itself.

Firstly, the story of the pilgrimage to the West underwent a significant evolution process. The true story is reflected in the “Great Tang Records on the Western Regions” and “Biography of the Tripitaka Master of the Great Ci’en Monastery of the Great Tang Dynasty”. They narrate the real Xuanzang’s secret journey to India for Buddhist sutras that lasted for 17 years. Xuanzang’s journey spanned over 50,000 li. The books on his travels detail the political climate of all city-states and regions west of Gaochang (known as Turfan in modern-day China). The books cover 110 city-states that Xuanzang personally visited and 28 city-states that he was informed about. They provide information on their territory, geography, agriculture, trade, customs, arts, languages, writing systems, currency, religions, and more. These materials serve as valuable data for reconstructing the actual route of the journey and form the basis for the history of the journey to the West.

The story of Xuan Zang’s (玄奘) pilgrimage for the sacred scriptures, common in the Tang dynasty, remained largely documentary. In the Song dynasty, the main character of “How the Tang Xuanzang Traveled for the Buddhist Sutras” was already the prototype of the Monkey King Sun Wu-kun (孙悟空). This is a tale about how the mystical Monkey assists Tang Xuanzang (唐三藏) in acquiring a sacred scripture. The storyline is relatively straightforward, setting it apart from the typical narrative of Xuanzang’s quest for the sacred sutras during the Tang dynasty period.

Evidently, during the Song dynasty, the story of Journey to the West went through a noticeable transformation, which involved the introduction of



Ill. 2. Xuanzang and the magic Monkey. Mural painting from Yulin Grottoes Cave No. 3 (Guazhou, Gansu Province, China). Photo source: Wei Wenbin, Zhang Liming. (2019) Mural paintings depicting plots from “Journey to the West” and story of the monk Xuanzang retrieving the sutras. - Jiangsu: Fenghuang meishu publishing house. 306 c.

fictional elements. This led to the inclusion of a diverse range of mythical creatures such as shapeshifters, demons, prototypical gods and monsters, various celestials, as well as the Monkey and the god of the deep sands in the text. This was the basis laid for future transformation of the story. Nonetheless, it took approximately three hundred years for a literary masterpiece called “Journey to the West” to emerge during the Chinese Yuan Dynasty. The contents of this work closely mirrored the essential structure of the present-day story, which revolves around the journey of Tang monk (also known as Tang Seng, Tang Sage or Tang Sanzang), Sun Wukong, and other individuals to the Western Paradise in pursuit of holy texts.

The later versions of “Journey to the West” were largely adapted or expanded on the basis of the

Yuan period original work. As the story evolved, the religious themes waned while its artistic attributes gained more prominence. Once a religious Buddhist text, Journey to the West now belongs to the people and is no longer confined to temples. It is being read by secular storytellers in various public places, and has become a beloved national story that has gained rapid popularity as a novel about gods and monsters.

It can be concluded that the narrative of Journey to the West has undergone a lengthy evolution, transitioning from factual accounts to fictionalized versions, myth and folklore, from depictions of the tangible world to abstract concepts, and from a straightforward plot to a more intricate one.

The group of pilgrims underwent a transformation, shifting from ordinary people to divine beings such as gods and buddhas. In contrast to earlier texts where Xuanzang was the protagonist, the character of Song Wukong took on that role in the later versions. As the story evolved, the number of travellers gradually increased until the classic lineup of four was formed. The “Great Tang Records on the Western Regions” and “Biography of the Tripitaka Master of the Great Ci’en Monastery of the Great Tang Dynasty” only mention Xuanzang and his accompanying monk as the travellers on the quest for Buddhist sutras. However, “The Story with Poems of How Tripitaka of the Great Tang Fetched Sutras” introduces fascinating characters such as the magic Monkey (猴行者), the sand (river) demon (沙神), and others.

The group of four travellers finally appears in the *zaju* play “Journey to the West” by Yan Jinxian (杨景贤), a collection of six books and twenty-four chapters. The group includes Tang Xuanzang, Sun Wukong (also known as Sun Xinghe), Zhu Bajie (猪八戒), Sha Wujing (沙和尚), and White Dragon Horse (白龙马). It describes not only the names and backgrounds of the characters, but also their relationships with each other, just as in the classic Journey to the West. This indicates that the personality, number of characters, and type of their relationships in the classic “Journey to the West” were formed during the Yuan and Ming dynasties³. It is on this background that the author of the classic novel, Wu Cheng’en created diverse and rich character portrayals using a variety of plots across the individual chapters of the novel. Many aspects of earthly life are involved, as well as the

3. Zhu Hongbo (2005). A Four-Hundred-Year History of the Journey to the West, p. 208.

supernatural world, including demons, gods, and Buddhas. The author employed metaphorical tales of gods and demons to depict the societal norms of the time. The portrayal of demons residing in the mountains, idling around, and preying on innocent women mirrors the harsh reality of bandits who terrorize the populace. Moreover, the transformation of Princess Iron Fan, a representative of the ruling class, into an earthly demon, and her confrontation with the protagonist Sun Wukong, symbolizes various social and political struggles.

In the play, Sun Wukong is portrayed as a valiant and clever protagonist, fearlessly battling against the malevolent powers of darkness, while the character of Xuan Zang remains true to the traits of the historical figure on which it is based. The story showcases a heroic and triumphant journey, demonstrating the unwavering spirit of the characters. They overcome various obstacles and dangers on their quest to obtain foreign writings. In chapter twenty-three, Xuan Zang returns to his homeland accompanied by all the immortals who have aided him on his journey.

This is a praise to Xuanzang for his courage and self-sacrifice in pursuit of his ideals. In the twenty-third chapter of the play, is hailed as a hero who benefits the people, which author concludes through the words of gods and Buddhas: “In China, the monks are sent to the West by the monks themselves, and to the South by the bodhisattvas in the South China Sea. Although the journey may be arduous, it can endure forever”. The message conveyed is that to achieve one’s goals, one must possess unwavering faith, work diligently, and persevere through challenges. This play in the genre of *zaju* is a crucial element in the evolution of the phenomenon under examination, as it establishes a strong basis for the novel “Journey to the West”. The depiction of the hero Sun Wukong in the play is arguably its most significant contribution.

However, it was Wu Cheng’en who created colorful characterizations of the protagonist and vivid portrayals of the other characters based on various versions of the text. He brilliantly described the monkey nature of Sun Wukong, who paradoxically combines the traits of divinity and humanity, and told his life story by adding the classic plot of the “Uproar in Heaven”. This allowed him to highlight the Monkey King’s wit, rebellious spirit, and immense strength, transforming him into a dramatic, mythological, and heroic character while eliminating negative details from previous incarnations. The result was a more three-dimensional and vivid image that emphasized



Ill. 3. Xuanzang and the magic Monkey. Mural painting from Yulin Grottoes Cave No. 3 (Guazhou, Gansu Province, China). Photo source: Wei Wenbin, Zhang Liming. (2019) Mural paintings depicting plots from "Journey to the West" and story of the monk Xuanzang retrieving the sutras. - Jiangsu: Fenghuang meishu publishing house. 306 c.

his fearless spirit in battles against demons and monsters and showcased his transformation from a monkey to a Buddha⁴.

To create Sun Wukong Wu Cheng'en drew inspiration not only from the stories of divine apes created by his predecessors but also aimed to depict the ideal of a legendary hero who must persistently strive and overcome numerous obstacles. This exceptional work combines elements of mystery, mythology, and fantasy, making it a remarkable example of imaginative writing. The depictions of Xuanzang, Zhu Bajie, Sha Wujing, and others showcase their journey from being ordinary humans or demons to attaining the esteemed position of Buddha.

Wu Cheng'en's "Journey to the West" is often categorized in European research as a picaresque novel with a Buddhist allegory. However, this classification of a Chinese classic literature using solely European aesthetic standards may not be sufficient. It is important to establish the connections between the various layers of this multi-dimensional text in order to fully appreciate its complexity and significance.

An in-depth interpretation of the novel, based on the interpretations of Chinese thinkers and a brilliant personal knowledge of Chinese culture, is given by the Russian Sinologist Vladimir Malyavin in his book "Twilight of the Tao". He points out that in the Chinese perspective, sensuality and reason were not viewed as opposing forces, unlike in the European tradition. Instead, they were perceived as a whole, cohesive entity. Wu Cheng'en wrote his novel at a time when not only did this traditional Chinese notion exist and take shape, but also when the extreme forms of both feelings and experiences on the one hand, and mind and spirit on the other, were linked together. Hence, the much-appreciated increase in drama and the heat of emotion in Wu Cheng'en's novel. As Malyavin notes, "Generally speaking, the idea of the unity of feeling and mind has been ingrained in the Chinese tradition, always inclined to identify mind with sentience. However, the idea of merging of the extremes of both brought about a radical shift in cultural values. This new perspective turned the original concepts upside down, emphasized the abnormal and the grotesque, relying on irony to stimulate imagination rather than knowledge. It is only within this new

4. It must be noted that in Chinese folklore there are several different types of monkey-like humans.

cultural paradigm, a masterpiece of new prose, the fantastic epic Journey to the West, could possibly emerge (the novel was initially published in 1592)"⁵.

The journey was perceived metaphorically as spiritual improvement with its the inevitable challenges and triumphs. "The comic mood and grotesque imagery of the novel are meant to remind us of the deliberate unreality of its events, for 'the treasure of the heart' in inexplicable in words."⁶ Sun Wukong, capable of taking on any appearance and living all possible lives, and "raving about all the world's history, would probably be the purest example of a schizophrenic subject if he did not remind Chinese readers of their supreme being, the royal dragon, capable of infinitely changing its appearance"⁷.

The life of the protagonist, as well as all his companions, is a journey, but "this journey takes place within the emptiness of the 'oneness of Tao' where individual lives are, in essence, only actualizations of one or another of the qualities of its 'spiritual physiology'". "These almost chaotic refractions, glimpses of 'the heart of all transformations', coincide with the typical forms of tradition that mark the limit of individual existence," the researcher points out, "but they themselves consist of a superposition of many forces and are therefore non-substantial, quite hollow. In the light of 'critical thought', they lose the appearance of wholeness and disintegrate into isolated fragments, which, in fact, determines the comic undertone of the novel: attempts to understand Sun Wukong's adventures are precisely what provokes laughter. Every value cancels itself, every image must eliminate itself."⁸ "The whole journey is a projection of the 'Heavenly Heart' onto physical reality, for all things find their existence in their own shadow. Here everything happens 'suddenly', 'out of the blue', and each thing is attested by something 'other'"⁹.

Such a "fall" of spirit into the concrete empirical existence of a literary character may appear as a fall solely to the Europeans who perceive it through the lens of their own European tradition. From

5. Malyavin V. V. (2003) The Twilight of the Tao. Chinese Culture on the Threshold of the New Age.— Moscow: IPC Design. Information. Cartography": OOO "Publishing House Astril": OOO "Publishing House AST". p. 147.— Available at: URL: <https://sredotochie.ru/wp-content/uploads/sumerki-dao-2003-scan.pdf> (accessed 22.02.2023).

6. Ibid.

7. Ibid.

8. Ibid, p. 148.

9. Ibid.

the Chinese point of view, the materialization of the spirit just certifies its authenticity, for “in the Chinese tradition the existence of the spirit is not diminished, but on the contrary, is certified by the act of its descent into the material world”¹⁰. According to Malyavin, in this instance Chan Buddhism gets incorporated into Chinese tradition.

The adventures of the magic monkey are both naturalistic and illusory, and thus comical. They fall into the gap of being, into the “between-being”, as Malyavin puts it, into the “co-existence of things”. Improbability becomes the criterion of authenticity, and Sun Wukong’s incredible exploits culminate in a state of utmost clarity and sobriety. The concept of uncovering truth within illusions and transformations is a distinctively Chinese perspective, which also happens to align with postmodernism.

Further in the article we argue that the novel about Sun Wukong expresses the idea of “mastery over the untamed heart”. For, “when the heart is unrestrained, a person becomes Mara, but when the heart is being tamed, person becomes Buddha”¹¹.

Resources for animated adaptations of novel

After analyzing the factors that maintain the coherence of the complex and multi-layered text of the novel, as demonstrated in V. Malavin’s research, it becomes clear that a simplistic sociological approach is inadequate, and it is unjust to view the novel solely as a mere children’s fairy tale. This is where the potential for animated adaptation, both in general and through the means of digital animation, becomes truly evident. We will refer to it as resources for animated adaptations of the novel.

The novel provides such a wealth of material in terms of form that almost any genre and medium can reasonably be chosen for adaptation. Despite being composed according to a certain literary canon, the individual storylines included in the novel are diverse in contents and style of presentation, which keeps the traditional reader and listener engaged and interested throughout the text. The novel boasts of a rich thematic content, with its action unfolding across three distinct worlds ranging from heaven to hell, and taking place in various settings such as huts, monasteries, roads, and palaces. Despite the diverse storylines featured in the novel, each plot reinforces fundamental principles such as trial, good and evil, struggle, help, salvation, etc.

10. Ibid.

11. Ibid., p. 150.

It is important to note that “Journey to the West” is well-suited for analysis using the categories of Vladimir Propp, a Soviet folklorist and precursor to semiotics, due to its structural composition and character roles. Propp’s monographs, “The Morphology of the Tale” (1928) and “Historical Roots of the Wonder Tale”¹² (1946), discuss the ritualistic origins of tales, attributing their beginning to the rites of initiation — the notion that is fully supported by the novel. The novel has its roots in a true story, but in it the main character, the Tang monk, gets two distinct incarnations. In one of them his life was steeped in Buddhist temple rituals, while the other was filled with folklore and epic tales.

The novel encompasses universal topics, and the animator’s only concern is to determine whether their current audience is interested in a particular theme or not. Wu Cheng’en’s novel is also a reflection of the Chinese national mentality. Interestingly, this mentality has proven to be more compatible with the demands of the modern information society than the European or North American ones, as predicted by Marshall McLuhan. As a result, there are numerous Chinese animated adaptations of “Journey to the West”, ranging from “Princess Iron Fan” (1941) to “Monkey King: Hero is Back” (2015).

Over the past 80 years, China has produced 15 representative animated works based on “Journey to the West”. The novel truly offers inexhaustible possibilities for creative imagination. The world of fantasy is most suited to animation. The novel contains many photogenic, or so to speak, animatogenic characters and scenes. The fantastical world and mythological motifs, while arbitrary in nature, become even more so when translated into the language of animation. This aligns with Jury Lotman’s observations about cinema as a naturalistic art that doubles the naturalness of the surrounding world, while animation doubles the conventionality of the literary world (the animated film is one way or another based on the written word, at the very least in the form of a script)¹³.

To highlight, the animation has the ability to visually represent crucial aspects of human activity

12. Propp V. Y. (1928) Morphology of the Tale. — L.: Academia [Electronic resource]. — URL: <http://feb-web.ru/feb/skazki/critics/pms/pms-001-.htm> (accessed 10.03.2023); Propp V. Y. (2000) Historical Roots of the Wonder Tale. — Moscow: Lab-yrinth.

13. Lotman J. M. (1978). On the language of animated films // Semiotics of Culture. The publications on sign systems X. — Tartu. pp. 141–142.



Ill. 4. “Biography of the Tripitaka Master of the Great Ci’en Monastery of the Great Tang Dynasty”, 10th Scroll. Written by Huili, recorded by Yang Cong. 10th century. Old Uyghur script. Jute paper. Text found in 1930 in Xinjiang. Source: National Library of China.

that are inherently non-visual. For instance, how can we illustrate the essence of a scientist’s work when it appears outwardly as simply sitting and writing? Similarly, how can we depict the composer’s inner world when this activity, in its external form, has nothing to do with expressing their own inner world, but instead involves sitting and writing notes? To date, no one in the film industry has been able to capture the philosophy and symbolic world of images that cannot be seen with the eyes, touched, or smelled. However, humans are distinct from animals because they are symbolic animals, as demonstrated by German philosopher Ernst Cassirer (1874–1945). Utopias are symbolic worlds that are challenging or impossible to portray convincingly through naturalistic cinema, which emphasizes objective reality. Animated films, on the other hand, including those based on the novel “Journey to the West”, succeed in this regard due to the double conventionality of animation. Moreover, producing such animations is significantly more affordable and simpler, not to mention the various challenges and obstacles that come with traditional methods (challenges of animated films differ). There is no need to scout for natural locations, cast actors, or direct performers. The realm of 3D animation is constantly advancing, allowing for the creation of realistic portrayals of imaginary worlds, resulting in increasingly convincing animations. It is no surprise that it is now linked with postmodernism and associated with the name of French philosopher, cultural expert, and photographer Jean Baudrillard (1929–2007), who introduced the concept of hyperreality, in which

one cannot differentiate between reality and fiction. The foundation of hyperreality is simulacra — the phenomena of copies for which there is no original or the original is unknown. Baudrillard argued that the world has been converted into a realm of simulacra due to the emergence of electronic media, and describing the world of animation through this lens has already become a conventional approach among researchers¹⁴.

The “Journey to the West” is a complex and multi-dimensional text, as previously mentioned. It cannot be simply categorized as a fairy tale or a myth. Although the deeper layers may not be apparent to a casual reader, they still have an impact on them, even if they only perceive the surface level. To clarify, the novel can be considered philosophical at least in two aspects. However, it is important to note that the Western concept of philosophy, such as the categorical systems of Kant or Hegel, is not present in China. What China has instead can be referred to as wisdom and is reflective of the national Chinese mentality.

Firstly, the novel’s various plots depict the path towards the ideal through the characters’ actions. Comprising of 100 chapters, the novel showcases the surrealist fight for genuine ideals. This struggle employs the most practical and effective methods of combat, which, as Chinese scholars and V. Malyavin suggest, is a paradoxical approach that underpins Chinese philosophy. However, it is important to note that this is not a political interpretation. Rather, it

14. See, for ex.: Athes H. Baudrillard, Sepultura and Steve Cutts’ Animation. Dystopian Common Ground. // Hermeneia: Journal of Hermeneutics, Art Theory & Criticism. 2019. N. 22. P. 173–180. URL: http://hermeneia.ro/wp-content/uploads/2019/05/14_Athes.pdf (accessed on 24.02.2023).

emphasizes the attainment of the highest human values through persistent efforts to overcome obstacles and unwavering diligence. For instance, the protagonist of the "Journey to the West" undergoes a transformation from a magical monkey to a Buddha, which serves as the central plot of the story. The true text — is a fantastical one. If the fantastical element does not reach the highest point, the text cannot be considered a fantastical novel. Yuan Yulin (袁于令) in the preface to his novel stated that those who know the most fantastic stories also know the most real facts¹⁵. The use of high hyperbole, fiction, and fantasy are essential tools for transforming mythological and religious motifs into philosophical ones. In Chinese literature, numerous fantasy novels have been written, but "Journey to the West" stands out as the pinnacle of this genre.

The first eight chapters of "Journey to the West" narrate the origin story of the Monkey King, while chapters nine to twelve explore the reasons behind the quest for the Buddhist sutras and the birth of the Tang monk. The subsequent chapters, from thirteen to ninety-nine, detail the journey to obtain the sacred texts. Finally, the story concludes with one hundred and forty tales of the successful acquisition of the true sutra and the attainment of Buddhahood. These tales contain philosophical themes, such as the story of Sun Wukong who followed Taoism from birth in pursuit of immortality. After causing chaos in the heavenly palace, he was ultimately

imprisoned by Buddha beneath the Mountain of the Five Elements. This serves as a metaphor for fighting injustice through practical means, while also acknowledging that there will always be challenges beyond our current understanding. Although there are no universal rules for life, Sun Wukong's conversion to Buddhism and protection of Monk Tang allowed him to earn the title of Victorious Fighting Buddha (斗战胜佛) through his heroic actions. Happiness can only be achieved through persistent effort and hard work. "Journey to the West" narrates the tale of a Tang monk's quest for religious texts in India. However, the journey is composed of various stories, each with its own philosophical teachings. Even a single story can have multiple philosophical interpretations.

However, the text goes beyond just providing conclusions and warnings. It offers a comprehensive collection of texts that serve as a representation of Chinese mentality, acting as its "cardiogram" or "X-ray film". When reading the novel and watching the animated adaptations, the Chinese audience is able to reflect on themselves through a perfect mirror of self-awareness and self-contemplation.

To conclude, it is our belief that the classic Chinese literary masterpiece "Journey to the West" possesses abundant resources for animated adaptations. This fact holds value not only Chinese animators but also for a wider audience on a global level, especially in the current era of information.

REFERENCES:

1. Lotman, Yu.M. 1978. "On the language of animated films", *Semiotics of Culture. The publications on sign systems X*, Tartu, pp. 141–142.
2. Malyavin, V.V. 2003. *The Twilight of the Tao. Chinese Culture on the Threshold of the New Age*.— Moscow: IPC Design. Information. Cartography, p. 147.— Available at: URL: <https://sredotochie.ru/wp-content/uploads/sumerki-dao-2003-scan.pdf> (accessed 22.02.2023).
3. Propp, V.Y. 1928. *Morphology of the Tale*, L.: Academia [Electronic resource].— URL: <http://feb-web.ru/feb/skazki/critics/pms/pms-001-.htm> (accessed 10.03.2023)
4. Propp, V. Y. 2000. *Historical Roots of the Wonder Tale*.— Moscow: Labyrinth.
5. Zhu Yixuan, Liu Liuchen. 1983. *A collection of materials on the Journey to the West*, Zhengzhou: Zhong Zhou Publishing House.
6. Zhu Hongbo. 2005. *A Four-Hundred-Year History of the Journey to the West*, Shanghai: East China Pedagogical University.
7. Athes, H. "Baudrillard, Sepultura and Steve Cutts' Animation. Dystopian Common Ground", *Hermeneia: Journal of Hermeneutics, Art Theory & Criticism*. 2019. no. 22, p. 173–180. URL: http://hermeneia.ro/wp-content/uploads/2019/05/14_Athes.pdf (accessed on 24.02.2023)
15. Cit.: Zhu Yixuan, Liu Liuchen (朱一玄, 刘疏忱). (1983) A collection of materials on the Journey to the West.— Zhengzhou: Zhong Zhou Publishing House. Malyavin's interpretation of these phrases in the preface is as follows: "If literature is not fantastical it cannot be considered literature, and fantastical that does not push boundaries cannot be considered fantastical. This suggests that the most incredible events in the world are the most genuine. Therefore, it is preferable to discuss the miraculous rather than the real, and the demonic rather than the divine. The demonic represents something entirely distinct, and by comprehending it, one can attain enlightenment and become a Buddha" (Malyavin V. V. *Twilight of Tao*. p. 149).

Ню Сюэбяо

аспирант Российского государственного художественно-промышленного университета им С. Г. Строганова,
доцент Школы дизайна и искусства
Сямэньского технологического университета, Китай
e-mail: 330507761@qq.com
Хэнань, Китай
ORCID: 0009-0005-6675-1960

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-22-38

РОМАН У ЧЭНЬ-ЭНЯ «ПУТЕШЕСТВИЕ НА ЗАПАД» И ЕГО РЕСУРСЫ ДЛЯ АНИМАЦИОННЫХ АДАПТАЦИЙ

Аннотация: Статья посвящена возможностям создания анимационных фильмов, заложенным в китайском классическом романе «Путешествие на Запад». Автор прослеживает эволюцию сюжета и характеризует главные черты прославленного литературного произведения, к экранизации которого не раз обращались не только китайские, но и японские, корейские и другие аниматоры. История паломничества в Индию Танского монаха с его спутниками за священными сутрами из реальной истории с течением лет и веков превращалась в фольклорные сказы, затем в пьесы, после чего нашла отражение в нескольких авторских романах, классическим из которых стал роман У Чэнь-эня. И именно сам процесс превращения реальной истории и реальных лиц в легенду, миф, географического перемещения и физического путешествия в метафизический путь, которым идут персонажи, образ которых восходит к древним архетипам, и сделали роман столь популярным в разные столетия и в разных странах. Далее автор выявляет те уникальные характеристики романа, которые особенно предрасполагают к его экранизации средствами мультипликации. Визуальное искусство, в отличие от словесного, может непосредственно использовать образы и формы народной картины, народной

скульптуры, лубка, театра теней, Пекинской оперы, традиционной живописи, что с успехом и делает китайская анимация на темы романа. Кроме богатства формального, сюжетного и тематического, при этом укорененного в коллективном бессознательном, следует иметь в виду жанровую принадлежность романа: для экранизации фантастических историй адекватнее всего оказываются средства анимационного кино, как это следует из определения Ю. И. Лотмана. При этом роман У Чэнь-эня «Путешествие на Запад» обладает ценностью не только национального культурного достояния, но и общемирового. Автор отмечает важную мысль канадского медиатеоретика Маршалла Маклюэна о востребованности в информационном обществе именно китайского образа мышления с его представлением о сетевом мире и сетевом человеке. Анимационные фильмы на сюжеты «Путешествия на Запад», таким образом, транслируя ценности китайской картины мира и китайской ментальности, тем самым вносят свой вклад в ответ мира на вызовы времени.

Ключевые слова: анимация, литература, «Путешествие на Запад», буддизм, миф, фольклор, китайский менталитет, фантазия, символ, утопия, философия, парадоксальность, условность.

Многочисленные обращения к экранизации сюжетов китайского классического романа У Чэнь-эня «Путешествие на Запад» связаны с открытым характером литературного произведения, его богатым культурным содержанием и огромными ресурсами для визуальной и/или аудиовизуальной интерпретации его содержания,

в особенности средствами анимации¹. Это интересный пример сочетания традиций и новаций.

Как складывался роман

Исследователи установили, что содержательное и формально роман «Путешествие на Запад»

1. Термины «анимация» и «мультипликация» в данной статье выступают как синонимы.— Н.С.

формировался на протяжении четырёх эпох. Это эпохи династий Тан (618–907), Сун (960–1279), Юань (1271–1368), Мин (1368–1644) (唐、宋、元、明). Определён и порядок формирования «Путешествия на Запад» (西游记). Он выглядит следующим образом: историческая запись о путешествии монаха — сборник стихов «За буддийскими сутрами» (取经诗话) — «Танский монах [идёт] на Запад за буддийскими сутрами» (старинный спектакль² «唐僧西天取经») — «Путешествие на Запад» (юаньская драма, «西游记杂剧» — «Путешествие на Запад» (устный сказ, «西游记平话») — текст песни «Путешествие на Запад» («西游记词话本») — «Путешествие на Запад» (упрощённый вариант — монументальное произведение в 100 главах)³.

Таким образом, китайская история «Путешествия на Запад» длится уже более тысячи лет. В её создании приняли участие множество людей с разными верованиями и ценностями жизни, большая часть имён которых осталась неизвестной. Роман У Чэнь-эня, как в плавильном котле, вобрал в себя огромное количество фольклорных вариантов и авторских версий этой истории, принадлежащих разным лицам, поэтому, хотя исходным мотивом было паломничество за буддийскими текстами из Китая в Индию, определить, имеет ли роман буддийский, даосский или какой-либо иной религиозный характер, не представляется возможным.

Народное сказание и краткая версия романа «Путешествие на Запад» распространялись в Китае во времена династии Мин, были собраны и дополнены нововведениями У Чэнь-эня (吴承恩) в середине династии Мин, в результате этой работы появился классический роман «Путешествие на Запад» в 100 главах. Таким образом «Путешествие на Запад» оттачивалось и совершенствовалось с течением времени, становясь все более классическим и законченным, с одной

стороны, но парадоксальным образом, с другой стороны, являя миру всё новые и новые возможности для своего переложения в разных видах искусства. В эпоху Мин, когда создавался роман, история паломничества Танского монаха стала уже легендарной. Опыт буддийского монаха Сюань-цзана запечатлён в «Жизнеописании преподобного Трипитаки из храма Великий благодетель Великой Танской династии» и «Записках о западных странах [эпохи] Великой Тан». Эти две книги были написаны монахами и являются профессиональными буддийскими чтениями. Цель написания — проповедь буддизма. Стоит отметить, что большая часть «Жизнеописания преподобного Трипитаки из храма Великий благодетель Великой Танской династии» является источником более поздней истории «Путешествия на Запад». На основе более полных сохранившихся источников, а именно: «Записки о западных странах [эпохи] Великой Тан» («大唐西域记»), «Как Танский Сюань-цзан совершил путешествие за буддийскими канонами» («大唐三藏取经诗话»), «Жизнеописание преподобного Трипитаки из храма Великий благодетель Великой Танской династии» («大唐大慈恩寺三藏法师传») и «Цзадзюй» (юаньская драма), различные пьесы, в т. ч. о путешествии на Запад («西游记杂剧»), — культурные истоки романа «Путешествие на Запад» можно исследовать с точки зрения характера сюжета и действующих лиц.

Во-первых, если говорить о характере сюжета, история паломничества на Запад прошла длительный процесс эволюции. В «Записках о западных странах [эпохи] Великой Тан» («大唐西域记») и «Биографии Великого Сюань-цзана династии Тан в храме Великий благодетель «大唐大慈恩寺三藏法师传» отражена реальная история, там рассказывается о настоящем тайном путешествии монаха в Индию за буддийскими сутрами, которое длилось 17 лет. Сюань-цзан прошёл более 50 000 ли (ли – китайская единица измерения расстояния, равна 500 м. — Прим. ред.). В книгах описана общеполитическая обстановка во всех городах-государствах и их регионах к западу от Гаочана (китайское современное название — Турфан), включая 110 городов-государств, где Сюань-цзан побывал лично, и 28 городов-государств, о которых ему рассказали. В книгах описаны территория, географическое положение, состояние сельского хозяйства, торговля, обычаи, искусство, языки, письменность, денежное

обращение, религии и др. всех этих государств. Указанные материалы предоставляют исходные данные для реконструкции реального маршрута путешествия и закладывают основу истории путешествия на Запад.

История о паломничестве Сюань-цзана (玄奘) за священными писаниями, распространённая в династии Тан, в основном оставалась документальной. Во времена Сунской династии, например, в книге «Как танский Сюань-цзан совершил путешествие за буддийскими канонами» в качестве главного героя уже появился прототип Царя обезьян Сунь У-куна (孙悟空). Тут описывается история о том, как волшебная Обезьяна помогает Тан Сюань-цзану (唐三藏) получить священное писание. Повествование имеет относительно простой сюжет, что отличает его от истории о поисках Сюань-цзаном священных сутр, распространённой в эпоху Танской династии. Очевидно, что в эпоху династии Сун в историю «Путешествия на Запад» стали добавлять вымышленные элементы, и теперь в тексте появляются прототипы богов и чудовищ, оборотни и бесы, различные небожители, Обезьяна и бог глубоких песков. Это заложило основу последующих метаморфоз, и только во времена китайской династии Юань, примерно триста лет спустя, появляется текст под названием «Путешествие на Запад», содержание которого уже примерно соответствовало основной структуре повествования, известного в настоящее время, а именно: путешествие Танского монаха (Тан Сэн, танский мудрец), Сунь У-куна и других в Западный рай за священными писаниями.

Последующие издания «Путешествия на Запад» были в основном адаптированы или расширены на основе «Путешествия на Запад» времён династии Юань. На протяжении этой эволюции религиозная окраска «Путешествия на Запад» ослабевает, на первый план выходят его художественные достоинства. Превращаясь из профессионального буддийского текста в достояние народа, «Путешествие на Запад» теперь читается вслух не только в храмах, но и светскими сказителями в других публичных местах. Всенародно любимая история быстро превратилась в популярный роман о богах и чудовищах.

Таким образом, можно констатировать, что история «Путешествия на Запад» прошла долгий эволюционный путь от реальной истории к вымыслу, мифу и сказке, от описания физического мира к метафизике и от простоты к сложности.

Состав группы паломников также менялся: от реальных людей до богов и будд, от Тан Сюань-цзана (唐玄奘) роль главного героя переходит к Сунь У-куну (孙悟空). Количество участников путешествия постепенно возросло до классического состава из четырёх человек. В книгах «Записки о западных странах [эпохи] Великой Тан» («大唐西域记») и «Биография Великого Сюань-цзана династии Тан в храме Великий благодетель «大唐大慈恩寺三藏法师传» за буддийскими сутрами идёт только сам Тан Сюань-цзан (唐玄奘) и сопровождающий его монах, а в книге «Сборник стихов [о путешествии] Танского Сюань-цзана за буддийскими сутрами» («大唐三藏取经诗话») появились уже такие чудесные персонажи, как волшебная Обезьяна (猴行者), песчаный (речной) демон (沙神) и другие.

В юаньской драме «Путешествие на Запад» («西游记杂剧») Яна Цзинь-сяня (杨景贤), которая состоит из шести книг и двадцати четырёх глав, окончательно складывается состав группы путешественников из четырёх человек, человеко-животных и одного коня. Это Тан Сюань-цзан (唐僧), Сунь У-кун (другое имя — Сунь Синчжэ) (孙悟空), Чжу Ба-цзе (猪八戒), Ша Уцзин (沙和尚), Белый конь-дракон (白龙马). Тут описаны не только имена и происхождение персонажей, но и их отношения друг с другом — так же, как в «Путешествии на Запад» в классическом варианте. Это свидетельствует о том, что характер, количество персонажей и тип их отношений в классическом романе «Путешествие на Запад» складывались во времена династий Юань и Мин⁴. На этой основе автор У Чэнь-энь создал многогранные образы персонажей и богатую типажность при помощи различных сюжетов, используемых в отдельных главах романа. Тут задействовано множество аспектов земной жизни, а также иной мир, демоны, боги и будды, с помощью метафорических историй о богах и демонах показана жизнь человеческого общества того времени. Образы демонов, живущих в горах, как бездельники, и грабящих добропорядочных женщин, являются отражением реальной жизни разбойников, притесняющих людей. Из члена правящего класса, символизируемого небесами, принцесса Железный веер превратилась в демона на земле, противостоящего главному персонажу Сунь У-куну, и т. д.

4. Чжу Хунбо. Научная история четырёхсотлетия «Путешествия на Запад». Цит. изд. С. 208.

2. В 1980-х годах Управление культуры провинции Шаньси провело исследование по статистике дорам (которую Китай организует для официальной защиты этого типа произведений) и обнаружило список программ «Изучение священных писаний с Запада Танским монахом» второго года правления Ваньли династии Мин, некоторые из них были связаны с оперой, рассказывающей о путешествии на Запад. По списку программ мы видим общий сюжет спектакля и романа, в том числе и общих персонажей Сунь У-куна, Чжу Ба-цзе, Ша Уцзина, Белого коня (唐僧.孙悟空.朱悟能.沙悟净.白马) и т. д.

3. Чжу Хунбо. Научная история четырёхсотлетия «Путешествия на Запад». — Шанхай: Восточно-китайский педагогический университет, 2005. С. 188.

Сунь У-кун (孙悟空) в пьесе — это храбрый и умный герой, который достаточно смел, чтобы бороться с силами зла, а характер персонажа Тан Сюань-цзана (唐三藏) верен характеру исторического прототипа. Перед нами героическое, триумфальное шествие, которое демонстрирует его смелый дух и неустранимую натуру, он преодолевает трудности и опасности на своем пути, чтобы добыть писания из чужих земель, а в двадцать третьей главе возвращается на родную землю со всеми бессмертными, провожавшими его. Это похвала Тан Сюань-цзану (唐三藏) за его мужество и самоотверженность в стремлении к идеалам. Воздавая ему хвалу как герою, приносящему пользу народу, в двадцать третьей главе пьесы автор говорит словами богов и будд: «На Западе монахов в Китае посылают сами монахи, а на Юге — бодхисаттвы в Южно-Китайском море. Хотя это тяжело, но это может длиться вечно». Это значит, что если вы хотите чего-то добиться, то для достижения успеха необходимо иметь сильную веру, упорно трудиться и быть настойчивым. Цзацзюй-драма «Путешествие на Запад» — важное звено в развитии исследуемого нами феномена, заложившее прочный фундамент для романа «Путешествие на Запад». Героическое изображение Сунь У-куна (孙悟空) в пьесе является, пожалуй, самым большим вкладом Цзацзюй-драмы.

Но именно У Чэнь-энь (吴承恩) создал колоритную характеристику главного персонажа и полнокровные образы других героев на основе различных версий текста. Он ярко описывает обезьянью природу Сунь У-куна, в котором парадоксальным образом при этом сочетаются божественная и человеческая природа, сообщает историю его жизни, добавляет классический рассказ «Переполюх в Небесных чертогах», подчёркивает остроумие, мятежный характер и великую силу Царя обезьян, усиливает драматизм, мифологический и героический тип персонажа, устраняет негативные детали предшествующих воплощений Царя обезьян. Это делает образ более объёмным и графичным, что подчёркивает его бесстрашный дух в каждом ожесточённом поединке с различными демонами и чудовищами и в полной мере показывает его метаморфозу от обезьяны до будды⁵. В формировании образа Сунь У-куна автор не только использует

5. Тут нельзя не заметить, что в китайском фольклоре существует несколько различных типов обезьянолюдей.

элементы легенды о божественных обезьянах, созданные предшественниками, но и сосредоточился на изображении идеалов мифических героев, которые могут быть реализованы только в результате непрерывной тяжёлой работы и преодоления бесчисленных бедствий. Можно сказать, что это классика, сочетающая мистику, миф и фантастику, являющаяся успешным примером творческого письма. То же самое относится и к изображениям Тан Сэна (唐僧), Чжу Ба-цзе (猪八戒), Ша У-цзина (沙和尚) и др., все они показаны в процессе возрастания от человека или демона до будды.

В европейском восприятии «Путешествие на Запад» У Чэнь-эня определяется как плутовской роман, за которым стоит буддийская аллегория. Однако эта дефиниция китайского классического литературного произведения в чисто европейских эстетических категориях не выглядит удовлетворительной, пока не показано, как связаны воедино очень разные уровни многослойного текста.

Глубокую трактовку романа, основанную на интерпретациях китайских мыслителей и блестящем личном знании китайской культуры, даёт российский синолог В. В. Малявин в книге «Сумерки Дао». Он указывает, что в китайском менталитете чувственность и разум не разделялись как противоположности, что свойственно именно европейской традиции, но понимались целокупно, в единстве. И У Чэнь-энь пишет свой роман в эпоху, когда не только это традиционное для китайцев представление существует и оформилось, но когда именно крайние формы того и другого — чувства, переживания, с одной стороны, и разума, духа, с другой — оказались связаны воедино — отсюда столь высоко оцениваемое усиление драматизма, накала эмоций в романе У Чэнь-эня. «Вообще говоря, идея единения чувства и сознания была вкоренена китайской традицией, всегда склонной отождествлять ум с чувствительностью, — пишет В. В. Малявин. — Однако тезис о совпадении именно крайностей того и другого радикально изменял весь строй культурных ценностей. Он сообщал всем понятиям обратный смысл, выдвигал на передний план аномалию и гротеск и, вдохновляясь иронией, апеллировал не столько к знанию, сколько к воображению. Только в рамках новой культурной парадигмы стало возможным появление такого шедевра новой прозы, как фантастическая эпопея «Путешествие на Запад» (первое издание романа

появилось в 1592 году)»⁶. Путешествие воспринималось метафорически как духовное совершенствование со всеми его взлётами и падениями. «Комический тон и гротескная образность романа призваны напоминать о заведомой нереальности происходящего, ибо «сокровище сердца» неизъяснимо»⁷. Сунь У-кун, будучи способным принимать любой облик и проживать все возможные жизни, «как бы бредящий всей мировой историей, представлял бы собой, возможно, чистейший образец шизофренического субъекта, если бы не напоминал китайским читателям об их верховном существе — царственном драконе, способном бесконечно изменять свой облик»⁸.

Жизнь главного персонажа, да и всех его спутников, — странствие, но «это странствие протекает внутри пустотной «единотелесности Дао», где отдельные жизни суть только актуализации тех или иных качеств его «духовной физиологии». Эти почти хаотичные преломления, пропуская «сердца всех превращений», совпадают с типовыми формами традиции, которые обозначают предел индивидуального существования, — указывает учёный, — но сами складываются из наложения множества сил, и потому несубстанциональны, вполне пустотны. При свете «критической мысли» они теряют видимость цельности, распадаются на обособленные фрагменты, что, собственно, и обуславливает комическую тональность романа: попытки понять походжения Сунь Укуна как раз и вызывают смех. Здесь всякая ценность сама отменяет себя, каждый образ должен себя устранить»⁹. Всё путешествие являет собой проекцию «Небесного сердца» на физическую реальность, ведь все вещи обнаруживают своё существование собственной тенью. Тут всё случается «вдруг», «внезапно», «и каждая вещь удостоверяется чем-то «другим»»¹⁰.

Такое «падение» духа в конкретное эмпирическое существование литературного персонажа только в глазах европейцев, мыслящих в соответствии с собственной, европейской, традици-

6. Малявин В. В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. — М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. 436 с.: ил. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://sredotochie.ru/wp-content/uploads/sumerki-dao-2003-scan.pdf> (дата обращения 22.02.2023). С. 147.

7. Там же.

8. Там же.

9. Там же. С. 148.

10. Там же.

ей, выглядит падением. С точки зрения китайцев, материализация духа как раз удостоверяет его подлинность, ибо «в китайской традиции бытие духа не умаляется, а, напротив, удостоверяется актом его нисхождения в материальный мир»¹¹. Тут произошло, по мнению Малявина, вхождение чань-буддийского элемента в китайскую традицию. Приключения волшебной обезьяны одновременно натуралистичны и иллюзорны, а значит, комичны, они попадают как бы в зазор бытия, в «между-бытность», в «со-бытийность вещей» (формулировки В. В. Малявина), и невероятность оказывается критерием подлинности, а нереальные приключения Сунь У-куна оборачиваются высшим трезвением ума. Обнаружение истины в иллюзиях и метаморфозах — очень китайский ход мышления и, как легко заметить, он же оказывается постмодернистским.

Далее утверждается мнение о том, что роман о Сунь У-куне «выражает идею «овладения распущенным сердцем». Ибо, «когда сердце распущено, человек становится Марой, а когда сердце держат в узде, человек становится Буддой»»¹².

Анимационные ресурсы романа

После того как вскрыты факторы, обеспечивающие единство многоуровневого текста романа, как это сделано у В. В. Малявина, становится понятно, что подходить к роману с примитивным социологизмом нельзя, несправедливо и видеть в нём лишь обычную детскую сказку. И только тут проясняются возможности, заложенные в этом произведении, для анимационной адаптации в принципе и цифровой анимации непосредственно. Назовём их анимационными ресурсами романа.

Роман предоставляет настолько богатый материал в отношении формы, что для экранизации тут может быть на полном основании избран почти любой жанр и вид. Хотя отдельные истории, вошедшие в роман, сочинялись согласно определённому литературному канону, при восприятии текста традиционный читатель и слушатель не устаёт, поскольку эти десятки историй отличаются друг от друга по содержанию и стилистике изложения.

Роман также изобилует тематически. Действие происходит в трёх мирах, отрая до ада, в хижинах, монастырях, на дорогах и во дворцах. Принципиально важно, что при всём многообразии

11. Там же.

12. Там же. С. 150.

историй, включённых в роман, каждый сюжет повторяет общие принципы: испытание, добро и зло, борьба, помощь, спасение и т. д. Тут стоит отметить, что структурно и по ролям персонажей «Путешествие на Запад» хорошо поддаётся анализу с помощью категорий концепции советского фольклориста, предтечи семиотики В. Я. Проппа (1895–1970), изложенной им в монографиях «Морфология сказки» (1928) и «Исторические корни волшебной сказки» (1946)¹³, а история романа вполне подтверждает идеи Проппа об обрядовом происхождении сказок, восходящих к текстам обрядов инициации, хотя в нашем случае источником романа изначально послужила реальная история, после которой первоначально главный персонаж, Танский монах, зажил как бы двойной жизнью: ритуальной в буддийских храмах и фольклорной в сказочном эпосе.

Роман включает в себя темы общечеловеческого содержания, и для аниматора остаётся только вопрос, востребована ли та или иная тема романа его нынешним зрителем. В то же время роман У Чэнь-эня является глубоко национальным произведением, содержит коды китайского национального менталитета, который, как сегодня выяснилось и как было предсказано М. Маклюэном, оказался гораздо более созвучен вызовам современного информационного общества, чем европейский или североамериканский. Есть много китайских анимационных работ, адаптаций «Путешествия на Запад», от «Принцессы Железный веер» (1941) до «Возвращение великого мудреца» (2015).

За последние 80 лет в Китае было создано 15 репрезентативных анимационных произведений, основанных на «Путешествии на Запад» (автор избрал для анализа именно их, но всего за указанный период таких анимаций было снято гораздо больше). И роман действительно предоставляет неисчерпаемые возможности для творческого воображения. Мир фантазий более всего подходит для анимации. Роман содержит множество фотогеничных, или, если так можно выразиться, аниматогеничных персонажей и сцен. Фантастический мир романа и его мифологические мотивы, условные по своему характеру, только удваивают свою условность при перево-

дении на язык анимации, что соответствует наблюдениям Ю. М. Лотмана относительно кино, натуралистичного искусства по своей природе, которое как бы удваивает натуральность окружающего мира, и анимации, которая удваивает условность условного литературного мира (а в основе мультипликационного фильма так или иначе лежит слово, хотя бы в форме сценария)¹⁴.

Подчеркнём особо: мир анимации способен визуализировать те важнейшие области человеческой деятельности, которые по своей природе не визуальны. И в самом деле: как изобразить сущность труда учёного, если внешне это выглядит так — он сидит и пишет? Как изобразить внутренний мир композитора, если во внешних формах эта деятельность также не имеет отношения к выражению его собственно душевного мира, а просто — он сидит и записывает ноты? Пока никому в кино не удалось воплотить философию, символический мир образов того, что невозможно увидеть глазами, познать наощупь или обонянием и пр. А меж тем человек отличается от животных как раз тем, что он — животное символическое, как показал немецкий философ Э. Кассирер (1874–1945), т. е. символизирующее. И многообразные утопии — это именно символические миры, которые трудно или просто невозможно убедительно показать средствами кино, по определению натуралистичного и делающего отображаемую объективную реальность только ещё более натуральной. А вот анимации, в том числе мультипликационным фильмам по мотивам романа «Путешествие на Запад», в силу двойной условности это удаётся. И это уже даже не говоря о том, что создание таких анимаций обходится неизмеримо дешевле и проще (проблемы и трудности там будут иные): не нужно выбирать и преобразовывать натуру, не нужен актёрский кастинг и режиссёрская работа с исполнителями и т. д. 3D-анимация развивается всё активнее, и с её помощью можно создавать реалистичные сцены нереалистичного мира, т. е. как раз делать анимацию всё более убедительной. Недаром теперь её связывают с постмодерном и всё чаще — с именем французского философа, культуролога и фотографа Жана Бодрийяра (1929–2007), который ввёл понятие гиперреальности, в ней человек не различает реальность

и вымышленное; основой гиперреальности являются симулякры — феномены-копии, для которых нет оригинала или оригинал неизвестен. Бодрийяр показал, что с внедрением электронных средств массовой коммуникации мир стал миром симулякров, и отнесение анимации именно к этому новому миру в текстах исследователь уже стало общим местом¹⁵.

Как уже отмечалось, роман «Путешествие на Запад» представляет собой многослойный, многоуровневый текст, видеть в нём только сказку или миф недостаточно, хотя поверхностный массовый зритель может и не выявлять вербально более глубокие слои, что не значит, что они на него не воздействуют, «считывая» лишь простейший поверхностный слой. Скажем отдельно, что роман — это философское произведение по крайней мере в двух отношениях при оговорке, что философии в западном понимании — вроде категориальных систем Канта или Гегеля — в Китае нет, есть то, что скорее надо называть мудростью и что корреспондирует с национальным китайским менталитетом.

Во-первых, само действие в разных сюжетах романа показывает путь к идеалу. Роман состоит из 100 глав, в которых демонстрируется сюрреалистическая борьба за реальные идеалы, т. е. самые настоящие, самые действенные методы борьбы, что, как показывают китайские исследователи и В. В. Малявин, является парадоксальным ходом, составляющим основу китайского мышления. Однако политическое прочтение тут не годится, речь идёт о высших человеческих ценностях, которые добываются лишь упорным преодолением всех трудностей и неустанным трудом. Так, например, главный герой из волшебной обезьяны превращается в будду, и это, собственно, — главный сюжет романа. Настоящий текст — это фантастический текст. Если фантазийность не достигает в нём высшей точки, это не текст фантастического произведения. Кому ведомы самые фантастические рассказы, тому ведомы самые реальные факты. Самые фантастические деяния являются самыми действительными. Так писал Юань Юйлин в предисловии к роману «Путешествие на Запад»

(袁于令)¹⁶. Высокая гипербола, вымысел, фантазия — орудия преобразования мифологических и религиозных мотивов в философские. В истории китайской литературы многие романы созданы в жанре фантастики, но их вершина — «Путешествие на Запад».

«Путешествие на Запад» описывает рождение Царя обезьян с первой по восьмую главы; главы с девятой по двенадцатую описывают причины потребности достать буддийские сутры и рождение Танского монаха; главы с тринадцатой по девятую посвящены процессу получения священных текстов; сто сорок раз рассказывается о том, как получить истинную сутру, и о превращении в будду. Эти истории имеют философское содержание. Например, Сунь У-кун с рождения практиковал даосизм — ради достижения бессмертия. После того он наделал много бед в небесном дворце, но в конце концов был заточён самим Буддой под Горой Пяти Элементов. Это метафора, речь идёт о том, что мы должны бороться с несправедливостью, но научившись настоящим методам. Тут также подразумевается, что есть горы вне гор и есть люди вне людей. Нет абсолютной свободы в жизни, но нет и правил, годных на все случаи жизни. Сунь У-кун обращён в буддизм и защитил монаха Тан (唐僧) от невзгод, чтобы тот мог искать священные сутры. В результате своих успешных деяний он получил звание Победоносного Будды (斗战胜佛). Только неустанными усилиями и упорным трудом люди могут достичь счастья. «Путешествие на Запад» просто описывает историю танского монаха, который отправился в Индию за религиозными текстами, однако весь процесс состоит из серии разных историй, а разные истории содержат разные философские наиздания. Даже в отношении одной и той же истории существуют разные философские интерпретации.

Но дело не ограничивается выводами и наизданиями, ибо, во-вторых, весь корпус текстов ро-

13. Пропп В. Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/skazki/critics/pms/pms-001-.htm> (дата обращения 27.02.2023); Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000.

14. Лотман Ю. М. О языке мультипликационных фильмов // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам X. — Тарту, 1978. С. 141–142.

15. См., напр.: Athes H. Baudrillard, Sepultura and Steve Cutts' Animation. Dystopian Common Ground // Hermeneia: Journal of Hermeneutics, Art Theory & Criticism. 2019. N. 22. P. 173–180. URL: http://hermeneia.ro/wp-content/uploads/2019/05/14_Athes.pdf (дата обращения 24.02.2023).

16. Цит. по: Чжу Исюань, Лю Лючэнь (朱一玄, 刘疏忱). Сборник материалов о «Путешествии на Запад». Чжэнчжоу: издательство Чжун Чжоу, 1983. В переводе В. В. Малявина эти фразы в предисловии звучат так: «Если литература не фантастична — это не литература, а если фантастика не доходит до крайности — это не фантастика. Так можно понять, что самые фантастические события в мире суть самые подлинные. Посему лучше говорить о чудесном, чем о действительном, и лучше говорить о бесовщине, чем о божественном. Ибо бесовщина указывает на нечто совсем иное, и, поняв это, можно стать Буддой» (Малявин В. В. Сумерки Дао. Цит. изд. С. 149).

мана представляет собой как бы живой слепок, снимок национального менталитета, его «кардиограмму» и «рентгенограмму», обращённую к тому же китайскому менталитету. Слушая текст романа и смотря анимационные фильмы по его сюжетам, китайцы как бы смотрятся в зеркало — в идеальное зеркало самосознания и самозерцания.

Таким образом, есть основания считать, что классический китайский роман «Путешествие на Запад» оказывается богат неисчерпаемыми анимационными ресурсами, и это обстоятельство имеет значение не только для китайских деятелей аниматографа, но и представляет широкий интерес в мировом масштабе в условиях информационной эры.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Лотман Ю.М. О языке мультипликационных фильмов // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам X. — Тарту, 1978. С. 141–144.
2. Малявин В.В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. — М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. — 436 с.: ил. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://sredotochie.ru/wp-content/uploads/sumerki-dao-2003-scan.pdf> (дата обращения 22.02.2023).
3. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2000. — 416 с.
4. Пропп В.Я. Морфология сказки. — Л.: Academia, 1928 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/skazki/critics/pms/pms-001-.htm> (дата обращения 27.02.2023).
5. Чжу Исюань, Лю Лючэнь (朱一玄, 刘疏忱). Сборник материалов о «Путешествии на Запад». — Чжэнчжоу: издательство Чжун Чжоу, 2002. — 397 с.
6. Чжу Хунбо. Научная история четырёхсотлетия «Путешествия на Запад». — Шанхай: Восточно-китайский педагогический университет, 2005. — 284 с.
7. Athes H. Baudrillard, Sepultura and Steve Cutts' Animation. Dystopian Common Ground // Hermeneia: Journal of Hermeneutics, Art Theory & Criticism. — 2019. — N. 22. — P. 173–180. — URL: http://hermeneia.ro/wp-content/uploads/2019/05/14_Athes.pdf (дата обращения 24.02.2023).

Huang Weiwei

Lecturer, School of Arts, Xiamen University,
Deputy Secretary General of the Fujian Sculpture Society
e-mail: huang-555@163.com
Xiamen, China
ORCID: 0009-0007-0070-1113

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-39-48

REALIST SCULPTURE IN CHINA — DISCOVERY AND FORMATION OF ART METHOD

Summary: Chinese sculpture has a long history and is a world-renowned art treasure and cultural heritage. With the changes in the global political structure and China's internal social system in the past two hundred years, they have directly affected the development direction of Chinese sculpture. The traditional Chinese sculpture system has gradually weakened. In line with the trend of 'learning from the West' at the end of the Qing Dynasty, students, policymakers, and practitioners of sculpture-related industries began to reach a tacit agreement, with many factors contributing to a new choice for Chinese sculpture, which had long been closed to the outside world and self-development. During the Republic of China period, the popularization of Western theories of sculpture and the cultivation of Westernized talents made Chinese sculpture present the budding trend of realism in this period. These include the enlightenment of European sculpture,

the establishment of art schools and the self-cultivation of talents, and the staged upsurge of studying abroad.

This article explores the origin and development of realism art in China by describing the history of modern Chinese sculpture art in the context of a specific historical period from the end of the 19th century to the beginning of the 20th century. Of course, Chinese realism has its special presentation and historical significance. There is no necessary connection between the birth of realism consciousness and the germination of Chinese realist sculpture. The realist sculpture from the late Qing Dynasty to the Republic of China was the natural choice of artists who learned from the West and met the needs of society. Therefore, this article will not cover a broader discussion of the origins of realism.

Keywords: China; Late Qing Dynasty to the Republic of China; Sculpture; Education; Enlightenment; Realism

So far, there are few materials for in-depth research and analysis of modern realistic sculptures in the academic circle. The reasons for its external environment can be attributed to three points.

1. This period was in a period of social turmoil, warlord melee, political change, and human destruction, which made the number of surviving sculptures available for research very small.
2. In the study of the history of Chinese sculpture, the sculptures of the late Qing Dynasty are not valued by historians because, compared with traditional and modern art, the sculptures of the late Qing Dynasty are still in the learning stage of Western sculpture, and their artistic attainments are often difficult to obtain. High recognition, which makes it easy for researchers to ignore its research value.
3. The status of traditional Chinese sculptors is deficient. The status of the sculptor is only that of a

craftsman, so the theoretical development of sculpture art is almost missing. The content of the few research articles in this period was mostly attached to other art categories. It is not easy to obtain a precise historical positioning.

However, after extensive research and sorting of historical materials by the author, it is found that this topic has significant research value. Sculpture in modern China (late Qing Dynasty to the Republic of China) was an essential historical node in the history of Chinese sculpture. The unique model of late Qing sculpture directly determined the development of sculpture in the Republic of China period and indirectly guided the development path of contemporary Chinese sculpture. This is an inescapable history of Chinese realist sculpture. It allowed Chinese sculptors to quickly go through the initial stage of digesting and absorbing Western

sculpture, laying a realistic foundation for the subsequent development of Chinese sculpture. Moreover, this period has already shown a new ideology: thought liberation and breakthrough confinement. The new cultural values have greatly influenced all walks of life, so it is necessary to correct the value judgment of historians on the sculpture in the late Qing and Republic of China period.

Through the present work, the author aspires to forge cogent connections between the nascent realist sculptural practices of the modern era and the currently dominant realist position in contemporary Chinese sculpture. By determining the proper historical contextualization of realism in modern Chinese sculpture and highlighting its realist attributes, artistic qualities, and historiographic significance, the author endeavors to illustrate the profound importance of this long-overlooked period.

What is Modern Chinese Sculpture

Modern Chinese sculpture refers to the period from the end of the 19th century to 1949, when China transformed from a feudal to a capitalist state system. This period was highly turbulent in the history of Chinese social development, and Chinese society underwent significant changes from politics, economy to ideology and culture. With the substantial differences in politics, economy, culture, and education, art has wholly transformed from tradition to modernity. The germination of Westernized sculpture education in the late Qing Dynasty and the tide of studying abroad has also cultivated many people who have transcended conventions for the Republic of China and socialist China. A new type of sculpture talent that breaks through the confinement and integrates Chinese and Western styles.

Chinese sculpture had no status in the Chinese art system until the beginning of the 20th century, and its social value in China gradually increased with the spread of Westernized art education. Because since ancient times, China's systematic teaching has never really played a role in the art category of sculpture. There were no sculpture courses until 1920. The inheritance of traditional sculpture has always been the original master-apprentice model, and the sculptor's identity is a craftsman and craftsman. The sculpture has never been a popular art form. Until 1937, Shanghai Art College, one of China's most organized art schools, had no full-time sculpture professors, and only 0.6% of students enrolled in sculpture courses. Therefore, in the true sense, Chi-



Ill. 1. Portrait of Tan Yankai by Jiang Xiaojian, circa 1920. Cast Bronze.

nese sculptors appeared in the middle of the Republic of China, that is, after 1920.

To fully understand the realist sculptures and sculptors of this period, it is inevitable to trace the source, and the Westernization Movement in the late Qing Dynasty is an essential prerequisite for the emergence of Chinese realist sculpture. Therefore, this article begins with the Westernization Movement.

(1) Westernization Movement

The Westernization Movement, also known as the Self-Strengthening Movement, was an industrial movement mainly promoted by Westernization officials in the late Qing Dynasty to learn from the West. The movement lasted for more than 30 years and occurred under the background of feudal imperial power. The Self-Strengthening Movement was the first nationwide industrial movement in modern China. It introduced a large amount of Western technology and various books and documents, trained a group of overseas students, and opened the door to Western learning. Although the movement failed in the end, it was significant in modernizing Chinese thought, science, and even art at that time.



Ill. 2. The photo is for the children who studied in the United States in the late Qing Dynasty. Date: 1872 to 1875. Their average age at the time was only 12 years old, and many of them went on to become leading figures affecting all aspects of Chinese society.

Before this, the sculptures of the Qing Dynasty, such as Buddha statues, totems, and architectural decoration sculptures, were all known for their exquisite craftsmanship. The form of traditional sculpture began to change from the Westernization Movement of the late Qing Dynasty, which was "strive for strength and wealth, centered on science and technology," but the "Westernization Movement" still had pronounced characteristics of a feudal society. The sculptures at this time were only the enlightenment of European religious sculptures. The main sculpture activity is to serve the religious activities of European missionaries in China and produce corresponding handicrafts. Changes in traditional perceptions and education systems have yet to take place. For example, in 1867, the painting and sculpture studio of St. Ignatius Church in Xujiahui was merged into the Tushanwan Arts and Crafts Institute. It became the painting and sculpture workshop attached to the Tushanwan Orphanage. This workshop is mainly engaged in painting and sculpture. The workshop's production is primarily on the copy, responding to the needs of various churches in

Shanghai and producing commercial works with religious themes such as icons. Not to mention creative artistic activity. There were also Chinese monks such as Lu Bodu (1836–1880) who taught here, teaching Western painting techniques and printing picture books for reference and learning by factory workers.

(2) The rise of Western-style school education

The artistic transformation of sculpture in China is not only a transformation of visual aesthetics but also a transformation of concepts. The purpose of modern Chinese artists is to introduce Western theories to change concepts, awaken Chinese people's scientific consciousness, and strengthen national power. Western theories in this period have always had a particular cultural appeal to the Chinese, which we can consider an exceptional cultural phenomenon in China's colonial environment. Under the influence of this environment, starting from 1898, there was an upsurge in bidding for craft schools in various regions of China. Entering the stage of seeking self-development and practice relying on the Western craft sculpture system.

During this period, various craft schools and craft workshops emerged in an endless stream in China¹. Realistic craft sculpture began to enter a full range of social attempts. Furthermore, artist Li Shutong offered the first human body sketching class in two regular schools in Zhejiang (for the conservative concept of Chinese society at that time, the human body sketching class was unimaginable). However, it is still too early to discuss the germination of realistic sculpture at this stage. The emergence of the natural germ should be that after 1902, Chinese intellectuals' acceptance of Western civilization has been greatly improved. These craft schools have also transformed from the initial application of technical knowledge to a comprehensive understanding and acceptance of technical and artistic theory and aesthetics. Disciplines such as sculpture, architecture, and painting were all significantly influenced. As a result, westernized sculpture art shifted from popularizing science and technology in the early stage to the level of popularizing aesthetic education. It began to pay attention to cultivating the people's overall quality.

Although the rise of Western-style art schools could only be regarded as a small-scale event in China, it paved the way for Chinese sculptors to communicate with the world through art. Also, it allowed the Western aesthetic system to impact the Chinese civilian class, resulting in the public's visual A shift in sensibility and aesthetic taste has potential implications. It can be said that the seeds of realistic sculpture were planted here.

(3) Study abroad:

Since the establishment of Western-style art and handcraft schools in 1906, Chinese sculptors have begun to be dissatisfied with passively accepting sporadic Western-style sculpture education and have transformed from learning skills to exploring and practicing the scientific and evolutionary basis of art theory. During the Republic of China peri-



Ill. 3. In 1935, the sculptor Hua Tianyou took a group photo with his Chinese classmates in Paris. Front row from left: Zeng Zhushao, Liao Xinxue; second row from left: Huang Xianwen, Lu Sibai, Tang Yihe; third row from left: Hua Tianyou, Chang Shuhong, Chen Shiwen; back row: Wang Linyi.

od, Chinese sculptors began to awaken themselves, and the cultural elite began to touch the tradition, trying to deconstruct the ceremony with the power of revolution. This kind of attempt is confrontational. Through constant conflict and confrontation, it not only deepens the understanding of the Western sculpture system but also strengthens the connection with traditional logic. Of course, it is far from enough to meet the needs of sculptors only through the dissemination of books and the teaching mode of self-propagation. Therefore, it is reasonable to believe that due to the government guidance and financial support in modern China, coupled with the attraction of the Western art teaching system and other opportunities, studying abroad has become a necessary way to further understand Western sculpture art.

We can look at the following set of data: In 1896, the Qing government began to send overseas students to study abroad. The preferred destination was Japan. 274 students studied in Japan in 1896, 1,300 in 1903, 8,000 in 1905, and 12,000 in 1906.

The trend of studying abroad is choosing Japan first, then turning to France and European and American countries. However, the number of international students studying sculpture during this period was minimal. It can only be said that it has influenced and driven the enlightenment of domestic sculpture in the field of great art. Although not directly related, it paved the way for the modern transformation of sculpture. By 1918, there were 16 Chinese art students studying in Europe and America, and the Paris Academy of Fine Arts (Ecole des Beaux-Arts) had three international students from 1911 to 1914. From 1919 to 1920, there were 26 Chinese art students studying in Europe, can be regarded as the first crest of studying abroad in Europe. This wave of studying abroad continued until 1937. The well-known sculptors who returned to China during this period included Jiang Xiaoyu, Li Jinfa, Wang Jingyuan, Pan Yuliang, Zhang Chenbo, Wan Laiming, Liu Kaiqu, Teng Baiye, Zhang Chongren, Yue Lun, Liang Zhuting, Chen Xijun, Wang Ziyun, Zheng Ke, Lang Luxun, Zhou Gui, Wang Linyi, Xiao Chuanjiu, Jin Xuecheng, Cheng Manshu, Zeng Zhushao, Hua Tianyou, Zhou Qingding, Liu Yafan, Fu Tianchou, Wang Chaowen, Zhong Jingzhi, Wang Shizhi, Wang Bingzhao, Liao Xinxue, etc. Due to the tense political situation in China, the outbreak of the Japanese war of aggression against China, and other external factors, these sculptors also received the realistic training methods of Western colleges. Their sense of social responsibility and feelings of real life led the sculptors to draw materials from

reality, revealing the social truth directly. It can be seen from the works that most sculptors have little interest in artistic genres with innovative characteristics. Especially after the outbreak of the Anti-Japanese War, realistic creative methods became an urgent demand of society and a natural choice for artists. This established the tone of Chinese realistic sculpture as the mainstream.

This tone can be seen from the first national art exhibition in 1928 to the second national art exhibition in 1936. The ability to sketch from the life of Chinese sculptors has been greatly strengthened through the systematic Western-style teaching method based on realism. In particular, improving the thematic creation ability of authenticity is particularly prominent in the exhibits at the Second National Art Exhibition. Compared with artists in other industries, these sculptors are more European and think more about making their works perfect in terms of the reality of plastic arts. Pursue the reality of existence in the form of an ivory tower.

Conclusion

The germination of realistic sculpture in modern China is closely connected with the fundamental aesthetic education system in the West, which focuses on sketching. Coupled with the drastic system changes in China at the beginning of the 20th century, the tension caused by foreign wars, the great emancipation of the mind caused by the spread of knowledge, and the social responsibility of artists, realism has an irreplaceable value and significance in China. It happens quickly and stays firmly.

REFERENCES

1. Exchange of Eastern and Western Art, M. Sullivan Nanjing Jiangsu Fine Arts Publishers, June 1998, p. 370
2. "Fifty years of western painting in China". Zhu Boxiong and Chen Ruilin, Beijing People's Publishing House of Fine Arts, December 1989, p. 35
3. "The history of exchange of Chinese and foreign art". Wang Yong, Hunan Education Publishers, Changsha, June 1998, p. 298-302
4. Evolution And Motion — The Modernization Of Chinese Art (1875-1976) Zheng Gong, Nanning Guangxi Fine Arts Publishers, May 2002.
5. Studies in Chinese Art Education (1912-1949) [C] Jiang Dankun, Beijing Higher Education Publishers, August 2017.
6. Art and Artists in 20th Century China (below) [C] M. Su Liwen, Shanghai People's Publishing House, May 2013.
7. Qinghua Fine Arts, Vol. 15, Figurative Sculpture, Zhang Dan (ed.), Beijing Tsinghua University Press, July 2013.

1. In the first third of the twentieth century, the following institutions were opened and carried out pedagogical activities: Nanjing Higher Pedagogical College, named after Liangjiang (director Li Ruiqing). Nanjing, from 1906-1908; Guangdong Normal School. Section of Graphic Arts and Crafts, Guangzhou, from 1911 —?; Zhejiang Two-Level Normal College. Specialized Graphic Arts and Crafts Courses for Senior Teachers (Director Jing Heni). Hangzhou, from 1912-1913 —?; Beijing Normal School, Department of Graphic Arts and Crafts. Beijing, from 1918 -?; Chengdu Higher Pedagogical College. School of Graphic Arts and Crafts. Chengdu, from 1920 —?; Quanzhou Public School for the Training of Specialist Art Teachers Xiting (Directors Chen Jiaji, Cai Qian, Zheng Zhen) Jinjiang, 1924-1927.

Хуан Вэйвэй
преподаватель Школы искусств
Университета Сямынь,
заместитель Генерального секретаря
Фуцзяньского скульптурного общества
e-mail: huang-555@163.com
Сямынь, Китай
ORCID: 0009-0007-0070-1113

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-39-48

РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА КИТАЯ. ПОИСК И СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА

Аннотация: Китайская скульптура насчитывает многовековую историю и имеет всемирно известную художественную ценность, является признанным культурным наследием. Изменения в мировом политическом ландшафте за последние два столетия, а также изменения во внутренней социальной системе Китая непосредственно затронули направление развития китайской скульптуры. Традиционная система китайской скульптуры постепенно ослабевает. В соответствии с тенденцией «учиться у Запада» в конце правления династии Цин студенты, теоретики и практики, связанные со скульптурой, начали приходить к негласному соглашению о новом выборе для развития китайской скульптуры, которая долгое время была закрыта для внешнего мира. К республиканскому периоду распространение западных теорий скульптуры и культивирование талантов западных мастеров позволили китайской скульптуре принять зарождающуюся форму реализма. Это включало в себя изучение европей-

ской скульптуры, создание художественных академий и самовоспитание талантов, а также нарастающий бум обучения за рубежом.

В этом эссе исследуются истоки и развитие реалистического искусства в Китае путём описания пути современной китайской скульптуры в контексте конкретного исторического периода с конца XIX до начала XX века. Китайский реализм, конечно же, имеет своё особое проявление и историческое значение. Рождение реалистического сознания не обязательно связано с прорастанием реалистической скульптуры в Китае; реалистическая скульптура в Китае с конца Цин до республиканского периода была естественным выбором художников, которые учились у Запада, в ответ на социальные потребности.

Ключевые слова: Китай, поздний цинский — республиканский Китай, скульптура, образование, просвещение, реализм.

На сегодняшний день существует не так много информации о реалистической скульптуре в Китае, которая была бы глубоко изучена и проанализирована в академических кругах. Причины такого положения можно объяснить тремя моментами.

1. Рассматриваемый период был периодом социальных волнений, хаоса и политических перемен, что, наряду с человеческими жертвами, привело к тому, что очень небольшое количество скульптур сохранилось для изучения.

2. При изучении китайской скульптуры в целом скульптуре конца династии Цин историки не уделяют большого внимания, потому что по сравнению с традиционным и современным ис-

кусством скульптура конца династии Цин находилась на стадии изучения западной скульптуры, и её художественным достижениям было трудно получить высокий уровень признания, что заставляет исследователей пренебрегать её исследовательской ценностью.

3. Статус традиционных китайских скульпторов был очень низким. Статус скульптора был статусом простого ремесленника, и в результате искусство скульптуры почти не участвовало в развитии теории. Немногочисленные исследовательские статьи этого периода также в основном зависят от других художественных дисциплин в плане содержания. Трудно выявить чёткую историческую позицию.

Однако, изучив и отсортировав ряд исторических источников, автор пришёл к выводу, что данная тема имеет важное исследовательское значение. Современная скульптура (период от поздней Цин до республиканского периода) является важной вехой в истории китайской скульптуры. Можно сказать, что уникальный образец позднецинской скульптуры непосредственно определил развитие скульптуры в республиканский период, а также косвенно определил путь развития современной и новейшей китайской скульптуры. Это тот период истории, который китайская реалистическая скульптура не может обойти стороной. Он позволил китайским скульпторам быстро пройти через начальные этапы усвоения опыта западной скульптуры и заложил основу реализма для последующего развития китайской скульптуры. Более того, этот период приобрёл новую идеологию: это был период эмансипации и прорыва из заточения. Новые культурные ценности оказали широкое влияние на все слои общества, и поэтому потребовали пересмотреть историографические суждения о ценности скульптуры в поздний цинский и республиканский периоды.

В данной работе автор надеется установить эффективную связь между зарождающейся реалистической скульптурой современной эпохи и реализмом, доминирующим в китайской скульптуре сегодня, найти её правильное хронологическое позиционирование, выделить её реалистические характеристики, художественные особенности и историографическую ценность.

Что такое современная китайская скульптура

Современная китайская скульптура относится к определённому периоду трансформации Китая от феодальной системы к капиталистической государственной системе с конца XIX века до 1949 года. Это был чрезвычайно бурный период в истории общественного развития Китая, и китайское общество претерпело большие изменения, от политических и экономических до идеологических и культурных. Наряду с большими политическими, экономическими, культурными и образовательными изменениями, искусство также претерпело полную трансформацию от традиционного к современному. Зарождение западного образования в области скульптуры и волна обучения за рубежом в конце правления династии Цин

также породили большое количество новых скульпторов, которые вышли за рамки традиций, преодолели замкнутость и соединили Восток и Запад для последующего развития искусства скульптуры Китайской Республики и социалистического Китая.

На самом деле, китайской скульптуре не было места в системе китайского искусства до начала XX века, её социальная ценность в Китае постепенно повышалась вместе с распространением вестернизированного художественного образования. Это объясняется тем, что систематическое преподавание в Китае с древних времён никогда не способствовало развитию скульптуры как художественной дисциплины. До 1920 года не было и курсов по скульптуре. Знания о традиционной скульптуре передавались в примитивном режиме «мастер — ученик», с самобытностью скульптора как ремесленника и кустаря. Скульптура никогда не была популярным видом искусства. До 1937 года в одной из самых известных художественных школ Китая, Шанхайском художественном институте, не было штатных преподавателей скульптуры, и только 0,6% студентов посещали занятия по скульптуре. В результате китайские скульпторы в подлинном смысле этого слова появились в Республике после 1920 года.

Чтобы получить полное представление о реалистической скульптуре и скульпторах того периода, неизбежно нужно проследить истоки, а Движение иностранных дел в конце правления династии Цин, на мой взгляд, является важной предпосылкой для появления китайской реалистической скульптуры. Поэтому данное эссе начинается с Движения иностранных дел как с отправной точки для обсуждения.

Движение иностранных дел

Движение иностранных дел, также известное как Движение самоукрепления, было промышленным движением по изучению Запада, которое в основном осуществлялось чиновниками фракции иностранных дел в конце династии Цин и продолжалось более 30 лет. Это было первое общенациональное промышленное движение в современном Китае, которое ввело большое количество западных технологий и литературы, подготовило ряд детей к обучению за рубежом и открыло двери для западного обучения. Несмотря на конечный провал, Движение имело огромное значение

для модернизации китайской мысли, науки и даже искусства.

До этого цинская скульптура, такая как буддийские статуи, тотемы и архитектурные декоративные скульптуры, отличалась изысканным мастерством. Традиционная форма скульптуры начала меняться в конце правления династии Цин с появлением движения за внешние связи, которое было сосредоточено на науке и технике и стремилось к укреплению и обогащению страны. Скульптура в это время была подвержена лишь просвещению в плане европейской религиозной скульптуры. Основным видом скульптурной деятельности было производство артефактов для обслуживания религиозной деятельности европейских миссионеров в Китае. Изменения в традиционных представлениях и системах образования ещё не произошли. Например: в 1867 году бывшая мастерская живописи и скульптуры при церкви Святого Игнатия Сюйцзяхуэй была включена в состав Тушаньваньского художественно-ремесленного института, который стал мастерской живописи и скульптуры при Тушаньваньском сиротском приюте, основным видом деятельности которого была живопись и скульптура. Основным направлением промышленного и коммерческого производства было копирование, удовлетворение потребностей различных церквей Шанхая и производство работ коммерческого характера с религиозной тематикой, таких как иконы. Творческой художественной деятельности не было. Здесь также жил китайский монах Лу Боду (1836–1880), который обучал западным техникам живописи и выпускал книги с изображениями для изучения рабочими.

Возникновение школьного образования западного образца

Художественная трансформация скульптуры в Китае была не просто трансформацией визуальной эстетики, но и трансформацией концепций. Целью современных китайских художников было внедрение западных доктрин для того, чтобы добиться изменения концепции, пробудить научное сознание китайцев и укрепить национальную мощь. Западные доктрины этого периода всегда обладали особой культурной привлекательностью для китайцев, и мы можем считать это чрезвычайно специфическим культурным явлением в колониальном окружении Китая того времени. Под влиянием этой среды, начиная с 1898 года,

в различных регионах Китая началась вспышка заявок на создание ремесленных училищ. Страна вступила в фазу поиска собственного развития и практики, опираясь на западную систему ремесленной скульптуры.

В этот период в Китае активно развивались различные ремесленные школы и ремесленные мастерские. Реалистическая ремесленная скульптура начала входить в полный спектр социальных экспериментов. Художник Ли Шутун также ввёл первые уроки рисования человеческого тела на двух уровнях педагогических училищ в Чжэцзяне (что было немыслимо для консервативных представлений китайского общества того времени). Но говорить о зарождении реалистической скульптуры на этом этапе ещё слишком рано. Настоящее зарождение произошло после 1902 года, когда принятие западной цивилизации китайской интеллигенцией значительно возросло и эти ремесленные школы превратились из мастерских начального применения технических знаний в учебные заведения со всесторонним изучением, пониманием и усвоением технической и художественной теории и эстетики. Это оказало значительное влияние на такие дисциплины, как скульптура, архитектура и живопись. Таким образом, искусство скульптуры перешло с прежнего уровня популяризации научных навыков на уровень популяризации эстетического образования.

Хотя появление художественной академии западного образца¹ было лишь незначительным событием в Китае того времени, оно открыло китайским скульпторам путь к взаимодействию с искусством в мировом масштабе и позволило западной эстетической системе оказать влияние на китайский плебейский класс, что привело

1. В первой трети XX века были открыты и осуществляли педагогическую деятельность следующие учреждения: Нанкинский высший педагогический колледж имени Лянцзяна (директор Ли Жуйцин), г. Нанкин, 1906–1908; Гуандунская высшая педагогическая школа, Секция графического искусства и ремёсел, г. Гуанчжоу, 1911–?; Чжэцзянский двухуровневый педагогический колледж, Специализированный курс по графическому искусству и ремёслам для старших преподавателей (директор Цзин Хэни), г. Ханчжоу, 1912, 1913–?; Пекинская высшая педагогическая школа, Отделение графических искусств и ремёсел, г. Пекин, 1918–?; Чэндуский высший педагогический колледж, Школа графических искусств и ремёсел, Чэнду, 1920–?; Цюаньчжоуская государственная школа подготовки учителей-специалистов по искусству Xiting (директора Чэнь Цзяцзи, Цай Цянь, Чжэн Чжэнь), Цзиньцзян, 1924–1927.

к значительному сдвигу в визуальном восприятии и эстетических предпочтениях масс. Можно сказать, что здесь были посажены семена реалистической скульптуры.

Обучение за рубежом

С момента появления в 1906 году художественно-ремесленной школы западного образца китайские скульпторы начали выходить за рамки пассивного обучения спорадической скульптуре в западном стиле и переходить от изучения техники к научному и эволюционному исследованию и практике теоретических основ искусства. К республиканскому периоду китайские скульпторы начали уделять большое внимание традиции. Конечно, распространение книг и самообразование сами по себе далеко не всегда отвечали потребностям скульпторов. Поэтому разумно предположить, что государственная ориентация и финансовая поддержка современного Китая в сочетании с привлекательностью западной системы преподавания искусства и другими возможностями сделали обучение за рубежом необходимым способом углубления понимания западной скульптуры.

Мы можем посмотреть на следующие цифры: в 1896 году правительство Цин начало отправлять студентов учиться за границу, и первым местом назначения была Япония. 274 студента остались в Японии в 1896 году, 1 300 в 1903 году, 8 000 в 1905 году и 12 000 в 1906 году. Тенденция заключалась в том, что Япония была первым выбором для обучения за рубежом, а затем переходили к Франции и другим странам Европы и Америки. Однако количество студентов, обучающихся за рубежом по направлению скульптуры в этот период, было крайне мало. Можно лишь сказать, что это оказало определённое влияние и привело к изучению скульптуры в стране как области искусства. Хотя это и не было связано напрямую, но послужило важной основой для последующей модернизации скульптуры. К 1918 году в Европе и Америке обучалось 16 китайских студентов-искусствоведов, в парижской Школе изящных искусств с 1911 по 1914 год было три студента; а с 1919 по 1920 год в Европе обучалось 26 китайских студентов-искусствоведов, что считается первой волной обучения в Европе. Эта волна студентов продолжалась до 1937 года. Среди наиболее известных скульпторов, вернувшихся в Китай в этот период, — Цзян Сяо-

ин, Ли Цзинфа, Ван Цзиньюань, Пань Юйлян, Чжан Чэньбо, Ван Ёмин, Лю Кайцюй, Тэн Байя, Чжан Чунгрэн, Юэ Лунь, Лян Жутин, Чэнь Сицзюнь, Цзы Цзы Юнь, Чжэн Кэ, Лан Лусунь, Чжоу Гуй, Ван Линь, Сяо Чуаньцзю, Цзинь Сюэшэн, Чэн Маньшу, Цзэн Чжушао, Сяо Тянью, Чжоу Циндин, Лю Яфань, Фу Тяньцю, династия Вэнь, Чжун Цзинчжи, Ван Шичжи, Ван Биншао, Ляо Синьсюэ и другие. Эти скульпторы были мотивированы такими факторами, как напряжённая политическая ситуация в Китае, начало японской войны против Китая и реалистические методы обучения в западных академиях. Чувство социальной ответственности и отражение действительности как основы реалистического метода привели скульпторов к тому, что они решили черпать вдохновение непосредственно из реальности и раскрывать правду об обществе. По работам видно, что большинство скульпторов мало интересовались художественными жанрами с новаторскими характеристиками. Особенно после начала полномасштабной войны с Японией реалистический подход стал настоятельной потребностью общества и естественным выбором для художников. Таким образом, был установлен тон китайской реалистической скульптуры как мейнстрима.

Этот тон прослеживается с Первой национальной художественной выставки 1928 года до Второй национальной художественной выставки 1936 года. Способность китайских скульпторов создавать эскизы была значительно повышена благодаря систематическому методу обучения западного образца, основанному на реализме. Возросшая способность создавать реалистичные сюжеты была особенно заметна в экспонатах Второй национальной художественной выставки. Эти скульпторы были более европейскими, чем другие художники их области, и больше думали о том, как их работы могут быть усовершенствованы с точки зрения реализма пластических искусств, стремились «быть облачённым в слоновую кость» и обрести экзистенциальную реальность.

Подводя итоги, можно отметить, что процветание реалистической скульптуры в современном Китае было тесно связано с западной системой базового эстетического образования, основанного на рисовании жизни. Это, а также резкие институциональные изменения в Китае в начале XX века, напряжённость,

вызванная иностранными войнами, великая эмансипация идей, вызванная распространением знаний, и социальная ответственность

художников придали реализму незаменимую ценность и значение в Китае. Это произошло быстро и прочно закрепилось.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Салливан М. Обмен восточным и западным искусством. — Нанкин, Цзянсу: Издательство изобразительных искусств, 1998. — С. 370.
2. Чжу Боксионг, Чэнь Жуйлинь. Пятьдесят лет западной живописи в Китае. — Пекин: Пекинское народное издательство изобразительного искусства, 1989. — С. 35.
3. Ван Юн. История обмена китайским и иностранным искусством. — Чанша: Издательство образования Хунань, 1998. — С. 298–302.
4. Чжэн Гун. Эволюция и движение — модернизация китайского искусства (1875–1976). — Наньнин: Наньнинское издательство изобразительного искусства Гуанси, 2002.
5. Цзян Данькунь. Исследования в области китайского художественного образования (1912–1949). — Пекин: Пекинское издательство высшего образования, 2017.
6. Су Ливэнь. Искусство и художники в Китае 20 века. — Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2013.
7. Изобразительное искусство Цинхуа. — Том 15. Фигуративная скульптура / Под ред. Чжан Дань. — Пекин: Издательство Пекинского университета Цинхуа, 2013.

Fang Zhiyu

Teacher

Guangzhou Academy of Fine Arts

e-mail: 631803351@qq.com

Guangzhou, China

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-49-59

CONTEMPORARY CHINESE SCULPTURE OVERVIEW

Summary: In the past century, China has experienced significant cultural and societal transformations, transitioning from a culturally isolated and largely illiterate nation to one that is actively developing alongside the rest of the world and presents a unique blend of cultural tradition and modern civilization. Over the years China has seen several generations of sculptors who have been both actively and passively influenced by various schools of sculpture and ideas from France, the Soviet Union, Europe, and the US. In other words, the development of contemporary Chinese sculpture is closely tied to the ideological and cultural progress of China in the 20th century, resulting in a unique and distinctive presence within the global art scene in the 21st century. Unlike other cultural fields, Chinese contemporary sculpture has expanded beyond the boundaries of the art world and the academy. It not only focuses on developing a realistic sculpture system but also incorporates Western contemporary art concepts into its creative process while preserving traditional Chinese sculpture. Contemporary sculpture is currently

being developed in a balanced manner through various mainstream routes, including the realistic art tradition of the West, the contemporary art concepts of Europe and America, and the Chinese cultural codes. The formation of this situation has complex reasons, which can be attributed to the multiple changes in the development route of Chinese sculpture throughout the 20th century. This has resulted in several trends of contemporary Chinese sculpture and culture. Additionally, the development trends of Chinese culture throughout the 20th century, as well as the semi-planned and semi-market-oriented economic system implemented in China after the Reform era, have also contributed to this situation. This article provides an overview of the overall development context, explores the issue of the delayed development of contemporary Chinese sculpture, and reviews sculpture genres and styles, offering insights into the formation and genesis of contemporary Chinese sculpture.

Keywords: Chinese Contemporary Sculpture, Genres of Sculpture, Sculpture Style, Sculpture, Artistic Influence

1. Examining the Historical and Cultural Background of the Emergence of Contemporary Chinese Sculpture

At the beginning of the 20th century, the decline of traditional culture and art, coupled with the public's demand for a new culture, prompted Chinese sculptors to seek alternative ways to develop national sculpture. Some of these sculptors went to France to study and upon returning to China, they introduced realistic methods and Western approaches to sculpture. They established art schools that later became the foundation for contemporary Chinese sculpture education. These schools shaped the aesthetic ideas of contemporary Chinese sculpture and introduced more scientific and rational methods of work and thought. They had a positive and progressive significance in terms of educating indi-

vidual and social values, revealing creative potential, and introducing strict logical principles. This marked the first historic step in the formation of contemporary Chinese sculpture.

In the following period, after the founding of the PRC in 1949, due to the needs of national development and international relations, China went through a process of learning from the experience of the more advanced socialist country, the Soviet Union. Thus, the socialist realism penetrated into China. Compared to the sculpture of the "French" school, this socialist realist sculpture emerged as the result of a political order, and the educational activities were carried out under state guidance. With its mastery of socialist realist sculptural themes and scientific methods of education and creation, Soviet sculpture created a large number of works that

became classics — mostly large-scale monumental sculpture. Through a policy of sending students to study in the Soviet Union and inviting Soviet specialists to teach in China, Chinese sculptors mastered the methods and techniques of realistic sculpture, the techniques of enlarging monumental sculptures, and the philosophical ideas behind them.

Following the establishment of the PRC in 1949, with accordance to national development and international relations, China underwent a period of learning from the more advanced socialist nation, the Soviet Union. This resulted in the emergence of Socialist Realism in Chinese sculpture, which differed from the “French” school of sculpture. The state played a guiding role in educational activities and political orders that led to this development. Soviet sculpture, with its expertise in socialist realist sculptural themes and scientific methods of education and creation, produced numerous classic works, primarily large-scale monumental sculptures. Chinese sculptors gained knowledge of realistic sculpture techniques and methods, as well as the enlargement of monumental sculptures and the philosophical ideas behind them, through a policy of sending students to study in the Soviet Union and inviting Soviet specialists to teach in China. In addition, by adopting the experience of the Soviet Union, sculptors from the major art schools began to pass it on to their students: they implemented the methods and standards of Soviet sculptural education in the institutions where they worked, while also spreading the traditions of the Soviet art school through their creative practice. This laid a solid foundation for higher sculptural education and creative work in the New China.

Since the start of the Reform era in 1978, following the Cultural Revolution, there has been a significant transformation in Chinese sculpture. This period has brought about political, economic and cultural developments, resulting in an unparalleled openness in the field of Chinese sculpture. As a consequence, contemporary Chinese sculpture has become more diverse, borrowing from Western art trends such as modernism and postmodernism. It is evident that this process is an emulation of the evolution of artistic movements that emerged in the West during the 20th century. Historically, this is the result of the duality of Chinese sculpture — even of all Chinese art, — which both actively learned from the West and passively perceived the influence of its art. The disruptive decade of the Cultural Rev-



Ill. 1. Liao Xinxue. *Disc holder*. Gypsum. 1946. France

olution led to a broken trajectory of development and the loss of its own voice, so Chinese sculpture, again, inevitably had to turn to Western art as a model for development.

It is worth noting that since the 1920s and 1930s, many sculptors who received education abroad have explored Chinese indigenous cultural and sculptural traditions for inspiration in developing contemporary Chinese sculpture. However, upon examining these artists and their work, it becomes apparent that they also received artistic education within French or Soviet frameworks, or more recently, education focused on contemporary Western art. This allowed them to learn Western plastic methods and scientific principles, which they then applied to the study and development of Chinese sculptural tradition. Therefore, even as they were dealing with the problems of relationship between traditional sculpture and modernity, the preservation of tradition, or “sinification” and “regionalization”, these sculptors still



Ill. 2. Wang Keping. 1978. *Idol*. Height 60 cm. Wood. Personal collection of the artist.

looked at the Chinese tradition through the lens of the Western sculptural model. This is also one reason for the large number of works that combine the languages of Chinese and Western sculpture, or borrow from traditional Chinese sculpture to express modern ideas.

Hence, by learning from the West, contemporary Chinese sculptors created a system of sculpture in the image and likeness of Western sculpture. They have modernized and reinterpreted traditional Chinese sculpture in accordance with Western sculpture and its aesthetics. Contemporary Chinese sculpture as it is was formed in the process of constant active and passive interaction with the outside world.

2. The Delayed Development Of Contemporary Chinese Sculpture In The 20th Century

The development of the genres and style of contemporary Chinese sculpture since the 1920s-30s has been a continuous process of borrowing and

adopting under foreign influences. When French sculptors brought the realist method to China, the France itself was swept up in the modernist movement and the search for new forms and materials of sculpture; from 1949 academic realism of the Soviet school came to China, and under the guidance of Soviet specialists, Chinese sculptors deeply mastered its approaches and methods, and gained experience in monumental plastic and large-scale works of sculpture. Since 1949, China embraced the academic realism of the Soviet school, while Chinese sculptors, under the guidance of Soviet specialists, have mastered its approaches and methods, and gained experience in monumental plastics and creating large-scale artworks. By that time the USSR, where Socialist Realism emerged, has already accumulated a wealth of experience in creating such artworks and therefore had a fully developed model of education and sculpture creation. With the beginning of the Reform era, China was introduced to modernism and postmodernism, and in the 1980s and 1990s Chinese sculpture actively studied Western pre-war and post-war art theory. In a very brief period Chinese sculpture underwent the same artistic evolution that took Western countries almost a century. It can thus be seen that in comparison with European countries, there is a certain lag in the development of theories and approaches in each of the mentioned periods, which directly affects the evolution of types and styles of contemporary sculpture.

China differs from Western countries, civilizationally, culturally, and historically, making a sort of “late start” of contemporary Chinese sculpture inevitable. In the mid-18th century, the Qing Empire began a policy of closed doors and cut off all contact with the outside world. Faced with the many cultural and scientific achievements of other countries, China maintained its ignorance making it impossible to carry out modernization of any kind. On the other hand, during the same period, Europe had already started experiencing the industrial revolution, which led to significant advancements in science, technology, and economics. Moreover, the Renaissance, Restoration, and Enlightenment movements had a profound impact on people’s thinking, liberating them from feudal ideologies. These factors collectively created an environment conducive to the growth of society and humanitarian knowledge, including the field of contemporary sculpture.

The perceived backwardness of Chinese sculpture has been the driving force behind its development.

This was especially evident in the pre-Reform era Sculpture and the enthusiasm of Chinese sculptors who had received French or Soviet education and studied the realist method. In the years of the Republic, Chinese sculpture completely lost its ability to guide people and had little prospects for advancement. In this period many traditions and elements of the “old” culture were discarded. Simultaneously, in unstable and troubled times, cultural workers inevitably assumed the important role of propaganda and public communication. The selection of the genre and style of a sculpture was influenced not only by the intention to preserve the “new” culture and oppose the “old” culture, but also by the necessities of social and cultural propaganda and education. Educated people of the time were undoubtedly familiar with European realist sculpture. Similarly, following 1949, literary and artistic activities in China underwent a significant level of unification and were subject to the interference of the ruling ideology. After joining the socialist camp, China adopted the style of socialist realism and effectively rejected non-realist sculpture movements. Encounters with Western art and art theory during the 1980s and 1990s can essentially be characterized as passive, as they were the result of a policy Reform and Opening-up and a quasi-market economic system, rather than an active desire to learn from other countries. However, in the 21st century, Chinese sculpture is facing new challenges and generating new reactions. There is now a renewed interest in the sculpture art of Europe and the United States, evident in artistic circles and academies across China.

3. Genres in Chinese Sculpture during the 20th Century: Their Formation and Development

Before the Reform era, Chinese sculpture developed in accordance with French and Soviet art and Realism. The sculpture was mainly composed of easel sculptures and reliefs, which included heads, busts, full-length and waist-length human figures, group sculptures, and sculpture groups. Large-scale monumental sculptures were mostly represented by reliefs and sculptures, such as busts, waist-length portraits, life-size human figures, horsemen, and sculpture groups. Prior to the founding of the PRC in 1949, due to a lack of social demand, resources, and the fact that sculpture education was not yet widespread, the total amount of sculpture creations was small. Even the outdoor memorial sculptures were small in size. Following 1949, there was

a significant increase in the number of sculptures in comparison to the previous period. This was due to the national needs and the availability of more materials. Monumental sculptures, either in larger sizes or composed of multiple figures, started to emerge one by one. After the Reform era, numerous Chinese sculptors shifted towards contemporary Western art concepts and utilized them as the foundation of their work. This led to the emergence of a diverse range of techniques, including installations and abstract sculpture. Some artists have begun to focus more on the use and role of material in sculpture — this includes sculpture in stone, wood, ceramics and porcelain, glass, jade, plastic, paper, sculpture made of household products, luminescent sculpture, etc. New media for sculpture have also emerged — digital sculpture and sculpture in the meta-universe.

Overall, the sculpture genres and types that emerged in the previous century have not vanished in the 21st century. Instead, they are undergoing further development and showcasing a harmonious coexistence of both new and old artistic forms, highlighting the diversity of sculpture. Regarding the work of Chinese sculptors, many sculptures cannot be easily categorized into a specific genre. Each artist approaches their research and creative practice based on their preferred artistic system’s approach to sculptural genres. In art schools, students are taught realistic sculpture techniques, as well as classes that focus on concepts, materials, and media of sculpture. These classes include digital sculpture, sculpting with various materials, and hands-on classes. The range of disciplines offered reflects the current state of sculpture genre development in China. In general, Chinese plastic in the 21st century follows the course set in the last quarter of the last century with its inherent pluralism and tendency toward individualism, be it small or medium-sized easel sculpture or large open-air monumental sculpture, and be it works in the spirit of traditional Chinese sculpture or very modern works gravitating toward abstractionism.

Broadly speaking, the plastic art produced in China during the 21st century continues to follow the trajectory established in the final decades of the previous century. This artistic output is characterized by a pluralistic approach and a tendency toward individualism, whether the works in question are small or medium-sized easel sculptures, large outdoor monumental sculptures, or pieces that draw



Ill. 3. Wang Linyi. *National Unity*. Gypsum. 1951 Fine Arts Museum of China Foundation.

inspiration from either traditional Chinese sculpture or very modern artworks gravitating toward abstractionism. In order to present these four types of sculpture in a fresh perspective, sculptors explore various concepts, media, materials, compositional techniques, and shaping methods, all of which are fundamental components of sculpture. The accumulated experience of Chinese sculpture in the 20th century and the new approaches developed over the past 25 years have allowed contemporary Chinese sculpture to move beyond relatively fixed genres to form a broader and more diverse artistic landscape. In the socialist political system, the overall creative atmosphere of Chinese sculpture in the 21st century as a whole remains relatively liberal, although more radical types of sculpture and artistic ideas have still not formed into a separate trend. For example, sculptures that tackle political or identity issues, criticize Chinese culture, or utilize the body as an art object are often marginalized and even prohibited. For this reason, fewer types of sculpture were identified in this overview as such works were not discussed.

In general, the development of Chinese sculpture in the modern era can be described as a constant expansion within pre-set limits. On the one hand, the situation established at the end of the 20th centu-

ry persists; on the other hand, the advancement of Chinese sculpture is limited by various factors. This is in contrast to Western sculpture and art, which tend to develop without restraint, expanding in a chaotic and uncontrolled manner like a rhizome.

4. Looking Forward: The Future of Chinese Sculpture in the Contemporary Art Scene

In the early 1900s, there was a debate surrounding whether or not “Chinese art could be classified as art on a global scale”¹. Chinese art, which was initially rooted in national and historical traditions and had a traditional form, has evolved over the past century to become more relevant and in tune with the surrounding reality and era. Nevertheless, even today, countries that hold discursive power in Contemporary Art still react to Chinese art with some resentment. An increasing number of artists who practice their craft are questioning the place of their art in the current cultural context. Their primary concern is whether China’s unique and distinctive culture should bow to contemporary Western art. Currently, the United States and Great Britain are at the forefront of the sculpture world, introducing globalization, institutionalization, and mercantilism. The prevailing artistic trends

1. Dong Lihui. 2021. “Modern Art” as a Historical Term: Comparison Between East And West. Beijing. *China Literature and Art Review*, 2021(09): p.16.

have led to a challenge for sculptors and communicators to maintain cultural diversity, uniqueness, and heterogeneity. This challenge is a direct consequence of uncontrolled expansion of the capitalist market in Western countries. In the realm of culture, this can be seen in the excessive exportation of Western liberal values that permeate contemporary Western artworks. This pursuit of individualism and novelty has resulted in the devaluation of the rich and diverse history of human civilization, including national, regional, and socialist cultures, making them less appealing and influential. Chinese contemporary sculpture and other forms of Chinese art have a crucial responsibility to resist and engage in the fight against the standardization of contemporary art, which is often held hostage to capital and radical values. This movement should not be limited to China alone, as contemporary art from other countries such as Russia, India, Mexico, Iran, and other regions should also actively participate in this movement. Only then can we hope to find a way out of the crisis that contemporary art is currently facing worldwide.

Contemporary Chinese sculpture has successfully established a new cultural field in the international sculptural arena after a century of formation and transformation. This has been achieved through consistent communication with the outside world and the integration of foreign knowledge into the Chinese cultural and social context. A unique sculptural worldview has emerged within the cultural sphere, characterized by a focus on Chinese cultural heritage and contemporary society and culture. This worldview is closely linked to individualism and patriotism, and involves the study of both Chinese traditional and Western sculpture, with an emphasis on their synthesis. The outcome of this approach is a wide range of sculptural genres and styles. The progress made in theory, creative practice, and art education system has led to the successful establishment of a research base and creative system in Chinese contemporary sculpture in recent years. Furthermore, it is continuously exploring innovative ideas to tackle the challenges that exist in the field of sculpture.

REFERENCES

1. Anchukov, S.V., Liao Zhengding. 2011. "The evolution of realism in the fine arts of China throughout the 20th century" ["Ehvoljucija realizma v izobrazitel'nom iskusstve Kitaya na protyazhenii XX veka"], *Scientific problems of humanitarian research [Nauchnye problemy gumanitarnyh issledovanij]*, no. 11, pp. 189–202.
2. Burganova, M.A., Cao Xiong. 2020. "Wu Weishan's creative method and pedagogical concept" ["Tvorcheskij metod i pedagogicheskaya koncepcija U Vehjshanya"], *Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik MGHPA]*, no. 4–3, pp. 67–73.
3. Wang Shujing. 2021. "Art education in China in the XX century: national traits, international trends, and Russian influence (on the example of the Central Academy of Fine Arts)" ["Hudozhestvennoe obrazovanie v Kitae v XX veke: Nacional'nye cherty, mezhdunarodnye tendencii i rossijskoe vlijanie (na primere Central'noj Akademii Izzjashhnyh iskusstv)"], *Culture and art [Kul'tura i iskusstvo]*, no. 4, pp. 54–63.
4. Wei Xiao. 2021. "Chinese sculpture in the new era", *Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganova House. The Space of Culture*, vol. 17, no. 5, pp. 125–135.
5. Lu Junnan. 2016. "Contemporary urban and landscape sculpture in the context of current phenomena of global culture" ["Sovremennaja gorodskaja i landshaftnaja skulptura v kontekste aktual'nyh javlenij global'noj kul'tury"], *Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik MGHPA]*, no. 2, part 1, pp. 82–88.
6. Neglinskaja, M.A. 2022. *Sovremennoe iskusstvo Kitaja: mezhdunarodnyj modernizm i tradicija [Chinese contemporary art: between modernism and tradition]*, in Ljubimov, Ju.V. (ed.), Sputnik +, Moscow, Russia.
7. Cao Xiong. 2017. "The etymology of the concept of "sculpture" in China and the features of the development of Chinese sculpture" ["Jetimologija ponjatija «skulptura» v Kitae i osobennosti razvitiya kitajskoj skulptury"], *Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik MGHPA]*, no. 4, pp. 185–188.
8. Yuan Xiaodong. 2011. *Dynamics of traditions and innovations in the artistic culture of China from 1949 to 2008*, Ph. D. Thesis, Moscow, Russia.

Фан Чжиной

преподаватель

Академия изящных искусств Гуанчжоу

e-mail: 631803351@qq.com

Гуанчжоу, Китай

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-49-59

ОБЗОР СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Аннотация: За последнее столетие Китай превратился из культурно изолированной страны, где большинство населения было неграмотным, в страну, которая развивается параллельно с остальным миром, в которой сосуществуют культурная традиция и современная цивилизация. На этом фоне поколения китайских скульпторов испытывали активное или пассивное влияние французской, советской, европейской и американской скульптуры и представлений, находясь в то же время в поиске путей возрождения традиционной китайской скульптуры и культуры. Другими словами, идеологическое и культурное развитие Китая с начала XX века является ключом к развитию современной китайской скульптуры, а обстоятельства формирования и характерные особенности современной китайской скульптуры являются в некотором роде уникальными на мировой художественной сцене XXI века. В отличие от других областей культуры, китайская современная скульптура вышла за пределы мира искусства и академии. Она не только фокусируется на развитии реалистической скульптурной системы, но и включает в свой творческий процесс западные концепции современного искусства, сохраняя при этом традиционную китайскую скульптуру.

1. Истоки развития современной китайской скульптуры. Исторические реалии и культурный контекст

Упадок традиционной культуры и искусства, а также общественный запрос на новую культуру побудили китайских скульпторов начала прошлого века искать новые пути развития национальной скульптуры. В этих условиях часть китайских скульпторов отправилась во Францию за образованием, и, вернувшись на Родину, они привезли с собой реалистический метод и западные подходы к скульптурному искусству. Они открыли художественные школы, которые стали основой современного скульптурного образования, в которых формировались эстетические представления

в настоящее время современная скульптура развивается сбалансированно, используя различные пути, включая традиции реалистического искусства Запада, концепции современного искусства Европы и Америки, а также китайские культурные коды. Сложившаяся ситуация имеет комплексные причины, которые можно объяснить многократным изменением пути развития китайской скульптуры на протяжении XX века. Это привело к появлению нескольких направлений современной китайской скульптуры и культуры. Кроме того, тенденции развития китайской культуры на протяжении XX века, а также полуплановая-полурыночная экономическая система, внедрённая в Китае с началом эпохи реформ и открытости, также внесли свой вклад в эту ситуацию. В данной статье представлен обзор общего контекста развития, исследуется проблема более позднего развития современной китайской скульптуры, а также рассматриваются жанры и стили, и, наконец, объясняется формирование и истоки современной китайской скульптуры.

Ключевые слова: современная китайская скульптура, жанры скульптуры, стиль скульптуры, скульптура, художественное влияние

китайской скульптуры и осуществлялось внедрение научных и рациональных методов работы и мышления в китайское пространство скульптурного искусства. С точки зрения воспитания личности и общественных ценностей, раскрытия творческого потенциала и внедрения строгих логических принципов, они имели крайне позитивное и прогрессивное значение. Это был первый, исторический шаг в формировании современной китайской скульптуры.

В последующий период, после основания КНР в 1949 году, в силу потребностей в национальном развитии и международных отношений, Китай прошёл через период изучения опыта более передовой с точки зрения социализма страны —

Советского Союза. Социалистический реализм проник в Китай. По сравнению со скульптурой «французской» школы эта скульптура в стиле соц-реализма была результатом политического заказа, а образовательная деятельность осуществлялась под государственным руководством. Результатом овладения методами советской реалистической школы скульптуры, научными методами работы и преподавания стало появление большого количества произведений, ставших классическими, — преимущественно крупномасштабной монументальной скульптуры. Благодаря политике отправки студентов на учёбу в Советский Союз и приглашения советских специалистов для преподавания в Китае китайские скульпторы освоили методы и приёмы реалистической скульптуры, технику увеличения для создания больших монументальных скульптур, а также стоявшие за ними философские представления. Кроме того, переняв опыт Советского Союза, скульпторы из крупных художественных вузов начали передавать его своим ученикам: они внедрились методы и стандарты советского скульптурного образования в учреждения, где они работали, распространяя традиции советской художественной школы также и своей творческой практикой. Это заложило прочную основу для высшего скульптурного образования и творческой деятельности в новом Китае.

Наступивший после десятилетия «культурной революции» в 1978 году период реформ и открытости, продолжающийся по сей день, с его политическим, экономическим и культурным развитием, привёл к беспрецедентной открытости в скульптурном искусстве Китая. В этот период началось изучение и заимствование образности и пластических особенностей модернизма и постмодернизма — западных тенденций в искусстве. Как следствие, сейчас сосуществует множество художественных направлений в искусстве скульптуры.

Очевидно, что этот процесс является имитацией эволюции художественных течений Запада в XX веке. С исторической точки зрения, это результат двойственности мира китайской скульптуры — даже всего китайского искусства, которое как активно училось у Запада, так и пассивно воспринимало влияние его искусства. Разрушительное десятилетие «культурной революции» привело к слому траектории развития и потере собственного голоса, поэтому китайской скульпту-

ре снова неизбежно пришлось обратиться к западному искусству как к примеру для развития.

Необходимо также сказать, что с 20–30-х годов прошлого века многие из скульпторов, получавших в разные периоды образование за рубежом, исследовали и изучали китайскую исконную культурную и скульптурную традицию, пытаясь найти в них уникальное направление для развития современной китайской скульптуры сегодня. Тем не менее, если смотреть на таких художников и их работы, то они сами также получили художественное образование по французскому или советскому образцу, или, если речь идёт о последних годах, то — образование с ориентацией на подходы современного западного искусства.

Так, они изучили западные пластические методы и научные принципы, которые впоследствии применили при исследовании и развитии китайской скульптурной традиции. Поэтому, даже занимаясь проблемами существования традиционной скульптуры в современности, её сохранения, или «китаизации» и «регионализации», эти скульпторы всё же смотрели на китайскую традицию через призму западной скульптурной модели. Это также является одной из причин большого количества работ, в которых сочетаются языки китайской и западной скульптуры или заимствования из традиционной китайской скульптуры для выражения современных идей.

Таким образом, участь у западной скульптуры, современные китайские скульпторы создали систему скульптуры по образу и подобию западной. Ориентируясь на западную скульптуру, её эстетику, они модернизировали и переосмыслили традиционную китайскую скульптуру. Современный облик современной китайской скульптуры сформировался в процессе постоянного активного и пассивного взаимодействия с внешним миром.

2. Более позднее развитие современной китайской скульптуры в XX веке.

Развитие жанров и стили современной китайской скульптуры, начиная с 20–30-х годов прошлого века — это непрерывный процесс заимствования, принятия иностранного влияния. Когда французские скульпторы привезли реалистический метод в Китай, в самой Франции к тому времени уже расцвело движение модернизма и поиски в области форм и материалов скульптуры. С 1949 года в Китай пришёл академический реализм советской школы, и под руководством советских специалистов ки-

тайские скульпторы глубоко овладели его подходами и методами, а также приобрели опыт монументальной пластики и создания крупномасштабных произведений. В СССР, где соцреализм появился, к тому времени уже был богатый опыт создания подобных произведений, и потому полностью сложилась модель образования и творчества. С началом реформ и открытости Китай знакомится с модернизмом и постмодернизмом, а в 80-е и 90-е годы в пространстве китайской скульптуры идёт активное изучение западной довоенной и послевоенной теории искусства — за очень короткий период времени китайские скульпторы прошли ту же художественную эволюцию, на которую западным странам потребовалось почти сто лет. Таким образом, видно, что по сравнению с европейскими странами в Китае в каждый из рассмотренных периодов наблюдается определённое отставание в развитии теорий и подходов, что напрямую затрагивает проблему изменения видов и стилей современной скульптуры.

Китай отличается от стран Запада цивилизационно — по типу исторического развития, культурно, в силу чего своего рода «поздний старт» современной китайской скульптуры является неизбежным. В середине XVIII века империя Цин начала проводить политику закрытых дверей и отсекает любые контакты с внешним миром. Сталкиваясь с многочисленными культурными и научными достижениями других стран, Китай продолжал находиться в невежестве, что сделало невозможным проведение модернизации любого рода. И напротив, в Европе того же периода уже началась промышленная революция, продолжался научно-технический и экономический прогресс, кроме того, под влиянием идей Возрождения, Реставрации и Просвещения сознание людей уже было достаточно раскрепощённым, освобождённым от феодального мышления. Всё это создало необходимые благоприятные условия для развития общества и гуманитарного знания, в том числе и современной скульптуры.

Отставание китайской современной скульптуры стало движущей силой её развития. Особенно ярко это проявилось в периоды до начала реформ и открытости в энтузиазме китайских скульпторов, прошедших французскую или советскую школы в изучении реалистического метода.

В период Китайской Республики китайская скульптура полностью потеряла способность на-

правлять и имела мало перспектив для развития. Многие традиции, элементы «старой» культуры были отброшены, но в то же время, в нестабильные и тревожные времена работники культуры неизбежно брали на себя важную роль пропаганды и общественной коммуникации. Жанр и стиль скульптурного произведения выбирался не только в соответствии с соображениями поддержания «новой» культуры и противостояния «старой», но и потребностями социальной и культурной пропаганды и просвещения. Несомненно, образованные люди того времени были знакомы с европейской реалистической скульптурой. Так же, после 1949 года, Китай столкнулся с высокой степенью унификации литературной и художественной деятельности и вмешательством руководящей идеологии. Как страна, присоединившаяся к социалистическому лагерю, Китай начинает ориентироваться на стиль социалистического реализма, в то время как нереалистичные направления скульптуры отвергаются. Контакты с западным искусством и теорией искусства, происходящие в 1980–1990-е годы, по сути своей можно охарактеризовать как пассивные, так как они являются результатом политики реформ и открытости и полурыночной экономической системы, а не активного стремления к обучению у других стран.

В XXI веке перед китайским скульптурным искусством постоянно стоят новые вызовы, скульптура производит новые реакции. Повсеместно, от творческих кругов до академий, вновь происходит активное сближение со скульптурой стран Европы и США. Благодаря новым методам, средствам массовой информации, приёмам и концепциям в скульптуре оформились разнообразные направления, отличные от реалистической скульптуры, с разными жанрами и стилями.

3. Формирование и развитие жанров в китайской скульптуре XX века.

Как уже было установлено выше, до периода реформ и открытости китайская скульптура развивалась по французским и советским лекалам, и прежде всего это была реалистическая скульптура, станковая круглая скульптура и рельефы — головы, бюсты, человеческие фигуры в полный рост и по пояс, групповые скульптуры и скульптурные группы, анималистическая скульптура; в крупномасштабной монументальной скульптуре это были рельефы и круглая скульптура, бюсты, портреты по поясу, человеческие фигуры

в полный рост, всадники, групповая скульптура и скульптурные группы. До основания КНР в 1949 году, в силу отсутствия социального запроса, нехватки ресурсов и того, что скульптурное образование ещё не было широко распространено, общий объём скульптурных произведений был невелик. Даже произведения мемориальной скульптуры, располагавшиеся на открытом воздухе, были небольших размеров. После 1949 года, в связи с национальными потребностями и ростом материального обеспечения, количество скульптур начало увеличиваться по сравнению с предыдущим периодом. Одна за другой начали появляться произведения монументальной скульптуры больших размеров или состоявшие из множества фигур. Затем, после наступления эпохи реформ и открытости, множество китайских скульпторов обратились к современным западным художественным концепциям и положили их в основу своего творчества, что привело к большому разнообразию методов — так, появились инсталляции и абстрактная скульптура. Часть художников больше всего внимания начали уделять использованию и роли материала в скульптуре — это скульптура из камня, дерева, керамики и фарфора, стекла, нефрита, пластмассы, бумаги, продуктов обихода, световая скульптура и т. д. Также появились новые медиа для скульптуры — это цифровая скульптура и скульптура в метавселенной.

В целом, в XXI веке жанры и типы скульптуры, сформировавшиеся в прошлом столетии, никуда не исчезли и сейчас получают новое развитие, демонстрируя гармоничное сосуществование новых и старых художественных форм и многообразия. Что касается творчества китайских скульпторов, то множество произведений скульптуры нельзя строго отнести к какому-либо жанру, и к исследованию, и творческой практике каждый подходит исходя из того, подходы какой художественной системы к скульптурным жанрам ему кажутся предпочтительными. В художественных вузах скульптурное образование построено таким образом, что студенты соприкасаются с техниками реалистической скульптуры, но также есть занятия, в которых акцент делается на концепциях, материалах и медиаскульптуре. Так, есть занятия по цифровой скульптуре, скульптуре из различных материалов, практические занятия и т. д. Многообразие дисциплин также в определённой степени отражает ситуацию,

которая сложилась с развитием жанров скульптуры в Китае сегодня.

В целом, китайская пластика в XXI веке следует курсу, заданному в последней четверти прошлого века со свойственными ей плюрализмом и стремлением к индивидуализму — будь то малая или средняя станковая скульптура или крупная монументальная скульптура под открытым небом, и будь то произведения в духе традиционной китайской скульптуры или очень современные работы, тяготеющие к абстракционизму. Скульпторы стремятся через различные концепции, средства, материалы, композиционные решения и методы формообразования, которые являются ключевыми элементами скульптуры, по-новому раскрыть эти четыре вида скульптуры. Накопленный опыт китайской скульптуры в XX веке и новые подходы, разработанные за последние 25 лет, позволили современной китайской скульптуре выйти за рамки относительно фиксированных жанров и сформировать более широкий и разнообразный художественный ландшафт. В контексте социалистической политической системы творческий климат китайской скульптуры в XXI веке в целом остаётся относительно либеральным, хотя более радикальные виды скульптуры и художественные идеи всё ещё не оформились в отдельное направление. Так, например, скульптура, в которой затрагиваются проблемы политики, идентичности, критикуется китайская культура, или же в которой тело используется как арт-объект, в Китае маргинализирована и подчас запрещена, и по этой причине не рассматривается в рамках этого обзора, из-за чего было выделено меньше видов скульптур.

4. Взгляд в будущее: будущее китайской скульптуры на сцене современного искусства.

В начале XX века открытым оставался вопрос о том, можно ли считать «китайское искусство искусством в международном контексте»¹. За столетия развития китайское искусство, изначально очень национальное и историчное, традиционное по форме, начало больше соответствовать окружающей действительности и эпохе, стало более актуальным. Тем не менее и сегодня страны, обладающие дискурсивной властью в современном искусстве (Contemporary Art), до сих пор

1. Дун Лихуэй. «Современное искусство» как исторический термин: сопоставление исторических траекторий Запада и Китая / Дун Лихуэй // Чжунго Вэньи пинлунь. 2021. № 9. С. 16.

реагируют на китайское искусство с некоторым отторжением. Это заставляет всё большее число практикующих художников задаваться вопросом о месте своего творчества в таком культурном контексте. Основным источником сомнений — это вопрос о том, стоит ли уникальной и самобытной китайской культуре склонять голову перед современным западным искусством. В настоящее время Великобритания и США играют ведущую роль в мире скульптурного искусства, привнося с собой в него глобализацию, институционализацию и меркантилизм. В условиях, когда есть доминирующие художественные течения, многие деятели искусства в скульптурном творчестве и коммуникациях сталкиваются с проблемой унификации, стандартизации, гомогенности культуры. Эта болезнь является прямым следствием бесконтрольного расширения капиталистического рынка в западных капиталистических странах. В сфере культуры это видно по чрезмерному экспорту западных либеральных ценностей, которыми пронизаны произведения современного западного искусства. На фоне этой погони за индивидуализмом и новыми течениями всё то прекрасное в долгой истории человеческой цивилизации, национальная, региональная культура, а также социалистическая культура становятся менее привлекательными, их влияние уменьшается.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Анчуков С. В., Ляо Чжэндин. Эволюция реализма в изобразительном искусстве Китая на протяжении XX века // Научные проблемы гуманитарных исследований. — 2011. — № 11. — С. 189–202.
2. Бурганова М. А., Цао Сюн. Творческий метод и педагогическая концепция У Вэйшаня // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 4–3. — С. 67–73.
3. Ван Шуцзин. Художественное образование в Китае в XX веке: Национальные черты, международные тенденции и российское влияние (на примере Центральной Академии Изящных искусств) // Культура и искусство. — 2021. — № 4. — С. 54–63.
4. Вэй Сяо. Китайская скульптура в новую эпоху // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2021. — № 5. — С. 125–135.
5. Люй Цзюньнань. Современная городская и ландшафтная скульптура в контексте актуальных явлений глобальной культуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2016. — № 2. Ч. 1. — С. 82–88.
6. Неглинская М. А. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией / Отв. ред. Ю. В. Любимов. — М.: Спутник +, 2022. — 340 с.
7. Цао Сюн. Этимология понятия «скульптура» в Китае и особенности развития китайской скульптуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2017. — № 4. — С. 185–188.
8. Юань Сяодун. Динамика традиций и новаций в художественной культуре Китая в период 1949–2008 гг.: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. — М., 2011. — 155 с.

Marina V. Galkina

Professor

State University of Education

Honorary Member of the Russian Academy of Arts

e-mail: galkina.marina.2022@yandex.ru

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0001-6073-1399

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-60-71

STYLE IN THE ARTISTIC WORK OF VYACHESLAV ZAITSEV

Summary: The global fashion industry has a jealous attitude towards young talents who overthrow the foundations through impressionism or deconstructivism. It is difficult to imagine what a revolution in the minds of people was made by our illustrious couturier Vyacheslav Zaitsev with his creative work. Numerous comparisons with foreign clothing designers confirm the fact that no one before him became a significant figure in the Russian design and modelling of clothing. The author provides reliable information, based on personal experience, that a galaxy of Vyacheslav Zaitsev's students follows his style — a unique luxury based on a deep understanding of the connection between the figure, shape, silhouette, texture, colour and pattern. The heritage of the Fashion House is a separate line in the history of Russian and world art. And these are not only industrial products and works of haute couture but also artistic costumes intended for outstanding performances of Moscow theatres. The article discusses the trends in the development of Soviet and Russian clothing design, as well as the creation of a fundamentally new approach to the artistic design of clothing, which required the formation of a new production culture from Vyacheslav Zaitsev. The designer's thoughts were faced with the need to re-profile the production of clothing from a static concept of a planned system to an increase in consumer demand through the formation of a new cultural imperative —

When in 1963 Vyacheslav Zaitsev created his first collection of clothes, the foreign press called him "Red Dior". With whom else could you compare the first Soviet couturier? The close attention of European and American journalists and critics has categorically changed after the appearance of a completely new section in world culture — Russian fashion. "A genius is a genius in everything." In his immortal creation, the great Lomonosov actually formulat-

the beauty of an individual and, as a result, the beauty of society as a whole. The article presents the methods of working with the creative and pedagogical heritage of Vyacheslav Zaitsev and the activities of the Knyazhna Youth Theatre of Russian Costume of the State University of Education. At the present stage, the collection of historical and folk costumes of the Knyazhna theatre has more than 500 unique, hand-made samples — clothing complexes created over more than 30 years of teaching activity of Professor Galkina. The purpose of the article is to study the legacy of Vyacheslav Zaitsev as a teacher, fashion designer, artist, who had the gift of transforming the surrounding reality through art, based on an academic, multifaceted approach to the process of forming an organic synthesis of various areas of artistic creativity and clothing design. Leading modern fashion researchers define the influence of Vyacheslav Zaitsev on fashion design as a logical development of artistic and creative ideas in the difficult conditions of confrontation between the mass industrial system of clothing production and world-class spiritual and creative experiment.

Keywords: fashion, style, design, construction, Vyacheslav Zaitsev, Fashion House, Russian traditional costume, State University of Education, Moscow State University of Education, Knyazhna Youth Theatre of Russian Costume, ancient Russian princely costume, Russian modern fashionable costume

ed the basics of the attitude to the life of a Russian person: "Enthusiasm for the Creator, enthusiasm for his creation, the desire to become like the Creator and embody in his daily life the talents given to him in decorating his home, clothes" [7, p. 29].

Nadezhda Lamanova, Irina and Felix Yusupovs, Natalya Goncharova — the beginning of the 20th century endowed world culture with a constellation of outstanding creators of unique costumes,

whose contribution to the fashion industry was repeatedly emphasised by outstanding designers — from Charles Worth to Galliano and Yves Saint Laurent. In the second half of the 20th century, the star of Vyacheslav Zaitsev, a poet of Russian culture, a conductor of a new approach to creativity and fashion, flared up and shone. A close interest in national artistic traditions as the basis of Russian modern costume began to take shape as early as the work of Nadezhda Lamanova in the 20s of the 20th century and became typical in the 60s, owing to the energetic impulse of Zaitsev's work.

The Moscow House of Models was created as a beacon of a new world — life-affirming, bright, beautiful, open to fireworks of ideas and images. The paramilitary or cinematic look was replaced by a stereotyped concept of expressing femininity in clothes, aimed at visualising the image. The very possibility of implementing revolutionary ideas when creating not mass, but exemplary clothing, primarily for women, caused an explosive effect in the Soviet cultural space. Almost instantly, the work of Vyacheslav Zaitsev received feedback from European critics and fashion connoisseurs. Special correspondents Dominique Lapierre and André Lefebvre, in their article in the Paris Match magazine of February 23, 1963, describe the young couturier as follows: "His ideas are transforming Soviet women. He dictates fashion in Moscow."

The works of Vyacheslav Zaitsev aroused genuine admiration among the luminaries of the Russian theatre — Oleg Efremov, Mikhail Ulyanov, Galina Volchek, Marina Neyolova, and many others; the leading actresses and actors were inspired by his creative enthusiasm. Perceiving him as a conductor of fashion, factories accepted his models for implementation in production. Vyacheslav Zaitsev's models were a challenge, an unattainable ideal, and the designers of clothing factories tried to make his dreams come true.

Alla Shchipakina, a colleague in the ODMO, writes: "He was successful everywhere. A whirlwind flew through the country, enterprises, including party ones — always cheerful, igniting the audience... contributed to the spread of fashion among the people... Slava descended 'from Olympus to the stream', in his own words. The joy of people who receive high-quality clothes remains his main aim to this day" [8, p. 83].



Ill. 1. Vyacheslav Zaitsev, Russian fashion and costume designer.

It is important to remember that an artist, constructor, designer creates only an artistic image of a product. Many thousands of people materialise the designer's ideas. It is impossible for a true artist to create works which are not intended to be implemented. Not a writer, but a true architect of a new visual culture, Vyacheslav Zaitsev created a new vision of Russian fashion based on modern trends. In addition to the actual design, engineering activities, he devoted a lot of time to promoting simple ideas into the consciousness of society: the harmony of a woman, her desirability, admiration for beauty. But most importantly, he opened the world of "holiday clothes"; complex cut, coordinated in colours and patterns and very beautiful. All models by Vyacheslav Zaitsev are first of all seductive and ultramodern, and one can always feel something from folk in them. Incompatible drawings and colours live in the ensemble as a single life. His collections are paintings of the highest quality. Leon Bakst said: "In every colour, there are shades that sometimes express sincerity and chastity, sometimes sensuality and even atrocities, sometimes pride, sometimes despair" [8, p. 89].



Ill. 2. Vyacheslav Zaitsev. *Two girls (in burgundy and green)*. 1968. Paper, gouache, mixed media. 33×23,6 cm

Accent and at the same time harmony are the main distinguishing features of Vyacheslav Zaitsev's style. Not decor for the sake of decor, but an idea clearly subordinated to the general concept. At the top, there is a complex artistic image, to which style, silhouette alignment with a slightly high waistline, sculptural form, purity of constructive lines, cut, breathtaking layering, intricate ornamentation, exquisite femininity, material and accessories are subordinate. He created ingenious clothing ensembles, in which everything was consistent with the general idea — beauty for people.

The All-Union House of Fashion Models is an experimental melting pot that combines the traditions of constructivism and NewLook, where artists and models jointly create unique designs of clothing. Vyacheslav Zaitsev acted as a guiding star; he showed the way, inspired and broke down the walls of perception of clothing as an outer cover. He developed the concept of beauty through the artistic image. An idealist, he devoted all his strength, talent and opportunities to fashion, beauty and sensuality of perception. Unlike the cold ateliers of Western couturiers, he created an atmosphere of comfort and warmth



Ill. 3. Vyacheslav Zaitsev. *Costume design*. 1992. Paper, gouache, mixed media. 43×35 cm

around him; under his wing, his students, who did not fear and did not seek to deny the lessons of the teacher and mentor, appeared and grew. On the contrary, having absorbed his enthusiasm and aspirations, the students of Vyacheslav Zaitsev developed their skills and became new mentors for the youth. "Since the mid-1960s, the search for new decorative means of unique and serial samples has resumed, as well as the desire to enrich the artistic palette of figurative expression. An important role in this creative process was played by the appeal of industrial artists to the heritage of Russian traditional folk art. In it, they saw an organically inherent synthesis of utility and beauty in all the richness of decorative and ornamental beginnings" [7. p. 57].

Zaitsev taught at the Moscow Institute of Technology, and in our fifth year, we went to classes at the brand new Fashion House on Prospekt Mira, which were held in a showroom. The legendary maestro always came out to us with a radiant smile, in a luxurious suit, enthusiastically talked about his last impressions from trips to Paris, the Czech Republic, Austria. Showed fashion magazines, books. He always professionally commented

on our sketches, made according to the instructions. Thesis defence was an unforgettable and most important event in our creative life: a full showroom, our supervisor of diplomas — Professor Zaitsev, of course, the main director and a generous judge, who had the main parting words for each graduate. We have gone through the master and teacher's unique school.

We attended his Shows of new collections, each time new theatrical performances, accompanied by beautiful music and, of course, his explanations — reflections on the complex development of fashion, on the beautiful and timeless art of ensembles of exquisite costumes presented on the catwalk. It was then that we absorbed love and admiration for the synthesis of complex patterns, embroidery decor and the traditions of Russian costume, learned how to develop collections of clothing models, combine colours and textures of fabrics. In fact, Vyacheslav Zaitsev shaped our artistic and fashion worldview in the spirit of his unique aesthetic perception of the world.

In his innovative author's workshop, Vyacheslav Zaitsev's Fashion Laboratory, a kind of graduate school for professional designers, People's Artist of the Russian Federation, academician of the Russian Academy of Arts, laureate of the State Prize created a school of young designers, which became the tree of life, giving rise to a whole galaxy of students who continue to develop his ideas for updating and transforming the aesthetics of the Russian traditional costume in modern clothes. Galina Kryuchkova, Elena Pasko, Elena Makashova, Tatyana Titkova, Inga Filippova, Natalya Fedyanina, Denis Eremkin, Marina Galkina are students who continued Zaitsev's great work of developing Russian fashion and the culture of Russian costume. Tatyana Mikhalkova and the created Russian Silhouette competition are the most important continuation of the development of the profession of costume designer in Russia.

Each new collection of Vyacheslav Zaitsev made a splash. Both Russian and foreign designers were waiting for them. And each collection was a challenge and surprise. No, he never repeated, but kept the style. After many years, it is enough just to look and recognize the unique style. It is impossible to imagine that someone can repeat the masterpieces of Vyacheslav Zaitsev. Constant work, search, sketches — all this is everyday work. Quality control, compliance with the initial sketches, materi-



Ill. 4. Vyacheslav Zaitsev. *Costume design*. 1992. Paper, gouache, mixed media. 43×35 cm

als, scrupulousness in details, complete immersion in the project are a huge burden, moral and physical. The art of costume is embedded in the social system and represents its world view. "Infiltrating the fabric of tradition, the master weaves its individual threads in a different way, varying the usual forms. After all, deterministic, matrix forms with a prescribed meaning are inevitably reborn into a sign" [7, p. 101].

"Over time, fashion shows have become almost a theatrical act, where the audience is presented with a whole story against the backdrop of majestic special effects and expensive scenery. Now it is difficult to imagine a major brand in isolation from its values. All this is owing to the thoughtful storytelling that brands carry with them through the years and adjust according to the modern agenda" [3].

Vyacheslav Zaitsev, "Red Dior", transformed the ideas of Russian traditional costume into fashionable clothes and in each collection, with unsurpassed success, demonstrated his view of the images and symbols of Russian culture. Each collection created a new artistic image: "Swans", "Peahens", "Sirs" and "Madams" — and a characteristic silhouette of



Ill. 5. Collection "Princess". Pearl embroidery.



Ill. 6. Collection "Princess". Pearl embroidery.



Ill. 7. Collection "Princess". Pearl embroidery.

a spectacular complex, which vividly represents the colours, textures and decors inherent in the traditions of Russian costume. The maestro himself said that he survived only due to his originality and great love for the culture of Russia and owing to his knowledge of the Russian mentality.

"The idea of a collection made entirely of Pavlovsky Posad shawls, which are works of art in themselves, has been nurtured by Vyacheslav Mikhailovich for decades" [1, p. 64]. Vyacheslav Zaitsev was the first to use Pavlovsky Posad shawls as a symbol of the unity of tradition and modernity, stepping back from dullness and stereotypes in everyday clothes. His collection "Origins", presented in 1986 in Paris, London, and Milan, made a tremendous impression with the sophistication of lines, the intricacy of patterned gold embroidery, the layering inherent in Russian costume; it acquired a new reading in the work of the master of Russian fashion.

The Russian luminary of fashion managed to create a unique author's style — it is the harmony of an elegant form, the alignment of the silhouette with a slightly high waistline, the sculpturalness

and purity of constructive lines, exquisite femininity, intricate ornamentation, unique embroideries, breathtaking layering. Zaitsev had always dreamed of a wonderful future for the fashion industry in our Fatherland.

Since 1963, there have been more than a hundred Shows of new collections. The most significant are: "Millennium of the Baptism of Russia", 1987–1988, (showings in Paris and New York); "How Young we will be" pret-a-porte de luxe, 1996, (acquired by the Museum of the History of Moscow); "Secrets of Harmony", 2000; "Improvisation", 2004; "Secrets of Seduction", 2005; "Dedicated to Russia", 2007; "Origins", 2008; Haute Couture "Russian Modern. III Millennium", 2009; "Metamorphoses", 2010; "Golden Age", "Exercise", 2016. "Who knew that my dad is a brilliant marketer, and these daily redesigns of the hall attract people so much!" [4, p. 187]. Egor Zaitsev, son, student and talented artist, continues family traditions and implements his father's plan in the modern fashion industry.

The Russian folk costume workshop of the State University of Education is the result of many years of research work on the study of the features of functionality, expediency, variety of construc-

tive solutions and vivid artistic images of Russian costume, combined with the elementary logic of cut and multi-tiered decor composition. Within the framework of the workshop, created at the Faculty of Fine Arts and Folk Crafts by Zaitsev's student, Professor Marina Galkina, the concept of developing the skills of masters in finding expressive forms of clothing, achieving a variety of creative design solutions was born. The logical continuation of the creative development of the workshop students is the creation of an author's costume based on folk clothes — the search for an emotionally expressive form and composition of both individual elements of decor and the entire ensemble as a whole. The practical activity of the workshop adds an important contribution to the preservation of the historical and cultural environment of the folk costume for future generations. "A business brand can be the asset that will smooth the effects of market fluctuations, retain loyal customers during a massive downturn in demand, and help a company return to normal operations more quickly. Based on the real consumer utility that the company creates for customers, the brand equity indicator is a guarantor and indicator of the company's stability" [6, p. 229].

The Knyazhna Youth Theatre of the Russian Costume of the State University of Education, created following the example of our talented teacher Zaitsev, occupies an important civic position in such a socially significant area as the revival and development of Russian traditions by means of historical costume and choreographic action. The richest collection of luxurious ancient Russian princely costumes, modern creative interpretations of ensembles consisting of a headdress embroidered with pearls, beads, precious stones, rhinestones, gold embroidery, where all this not only plays the role of decor, but is a direct participant in the creation of the action, help to reveal the story on stage, emphasise its fabulousness. The drama of the action is achieved by changing the colour scheme of the costumes, the richness of the embroidery. It is these means of costume decor that allow you to visually instantly change the geometry of space, make graphic accents, transform the scene of action — in a word, the magic of the history of Moscovia is created on the stage.

Shows of our theatre have been successfully held at the Government House of the Moscow Region,

the Expocentre on Krasnaya Presnya, the Russian Academy of Arts — the Zurab Tsereteli Gallery, the Ilya Glazunov Estates Museum, as well as at foreign festivals of Russian art. Our students will carry the connecting thread from Slava Zaitsev through their creative life and pass it on to their students.

Conclusion

Russian modern fashionable costume, which Vyacheslav Zaitsev was the conductor of in Russian society, is a chronicle of the historical development and artistic and spiritual atmosphere of the people. It is in the unique style of the famous Russian couturier that the sociocultural experience of creating and developing fashion in Russia is accumulated and transformed through the semiotic system. The traditions of Russian decorative art, costume, which invariably served as a source of inspiration for the creative works of Vyacheslav Zaitsev, should be considered as a kind of cultural language, which, due to its ability to reflect traditions, socio-psychological attitudes, aesthetic demands, allows one to form an image of a certain way of life of the ethnic culture of the Russian people.



Ill. 8. Marina Galkina Collection "Rowan December". Contest Russian Silhouette". 2012

REFERENCES:

1. Barovsky, A. 2013. *The Pattern of Rainbow Shawl*, Moscow, ISBN978-5-9901481-2-3, p. 356.
2. Buster, M. 2017. *Restructuring Fashion. Accent Graphics Communications*, 280 p.: ill.
3. Blazhevich, E.M. 2022. "Storytelling as a New Approach to Costume Design", *Proceedings of the II Innovations and Design International Scientific and Practical Conference*, no. 1.
4. Zaitsev, V. 2017. *Fashion. My House*, ISBN: 978-5-17-094717-1, 304 p.
5. Zaitsev, V. 1983. *Such a Changeable Fashion*, 206 p.
6. Monakhov, O.N., Gazizullin, N.F. 2013. "The Impact of Branding on the Sustainability of Commercial Companies", *PSE*, no. 4 (48).
7. *Tradition, Retrospection, Innovation. Collective scientific monograph of the Russian Academy of Arts*, Moscow, 2020.
8. Shchipakina, A.A. 2009. *Fashion in the USSR. Soviet Kuznetsky*, 14. Moscow: Slovo. 392 p.: ill.
9. Galkina, M. 2021. "Traditions of folk culture and education", *E3s web of conferences Topical problems of green architecture, civil and environmental engineering (tpacee-2021)*, vol. 284, Moscow, Edp sciences.
10. Galkina, M. 2021. Tradycyjny rosyjski strój ludowy jako symbol kultury rosyjskiej, no. 4, pp. 96–101, *Warstwy uniwersytet rzeszowski*. — ISSN: 2544–4824

Марина Владимировна Галкина

профессор

Государственный университет просвещения

Почетный член Российской Академии художеств

galkina.marina.2022@yandex.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-6073-1399

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-60-71

СТИЛЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЯЧЕСЛАВА ЗАЙЦЕВА

Аннотация: Мировая индустрия моды очень ревниво относится к молодым талантам, ниспровергающим устои за счёт импрессионизма или деконструктивизма. Сложно представить себе, какой переворот в сознании людей произвёл своим творчеством наш прославленный кутюрье Вячеслав Зайцев. Многочисленные сравнения с зарубежными дизайнерами одежды подтверждают тот факт, что до него никто не становился значимой фигурой в отечественном конструировании и моделировании одежды. Автор приводит достоверные сведения, основанные на личном опыте, о том, что плеяда учеников Вячеслава Зайцева следует его стилю — уникальной роскоши, основанной на глубоком понимании связи фигуры, формы, силуэта, фактуры, колорита и узорочья. Наследие Дома Моды — это отдельная строка в истории отечественного и мирового искусства. И это не только промышленные изделия и произведения haute couture, но и художественные костюмы, предназначенные для выдающихся спектаклей московских театров. В статье рассмотрены тенденции развития советского и российского дизайна одежды, а также создание принципиально нового подхода к художественному конструированию одежды, который потребовал от Вячеслава Зайцева формирования новой производственной культуры. Мысли художника-конструктора сталкивались с необходимостью репрофилирования производства одежды от статичной концепции выполнения плановой системы к повышению покупательского спроса за счёт формирования нового культурного императива — красоты

отдельного человека и, как следствие, — красоты общества в целом. В статье представлены методы работы с творческим и педагогическим наследием Вячеслава Зайцева и деятельность Молодёжного театра русского костюма «Княжна» Государственного университета просвещения. На современном этапе коллекция исторических и народных костюмов театра «Княжна» насчитывает более 500 уникальных, выполненных вручную образцов — комплексов одежды, созданных за более чем 30-летнюю педагогическую деятельность профессора Галкиной М. В. Целью статьи является исследование наследия Вячеслава Зайцева как педагога, модельера, художника, обладавшего даром преображения окружающей действительности через искусство, на основе академического, многогранного подхода к процессу формирования органичного синтеза различных направлений художественного творчества и конструирования одежды. Ведущие современные исследователи моды определяют влияние Вячеслава Зайцева на дизайн одежды как логическое развитие художественно-творческих идей в сложных условиях противостояния массовой промышленной системы производства одежды и духовно-творческого эксперимента мирового уровня.

Ключевые слова: мода, стиль, дизайн, конструирование, Вячеслав Зайцев, Дом моды, русский традиционный костюм, Государственный университет просвещения, МГОУ, Молодёжный театр русского костюма «Княжна», древнерусский княжеский костюм, русский современный модный костюм.

Когда в 1963 году Вячеслав Зайцев создал свою первую коллекцию одежды, зарубежная пресса нарекла его — «Красный Диор». С кем можно было ещё сравнить первого советского кутюрье? Пристальное внимание европейских и американских журналистов и критиков категорично

изменилось после появления совершенно нового раздела в мировой культуре — русская мода. «Гений — он во всем гений». Великий Ломоносов в своём бессмертном творении фактически сформулировал основы отношения к жизни русского человека: «Восторженность Творцом, восторжен-

ность его творением, стремление уподобиться Творцу и воплотить в своей повседневной жизни данные ему таланты в украшении жилища, одежды» [7, с. 29].

Надежда Ламанова, Ирина и Феликс Юсуповы, Наталья Гончарова — начало XX века одарило мировую культуру созвездием выдающихся создателей уникальных костюмов, чей вклад в индустрию моды неоднократно подчёркивался выдающимися дизайнерами — от Чарльза Ворта до Ива Сен Лоран и Карла Лагерфельда. Во второй половине XX века вспыхнула и засияла звезда Вячеслава Зайцева — поэта русской культуры, проводника нового подхода к творчеству и моде. Пристальный интерес к национальным художественным традициям как базовой основе русского современного костюма начал складываться ещё в творчестве Надежды Ламановой в 20-е годы XX века и стал типичным в 60-е, благодаря энергичному импульсу творчества Зайцева.

Московский Дом моделей был создан как маяк нового мира — жизнеутверждающего, яркого, красивого, открытого для фейерверка идей и образов. На смену военизированному или кинематографическому облику пришла освобожденная от стереотипов концепция выражения женственности в одежде, направленная на визуализацию образа. Сама возможность реализации революционных идей при создании не массовой, но образцовой одежды, в первую очередь для женщин, вызвала взрывной эффект в советском культурном пространстве. Практически мгновенно на творчество Вячеслава Зайцева поступают отклики от европейских критиков и ценителей моды. Специальные корреспонденты Доминик Лапьерр и Андре Лефебер в своей статье в журнале *Paris Match* от 23 февраля 1963 года рассказывают о молодом кутюрье так: «Его идеи преобразуют советских женщин. Он диктует моду в Москве».

Работы Вячеслава Зайцева вызвали неподдельное восхищение корифеев русского театра Олега Ефремова, Михаила Ульянова, Галины Волчек, Марины Неёловой, многих других, ведущие актрисы и актёры вдохновенно воспринимали его творческий энтузиазм. Воспринимая его как проводника моды, фабрики, комбинаты принимали его модели для внедрения в производство. Модели Вячеслава Зайцева служили вызовом, недостижимым идеалом, и конструкторы швейных фабрик старались воплотить его мечтания.

Алла Щипакина, коллега по Общесоюзному Дому моделей одежды, пишет: «Он успевал везде. Вихрем пролетал по стране, предприятиям, в том числе партийным, — всегда весёлый, зажигающий аудиторию... способствовал распространению моды среди народа... Слава спускался «с Олимпа на поток», по его собственному выражению. Радость людей, получающих качественную одежду, по сей день остаётся для него главной» [8, с. 83].

Всегда нужно помнить, что художник, конструктор, дизайнер создаёт лишь художественный образ изделия. Многие тысячи людей овеществляют замыслы дизайнера. Невозможно для истинного художника «работать в стол». Не писатель, но истинный архитектор новой визуальной культуры Вячеслав Зайцев создал новое видение русской моды, основанной на современных веяниях. Помимо собственно дизайнерской, конструкторской деятельности, многое время он посвятил именно продвижению в сознание общества простых идей: гармония женщины, её желанность, восхищение красотой. Но главное, он открыл мир «праздничной одежды»; сложного покроя, скоординированной по цветам и рисункам и очень красивой. Все модели Вячеслава Зайцева прежде всего соблазнительны и архисовременны, и в них всегда чувствуется дуновение фолка. Несовместимые рисунки и цвета живут в ансамбле единой жизнью. Его коллекции — это живопись высочайшего качества. Леон Бакст говорил: «В каждом цвете существуют оттенки, выражающие иногда искренность и целомудрие, иногда чувственность и даже зверства, иногда гордость, иногда отчаяние» [8, с. 89].

Акцент и в то же время гармония — главные отличительные особенности стиля Вячеслава Зайцева. Не декор ради декора, но чётко подчинённый общей концепции замысел. Во главе — сложный художественный образ, которому подчинены стиль, выверенность силуэта со слегка завышенной линией талии, скульптурность формы, чистота конструктивных линий, покроя, умопомрачительная многослойность, замысловатая орнаментация, изысканная женственность, материал и аксессуары. Он создавал гениальные ансамбли одежды, в которых всё согласовывалось с общей идеей — красота для людей.

Общесоюзный Дом моделей одежды — экспериментальный плавильный котёл, в котором сочетались традиции конструктивизма и НьюЛук,

где художники и модели совместно создавали уникальные образцы одежды. Вячеслав Зайцев выступал путеводной звездой, он показывал путь, вдохновлял и рушил стены косного восприятия одежды как внешнего покрова. Он развил концепцию красоты через художественный образ. Идеалист, все свои силы, талант и возможности он посвятил моде, красоте и чувственности восприятия. В отличие от холодных ателье западных кутюрье, он создавал вокруг себя атмосферу уюта и тепла, под его крылом возникали и возрастали его ученики, которые не опасались и не стремились к отрицанию уроков учителя и ментора. Наоборот, впитав его энтузиазм и стремления, ученики Вячеслава Зайцева развивали свои умения и стали новыми наставниками для молодёжи. «С середины 1960-х годов возобновились поиски новых декоративных средств уникальных и серийных образцов, стремление к обогащению художественной палитры образной выразительности. Большую роль в этом творческом процессе сыграло обращение художников промышленности к наследию русского традиционного народного искусства. В нём они увидели органически присущий ему синтез пользы и красоты во всем богатстве декоративного и орнаментального начал» [7, с. 57].

Зайцев преподавал в Московском технологическом институте, и мы на пятом курсе ходили на занятия в новенький Дом Моды на проспекте Мира, которые проходили в демонстрационном зале. Легендарный маэстро выходил к нам всегда с лучезарной улыбкой, в роскошном костюме, восторженно рассказывал о последних впечатлениях от поездок в Париж, Чехию, Австрию. Показывал журналы мод, книги. Всегда профессионально комментировал наши эскизы, выполненные по заданиям. Защиты дипломных работ — незабываемое и важнейшее событие в нашей творческой жизни: полный демонстрационный зал, наш руководитель дипломов — профессор Зайцев, конечно, главный режиссёр и великодушный судья, у которого для каждого выпускника нашлись главные напутственные слова. Мы прошли через уникальную школу мастера и учителя.

Мы посещали его Показы новых коллекций, каждый раз новые театрализованные постановки, в сопровождении красивой музыки и, конечно, его пояснений — размышлений о сложном развитии моды, о прекрасном и вечном искус-

стве ансамблей изысканных костюмов, представляемых на подиуме. Именно тогда мы впитали любовь и восхищение синтезом сложного узора, декора вышивок и традициями русского костюма, научились выстраивать коллекции моделей одежды, сочетать колориты и фактуры тканей. По сути, Вячеслав Михайлович формировал наше художественное и модельерское мировоззрение в духе своего уникального эстетического восприятия мира.

Народный художник Российской Федерации, академик Российской академии художеств, лауреат Государственной премии, в своей инновационной авторской мастерской «Лаборатория Моды Вячеслава Зайцева», своеобразной аспирантуре для профессиональных дизайнеров, создал школу молодых дизайнеров, которая стала древом жизни, породившим целую плеяду учеников, продолжающих развитие его идей по актуализации и трансформации эстетики русского традиционного костюма в современной одежде. Галина Крючкова, Елена Пасько, Елена Макашова, Татьяна Титкова, Инга Филиппова, Наталья Федянина, Денис Еремкин, Марина Галкина — ученики, которые продолжили Великое дело Зайцева по развитию отечественной моды и культуры русского костюма. Татьяна Михалкова и созданный конкурс «Русский силуэт» — важнейшее продолжение развития профессии дизайнера костюма в России.

Каждая новая коллекция Вячеслава Зайцева производила фурор. Их ждали как российские дизайнеры, так и зарубежные. И каждая коллекция была вызовом и удивлением. Нет, никогда не повторился, но выдерживал стиль. По прошествии многих лет достаточно просто посмотреть и узнать неповторимый стиль. Невозможно представить себе, что шедевры Вячеслава Зайцева кто-то сможет повторить. Постоянный труд, поиск, зарисовки — всё это каждодневная работа. Контроль качества, соответствия первоначальным эскизам, материалам, скрупулёзность в деталях, полное погружение в проект — это огромная нагрузка, моральная и физическая. Искусство костюма встроено в социальную систему и представляет её мировоззрение. «Внедряясь в ткань традиции, мастер иначе сплетает её отдельные нити, варьирует привычные формы. Ведь детерминированные, матричные формы с предписанным значением неизбежно перерождаются в знак» [7, с. 101].

«Модные показы со временем превратились практически в театральное действие, где зрителям предстаёт целое повествование на фоне величественных спецэффектов и дорогостоящих декораций. Сейчас трудно представить себе крупный бренд в отрыве от его ценностей. Всё это благодаря продуманному сторителлингу, который бренды проносят с собой через годы и корректируют соответственно современной повестке» [3].

Вячеслав Зайцев — «Красный Диор» — трансформировал идеи русского традиционного костюма в модную одежду и в каждой коллекции с непревзойдённым успехом демонстрировал свой взгляд на образы и символы русской культуры. В каждой коллекции создавался новый художественный образ: «Лебедушки», «Павы», «Судары» и «Сударыни» — и характерный силуэт эффектного комплекса, в котором ярко представлены колориты, фактуры и декоры, присущие традициям русского костюма. Сам маэстро говорил, что выжил только благодаря самобытности и огромной любви к культуре России и благодаря знанию русской ментальности.

«Идея коллекции, полностью выполненной из павловопосадских шалей, которые сами по себе являются произведениями искусства, вынашивалась Вячеславом Михайловичем не одно десятилетие» [1, с. 64]. Вячеслав Михайлович первым стал использовать павловопосадские шали как символ единения традиционности и современности, отступая от серости и шаблонности в повседневной одежде. Его коллекция «Истоки», представленная в 1986 году в Париже, Лондоне, Милане произвела колоссальное впечатление изысканностью линий, замысловатостью узорочья золотой вышивки, многослойность, присущая русскому костюму, приобрела новое прочтение в творчестве мэтра русской моды.

Отечественному корифею моды удалось создать неповторимый авторский стиль — это гармония элегантной формы, выверенность силуэта со слегка завышенной линией талии, скульптурность и чистота конструктивных линий, изысканная женственность, замысловатая орнаментация, уникальные вышивки, умопомрачительная многослойность. Зайцев всегда мечтал о прекрасном будущем индустрии моды в нашем Отечестве.

С 1963 года — многочисленные легендарные Показы новых коллекций. Наиболее значимые: 1987–1988 годы — «1000-летие Крещения Руси» (Показы в Париже и Нью-Йорке), 1996 год — «Как

молоды мы будем» pret-a-porte de luxe (приобретена Музеем истории Москвы), 2000 год — «Тайны гармонии», 2004 год — «Импровизация», 2005 год — «Тайны соблазна», 2007 год — «России посвящается», 2008 год — «Истоки», 2009 год — Haute Couture «Русский модерн. III Тысячелетие», 2010 год — «Метаморфозы», 2016 год — «Золотой век», «Экзерсис». «Кто же знал, что папа мой — гениальный маркетолог, а эти ежедневные преобразования зала так привлекают людей!» [4, с. 187]. Егор Зайцев — сын, ученик и талантливый художник, продолжает семейные традиции и реализует замысел отца в индустрии современной модной одежды.

Мастерская русского народного костюма Государственного университета просвещения (МОПИ, МГОУ) — это результат многолетней исследовательской работы по изучению особенностей функциональности, целесообразности, многообразия конструктивных решений и ярких художественных образов русского костюма в сочетании с элементарной логичностью кроя и многоярусной композицией декора. В рамках мастерской, созданной на факультете изобразительных искусств и народных ремёсел ученицей Зайцева, профессором Галкиной Мариной Владимировной, родилась концепция формирования умений мастеров по поиску выразительной формы одежды, достижению разнообразия решений творческого замысла. Логическим продолжением творческого развития студентов мастерской является создание авторского костюма по мотивам народной одежды — поиск эмоционально выразительной формы и композиции как отдельных элементов декора, так и всего ансамбля в целом. Практическая деятельность мастерской добавляет важный вклад в сохранение историко-культурной среды народного костюма для будущих поколений. «Бренд коммерческого предприятия может являться тем активом, который сгладит последствия колебаний в рыночной конъюнктуре, удержит лояльных покупателей в момент массового падения спроса, поможет компании быстрее вернуться к нормальным показателям деятельности. Основываясь на реальной потребительской полезности, которую создаёт фирма для клиентов, показатель капитала бренда является гарантом и индикатором устойчивости компании» [6, с. 229].

Молодёжный театр русского костюма «Княжна» Государственного университета просвещения, созданный по примеру нашего

талантливого учителя Зайцева, занимает важную гражданскую позицию по такому социально значимому направлению, как возрождение и развитие русских традиций средствами исторического костюма и хореографического действия. Богатейшая коллекция роскошных древнерусских княжеских костюмов, современных творческих интерпретаций ансамблей, состоящих из головного убора, расшитого жемчугом, бисером, драгоценными камнями, стразами, золотым шитьём, где все это не только играет роль декора, а является непосредственным участником создания действия, помогает раскрыть историю на сцене, подчеркивает её сказочность. Драматизм действия достигается сменой колористической гаммы костюмов, насыщенностью вышивки. Именно эти средства декора костюма позволяют визуально мгновенно менять геометрию пространства, делают графические акценты, трансформируют место действия — одним словом, на сцене создаётся магия истории Московии.

Показы нашего театра проходили с успехом в Доме Правительства Московской области, Экспоцентра на Красной Пресне, Российской ака-

демии художеств — галерее Зураба Церетели, Музее сословий Ильи Глазунова, а также на зарубежных фестивалях русского искусства. Наши студенты пронесут через свою творческую жизнь связующую нить от Славы Зайцева и передадут её своим ученикам.

Заключение

Русский современный модный костюм, проводником которого в российском обществе был Вячеслав Зайцев, — это летопись исторического развития и художественно-духовной атмосферы народа. Именно в неповторимом стиле прославленного отечественного кутюрье аккумулируется и посредством семиотической системы трансформируется социокультурный опыт создания и развития моды в России. Традиции русского декоративного искусства, костюма, неизменно служившие источником вдохновения творческих работ Вячеслава Зайцева, следует рассматривать в качестве своеобразного языка культуры, который благодаря своей способности отражать в себе традиции, социально-психологические установки, эстетические запросы, позволяет формировать определённый образ жизни этнической культуры русского народа.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Баровский А., Платочной радуги узор. — М., 2013. — ISBN 978-5-9901481-2-3. — С. 356.
2. Бастер М. Перестройка моды. Accent Graphics communications. — 2017. 280 с.: ил.
3. Блажевич Е. М. Сторителлинг как новый подход к дизайну костюма // Сборник трудов II Международной научно-практической конференции «Инновации и дизайн». — 2022. — № 1.
4. Зайцев В. Мода. Мой дом. — ISBN: 978-5-17-094717-1. — 2017. — 304 с.
5. Зайцев В. Такая изменчивая мода. — 1983. — 206 с.
6. Монахов О. Н., Газизуллин Н. Ф. Влияние брендинга на устойчивость коммерческих компаний // ПСЭ. — 2013. — № 4 (48).
7. Традиция, ретроспекция, новация. Коллективная научная монография Российской академии художеств. — М., 2020.
8. Щипакина А. А. Мода в СССР. Советский Кузнецкий, 14. — М.: Слово/Slovo, 2009. — 392 с.: ил.
9. Galkina M. Traditions of folk culture and education. E3s web of conferences Topical problems of green architecture, civil and environmental engineering (tpacee-2021). — Vol. 284. — Moscow, 2021. — Edp sciences.
10. Galkina M. Tradycyjny rosyjski strój ludowy jako symbol kultury rosyjskiej. — 2021. — № 4. — С. 96–101. — Warstwy uniwersytet rzeszowski. — ISSN: 2544-4824.

Natalia Yu. Kazakova

Head of the Industrial Design Department
Kosygin Russian State University,
Doctor of Arts,
member of the Union of Designers of Russia,
member of the Union of Designers International public association,
member of the Creative Union of Artists of Russia, Design section
e-mail: Kazakova-nu@rguk.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-0006-1412

Anastasia D. Ryzhkova

postgraduate student,
Kosygin Russian State University,
Industrial Design Department
e-mail: legkaya.design@yandex.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0003-3386-6820

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-72-78

THE GENERATION OF ORNAMENTS USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Summary: The article considers the results of artificial intelligence testing to pursue the goal of stylizing traditional Indonesian ornament on gringsing fabric. The process of testing the Dream artificial intelligence by WOMBO is described in detail on the example of the stylization of the Cemplong ornament on gringsing fabric; the testing consisted of four stages. At the first stage, a photo of the ornament was uploaded, providing input data for further analysis and correction of the original image. At the second stage, the rendered ornaments in the original colours were uploaded to determine the effectiveness of the stylization process and further correction of the uploaded image. The third stage included uploading parts of the ornament, previously repainted in contrasting, nuanced and monochrome colours; variations were created which made it possible to predict the behaviour of the artificial intelligence Dream by Wombo at different specified settings, as well as to identify the colours that artificial intelligence recognizes best.

At the last stage, 450 samples of stylizations were analysed and optimal visual styles and distortion level settings, at which the uploaded image is transformed,

developing integral forms without artefacts, with clear contours in which the original symbolism is read, were identified. The best stylizations, applicable for use as elements of patterns for decorating industrial design products, including textiles, were selected. Using the tracing method, these elements were transferred to a vector format and repainted for more convenient application in practical projects. This made it possible to improve the quality of the stylized parts of the pattern. Further, the logic of pattern construction was set in the program and a 3D visualisation of the application of this pattern in textile production was created. It allowed us to get a visual idea of how the final product would look using a stylized with the help of artificial intelligence ornament. As a result of the research, an optimal algorithm for working with the Dream artificial intelligence by WOMBO, which can be used for high-quality stylization of traditional ornaments of different peoples, was created. This opens up new opportunities for innovative design solutions and inspires the creation of unique and attractive designs in various industries.

Keywords: artificial intelligence, ornaments, gringsing



Ill. 1. Traditional clothes made from the fabric of the inhabitants of the village of Tenganan Pegringsingan

Artificial intelligence (AI) has great potential for use in design. It can help designers create more accurate and detailed models, optimize design processes, and even help create innovative and unique design solutions. To get the most out of AI, one needs to play to its limitations as well as its strengths [1]. Based on this, in the study, an attempt was made to generate new ornaments based on traditional ornaments on gringsing fabric.

Gringsing fabric is unique and is made in only one place in the world: in the village of Tenganan Pegringsingan in Bali. This village is famous for its unique culture and traditions that have been preserved for many centuries. The name of the fabric, gringsing, comes from the word *gring*, which means “disease”, and the word *sing*, which means “no” [2]. The fabric is used by the villagers as a traditional garment for religious ceremonies [4].

Three colours are used for gringsing fabric: red is the colour of fire, black is the colour of water and yellow is the colour of air. The fabric is dyed with natural dyes, which is why the manufacturing process takes an average of 4 years [5].

Gringsing fabric motifs consist mainly of bionic symbols: the sun, nameless stars, flowers, animals. In addition, each piece of gringsing fabric uses an intersection sign (+), symbolising balance (from an interview with a villager of Tenganan Pegringsingan, 05.01.2023). In total, there are about 27 gringsing fabric motifs that are created at present; it is impossible to determine the exact number of motifs due to the constant replenishment of the collection with new motifs.

Quoting traditions is a kind of a dialogue with the past, with the beginning of human culture, with the period when man lived in harmony with nature



Ill. 2. The result of stylizing a photo with the Cemplong gringsing motif using AI. A screenshot from the program.

[3]. However, the villagers would not like their traditional gringsing patterns to be used in their purest form anywhere else outside the village (from an interview with a villager of Tenganan Pegringsingan, 05.01.2023), after which it was decided to create a pattern with the help of AI. It was based on the motifs of gringsing fabric — the recognition of signs and symbols to preserve the semantics was maintained, nevertheless, other methods of shaping were used. To do this, Dream AI by WOMBO was used. It applies various styling methods for uploaded images, and also has three distortion level parameters: weak, normal, strong. For AI testing, the motif of the Cemplong gringsing fabric was chosen. Dream AI testing can be roughly divided into four stages.

At the first stage, a photo of gringsing fabric with a Cemplong motif was uploaded into the AI. During the experiment, it was found that with any settings for styling the original image, AI produces results that are unacceptable for further use as elements of the pattern.

At the second stage, it was decided to redraw the original elements of the motif and recreate the original geometry of the ornament. After uploading the image into AI, unacceptable results were obtained: parts of the motif merged with each other, forms flowed from one to another, which caused difficulties for its further use as a pattern.

At the third stage, to further test the capabilities of AI, the elements of the ornament were separated and recoloured in related-contrasting, nuanced and monochrome colours, which, hypothetically, could be perceived by AI better than the original colour scheme; they were uploaded into the AI.

The images were stylized with 50 options and 3 distortion level settings. The word “pattern” was



Ill. 3. The result of styling the rendered pattern with the help of AI. A screenshot from the program.

entered in the Enter "prompt" line; however, this parameter does not affect the logic of AI algorithms in styling uploaded images.

At the next, 4th stage, suitable stylizations were identified from 450 received samples according to the following parameters: the absence of artefacts, clear contours of the forms in which the original symbolism should be read, and the ability to quickly convert to vector format without losing some of the stylization details. Out of 50 styles, the best results were: Realism, Retro-Futurism, Unrealistic, Soft Touch, Throwback. The more complex the drawing is, the smaller the details are, and it is more likely they are to merge with each other.

It was also found that artificial intelligence was best at recognizing and styling patterns in monochrome colours (17.3% of modifications are applicable to create patterns). In addition, it was found that black and white images are captured better than grayscale images; however, in a number of visual styles, ornamental elements were repainted

Ill. 5. Variants of pattern elements created with the help of AI. A screenshot from the program.



Ill. 4. Rendered images uploaded to AI for testing. A screenshot from the program.

in chromatic colours. Stylizations in black and white are characterised by: the absence of artefacts, the integrity and logic of the construction of forms. In related-contrasting colours, 9.3% of modifications are applicable for further use; images in nuanced colours are the worst styled (2.7%).

The "weak" distortion level parameter is unacceptable for creating stylizations: the contours are blurred, the original elements are transformed into abstractions, the original elements are not recognizable. The best results were shown by the parameters "normal" and "strong". The more complex the drawing is, the smaller the details are, and it is the more likely they are to merge with each other.

After testing, the best samples were selected and transferred by tracing into vector format in Adobe Illustrator and repainted in the traditional colours of gringsing fabric. Based on the construction of the original ornament on gringsing fabric, a pattern was created, consisting of vector elements. The result-

Ill. 6. Application of the pattern in textile products.



ing pattern can be used in textile industry for interior design applications.

As a result of the study, an optimal algorithm was created for processing ornaments using the Dream AI by WOMBO:

- 1) Drawing elements from the original ornament.
- 2) Recolouring elements in black and white colours.
- 3) Separating elements from each other at a distance of 1/2 of the height of the pattern. In the Dream AI by WOMBO, one can only upload vertical images; thus, the elements of the pattern will be placed vertically. The more details are in the pattern, the larger it should be on the uploaded image.
- 4) Uploading the resulting images into the Dream AI by WOMBO using styles: Realism, Retro-

Futurism, Unrealistic, Soft Touch, Throwback. Distortion level parameters: normal, strong. If you are not satisfied with the result, try again 2 or 3 times.

- 5) Saving the image and tracing elements in the Adobe Illustrator program.
- 6) Recolouring the elements of the future pattern in the desired colours.
- 7) Creating a pattern using the Pattern tool in Adobe Illustrator.

Conclusion

Artificial intelligence is a tool with which it is possible to stylize traditional ornaments with high quality. The results of the study can be used as an algorithm for high-quality stylization of traditional ornaments of different peoples. The resulting patterns can be applied in various areas of design.

REFERENCES:

1. Aminova, G.G. 2020. "The Use of Artificial Intelligence in Design" / G. G. Aminova, V. V. Ivanov, A. N. Novikov, *Innovative Development of Equipment and Technologies in Industry (INTEX-2020): Collection of materials of the All-Russian Scientific Conference of Young Researchers with international participation, dedicated to the Anniversary Year at Kosygin Russian State University*, Moscow, April 14–16, 2020. Part 3.— Moscow: Anniversary Year at Kosygin Russian State University, 2020. Pp. 20–22.— EDN MCFZQX.
2. Tresna I. G. N. A. P., Praptika I. P. G. E. Kain idup panak: Optimalisasi nilai sebagai inspirasi pengembangan cultural tourism di desa adat Tenganan Pegringsingan, *Rariwisata Buaya: Jurnal Ilmiah Agama dan Budaya*. 2022, Vol. 7, No. 2, Pp. 131–139.
3. Sokhatskaya, D. G. Enika and Bionics: Foundations and Principles of Interaction, *The Future of Science 2017: Collection of scientific articles of the 5th International Youth Scientific Conference: in 4 volumes, Kursk, April 26–27, 2017* / Managing editor: Gorokhov A. A.. Volume 2.— Kursk: Universitetskaya Kniga Closed Joint Stock Company, 2017.— Pp. 214–217.— EDN YQLJFT.
4. Sukmadewi I. A. K. S. Makna Komersialisasi Kain Tenun Gringsing Desa Tenganan Karangasem Pada Era Globalisasi, *Bali-Dwipantara Waskita*.— 2021.— Vol. 1.— No. 1.
5. Sukawati N. K. S. A. Tenun Gringsing Teknik Produksi, Motif Dan Makna Simbolik, *Jurnal Ilmiah Vastuwidya*.— 2020, Vol. 3, No. 1, Pp. 60–81.

Наталья Юрьевна Казакова
заведующая кафедрой системного дизайна института
РГУ им. А. Н. Косыгина, доктор искусствоведения,
член Союза дизайнеров России, член Международной
общественной ассоциации «Союз дизайнеров»,
член Творческого союза художников
России, секция «Дизайн»
e-mail: Kazakova-nu@rguk.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0006-1412

Анастасия Дмитриевна Рыжкова
аспирант института РГУ им. А. Н. Косыгина,
кафедра промышленного дизайна
e-mail: legkaya.design@yandex.ru
Москва, Россия
ORCID: 0009-0003-3386-6820

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-72-78

ГЕНЕРАЦИЯ ОРНАМЕНТОВ С ПОМОЩЬЮ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА

Аннотация: В статье рассматриваются результаты тестирования искусственного интеллекта для решения задачи по стилизации традиционного индонезийского орнамента на полотнах ткани грингсинг. Подробно описывается процесс тестирования искусственного интеллекта Dream by wombo на примере стилизации орнамента «Semplong» на ткани грингсинг, состоящего из 4 этапов. На первом этапе осуществлялась загрузка фотографии орнамента, обеспечивая входные данные для дальнейшего анализа и корректировки исходного изображения. На втором этапе загружались отрисованные орнаменты в оригинальных цветах, для определения эффективности процесса стилизации и дальнейшей корректировки загружаемого изображения. Третий этап включал загрузку частей орнамента, предварительно перекрашенных в контрастные, нюансные и монохромные цвета, что создало разнообразие вариаций и дало возможность спрогнозировать поведение искусственного интеллекта Dream by Wombo при различных заданных настройках, а также выявить цвета, которые искусственный интеллект распознает лучше всего.

На последнем этапе были проанализированы 450 образцов стилизаций, выявлены оптимальные визуальные стили и настройки силы искажения, при которых загруженное изображение трансформируется,

образуя цельные формы без артефактов, с чёткими контурами, в которых считывается исходная символика. Были отобраны лучшие стилизации, применимые для использования в качестве элементов паттернов для декорирования продукции промышленного дизайна, в том числе текстиля. Для более удобного применения в практических проектах данные элементы были перенесены с помощью метода трассировки в векторный формат и перекрашены. Это позволило повысить качество стилизованных частей паттерна. Далее в программе была задана логика построения паттерна и создана 3D-визуализация применения данного паттерна в текстильной продукции. Это позволило получить наглядное представление о том, как будет выглядеть окончательный продукт с использованием стилизованного с помощью искусственного интеллекта орнамента. В результате исследования был создан оптимальный алгоритм работы с искусственным интеллектом Dream by Wombo, который можно использовать для качественной стилизации традиционных орнаментов разных народов. Это открывает новые возможности для инновационных дизайнерских решений и вдохновляет на создание уникальных и привлекательных дизайнов в различных отраслях.

Ключевые слова: искусственный интеллект, орнаменты, грингсинг.

Искусственный интеллект (ИИ) имеет большой потенциал для использования в дизайне. Он может помочь дизайнерам создавать более точные и детализированные модели, оптимизировать процессы проектирования и даже помогать в создании инновационных и уникальных дизайнерских решений. Чтобы получить максимальную отдачу от ИИ, нужно играть на его ограничениях, а также на его сильных сторонах [1]. Исходя из этого в исследовании была предпринята попытка генерации новых орнаментов на базе традиционных на полотнах ткани грингсинг.

Ткань грингсинг уникальна и изготавливается только в одном месте в мире: в деревне Тенганан Пагрингсинган на острове Бали. Эта деревня славится уникальной культурой и традициями, которые сохранялись на протяжении многих веков. Название ткани «Грингсинг» происходит от слова «Гринг», что означает болезнь, и слова «Синг», что означает «нет» [2]. Ткань используется жителями деревни в качестве традиционной одежды для религиозных церемоний [4].

В ткани грингсинг используется 3 цвета: красный — цвет огня, чёрный — цвет воды и жёлтый — цвет воздуха. Окрашивают ткань с помощью натуральных красителей, из-за чего процесс изготовления в среднем составляет 4 года [5].

Мотивы ткани грингсинг состоят преимущественно из бионических символов: солнца, безымянных звёзд, цветов, животных. Также в каждом полотне ткани грингсинг используется знак пересечения (+), символизирующий равновесие и баланс (из интервью с жителем деревни Тенганан Пагрингсинган, 05.01.2023 г.). Всего существует 27 основных мотивов ткани грингсинг, которые создаются в наше время, точное количество мотивов определить невозможно из-за постоянного пополнения коллекции новыми мотивами.

Цитирование традиций является своеобразным диалогом с прошлым, с началом человеческой культуры, с периодом, когда человек жил в гармонии с природой [3]. Однако жители деревни не хотели бы, чтобы их традиционные орнаменты на ткани грингсинг были использованы в чистом виде где-либо ещё за пределами деревни (из интервью с жителем деревни Тенганан Пагрингсинган, 05.01.2023 г.), поэтому было принято решение создать паттерн с помощью ИИ на основе мотивов ткани грингсинг, сохраняя уз-

наваемость знаков и символов для сохранения семантики, однако прибегнув к иным методам формообразования. Для этого был задействован ИИ Dream by Wombo, который применяет различные методы стилизации загруженных изображений, а также имеет 3 параметра силы искажения: «weak», «normal», «strong». Для тестирования ИИ был выбран мотив ткани грингсинг «Semplong». Тестирование ИИ Dream by Wombo можно условно разделить на 4 этапа.

На первом этапе в ИИ была загружена фотография ткани грингсинг с мотивом «Semplong». В ходе эксперимента было выявлено, что при любых настройках стилизации исходного изображения ИИ выдаёт неприемлемые в дальнейшем использовании в качестве элементов паттерна результаты.

На втором этапе было принято решение перерисовать исходные элементы мотива и воссоздать исходную геометрию орнамента. После загрузки изображения в ИИ были получены неприемлемые результаты: части мотива сливались между собой, формы перетекали из одной в другую, что вызывало трудности для его дальнейшего использования в качестве паттерна.

Для дальнейшего тестирования возможностей ИИ на третьем этапе элементы орнамента были разделены и перекрашены в родственно-контрастные, нюансные и монохромные цвета, которые гипотетически могли быть восприняты ИИ лучше, чем исходная цветовая гамма, и загружены в ИИ.

Изображения были стилизованы 50 вариантами и 3 параметрами силы искажения. В строке Enter «prompt» было введено слово «pattern», однако этот параметр не влияет на логику алгоритмов ИИ в стилизации загружаемых изображений.

На следующем, четвёртом, этапе было произведено выявление подходящих стилизаций из 450 полученных образцов по следующим параметрам: отсутствие артефактов, чёткие контуры форм, в которых должна считываться исходная символика, а также возможность быстрого перевода в векторный формат без потери части деталей стилизации. Из 50 стилей лучшие результаты дали: Realism, Retro-Futurism, Unrealistic, Soft Touch, Throwback.

Также было выявлено, что лучше всего искусственный интеллект распознавал и стилизовал образцы в монохромной цветовой гамме (17,3% модификаций применимы для создания паттер-

нов). Также было выявлено, что чёрно-белые изображения считаются лучше, чем с оттенками серого цвета, однако в ряде визуальных стилей элементы орнамента перекрашивались в хроматические цвета. Для стилизаций в чёрно-белом варианте характерны отсутствие артефактов, цельность и логика построения форм. В родственно-контрастной цветовой гамме для дальнейшего использования применимо 9,3% модификаций, хуже всего стилизуются изображения в нюансных цветах (2,7%).

Параметр силы искажения «weak» неприемлем для создания стилизаций: контуры размыты, исходные элементы преобразуются в абстракции и не узнаваемы. Лучшие результаты показали параметры «normal» и «strong». Чем сложнее рисунок, чем больше мелких деталей, тем более вероятно, что они сольются между собой.

После тестирования были выбраны лучшие образцы и переведены методом трассировки в векторный формат в программе Adobe Illustrator и перекрашены в традиционные цвета ткани грингсинг. Исходя из построения оригинального орнамента на ткани грингсинг, был создан паттерн, состоящий из векторных элементов. Получившийся паттерн можно использовать в текстильной промышленности для применения в дизайне интерьеров.

В результате исследования был создан оптимальный алгоритм для переработки орнаментов с помощью ИИ Dream by Wombo:

1) Отрисовка элементов исходного орнамента
2) Перекрашивание элементов в чёрный и белый цвета.

3) Разделение элементов друг от друга на расстоянии 1/2 высоты паттерна. В ИИ Dream by Wombo можно загружать только вертикальные изображения, поэтому элементы паттерна необходимо расставить вертикально. Чем больше деталей в паттерне — тем он должен быть крупнее на загружаемом изображении.

4) Загрузка получившихся изображений в ИИ Dream by Wombo с использованием стилей: Realism, Retro-Futurism, Unrealistic, Soft Touch, Throwback. Параметры силы искажения: normal, strong. Если полученный результат вас не устраивает, — попробуйте повторить попытку 2–3 раза.

5) Сохранение изображения и трассировка элементов в программе Adobe Illustrator.

6) Перекрашивание элементов будущего паттерна в желаемые цвета.

7) Создание паттерна с помощью инструмента «Узор» в программе Adobe Illustrator.

Выводы:

Искусственный интеллект — инструмент, с помощью которого возможно качественно стилизовать традиционные орнаменты. Результаты исследования можно использовать в качестве алгоритма для качественной стилизации традиционных орнаментов разных народов. Полученные паттерны можно применять в различных сферах дизайна.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аминова Г. Г. Использование искусственного интеллекта в дизайне / Г. Г. Аминова, В. В. Иванов, А. Н. Новиков // Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2020): Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием, посвящённой Юбилейному году в ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина», Москва, 14–16 апреля 2020 года. Том 3. — М.: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2020. — С. 20–22. — EDN MCFZQX.
2. Tresna I. G. N. A. P., Praptika I. P. G. E. Kain idup panak: Optimalisasi nilai sebagai inspirasi pengembangan cultural tourism di desa adat Tenganan Pegringsingan // Rariwisata Buaya: Jurnal Ilmiah Agama dan Budaya. — 2022. — Т. 7. — № 2. — С. 131–139.
3. Сохацкая Д. Г. Этника и бионика: основания и принципы взаимодействия / Д. Г. Сохацкая // Будущее науки — 2017: Сборник научных статей 5-й Международной молодёжной научной конференции: в 4-х томах, Курск, 26–27 апреля 2017 года / Ответственный редактор Горохов А. А. — Том 2. — Курск: Закрытое акционерное общество «Университетская книга», 2017. — С. 214–217. — EDN YQLJFT.
4. Sukmadewi I. A. K. S. Makna Komersialisasi Kain Tenun Gringsing Desa Tenganan Karangasem Pada Era Globalisasi // Bali-Dwipantara Waskita. — 2021. — Т. 1. — № 1.
5. Sukawati N. K. S. A. Tenun Gringsing Teknik Produksi, Motif Dan Makna Simbolik // Jurnal Ilmiah Vastuwidya. — 2020. — Т. 3. — № 1. — С. 60–81.

Tatiana E. Fadeeva

PhD in Art History, Associate Professor of Art and Design School
at the Creative Industries Department
of the Higher School of Economics
e-mail: tfadeeva@hse.ru

Moscow, Russia

SPIN ПИНЦ: 3276–0137, ORCID: 0000–0002–6754–4235

ResearcherID: Z-2521–2019

Alexandra D. Staruseva-Persheeva

PhD in Art History, Associate Professor of Art and Design School
at the Creative Industries Department
of the Higher School of Economics
e-mail: apersheeva@hse.ru

Moscow, Russia

SPIN ПИНЦ: 3726–2277, ORCID: 0000–0002–2969–2720,

ResearcherID: K-4730–2015

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-79-89

GENERATIVE PRACTICES IN CREATIVE INDUSTRIES: THE PHYGITAL ASPECT OF ARTISTIC DESIGN

Summary: The concept of phygital (from the words “physical” and “digital”), as the name implies, involves the synthesis of physical and digital components. This concept originated in the field of marketing; however, today it is increasingly used in various fields of science, including art history, and reflects a new trend in the world of art and design when the boundaries between offline and online environments are blurred. Earlier, the Internet was used mainly as a tool for promotion and communication, whereas in recent years the virtual and the real are beginning to interact more closely. The transformation of the virtual into the real and vice versa is becoming one of the key areas of contemporary art; more and more works exist “at the junction” of artistic expression and design solutions. In this regard, researchers of modern culture and art are faced with a number of questions about the nature and aesthetic potential of phygital. The purpose of this study was to analyse a number of representative projects of creative industries created at the intersection of analog and digital representation, to identify their specifics and expressive possibilities, as well as to clarify the specifics of image transformation during online-offline transgression.

The results of the study revealed that today a special place in the field of phygital projects is occupied by works made by designers and artists using generative models. This is facilitated by the active development of machine learning. In particular, we are talking about artificial

intelligence and its capabilities, which have recently become the focus of attention of artists, designers, and researchers of contemporary art. In 2019, the work *Neural Street Art* appeared on the wall of a multi-storey building in Yekaterinburg (Popova St., 9). With the help of machine algorithms, a mosaic, created by an artist in the 4th century AD to decorate the Spanish villa La Olmeda, was recreated. The image was applied to the building by a robot printer developed by the STENOGRAFFIFA creative team. The work of a “distributed author”, a meta-author [6] according to P. Galanter (an unknown artist of the Flavian era, the Yandex neural network, a robot-printer, creative teams that made the corresponding technologies and software), raises questions about the connection between digital and physical and the prospects of a generative human — machine creativity. Increasingly, representatives of creative industries are using neural networks to create works: for example, Scott Eaton demonstrated sculptures created “in collaboration” with AI at the Artist + AI: Figures and Forms exhibition, in particular, the bronze *Human Allocation of Space* (2019). At the same time, digital copies of their works are often created for artists using NFT technologies. For example, Filipino artist Bjorn Calleja, known for his NFT projects, creates tiny sculptures of his animated characters and then digitises them again as NFT tokens (in .glb format for 3D models). More and more works

of artists and designers created with the help of neural networks (GAN — generative-adversarial neural network, CAN — creative-adversarial neural network) acquire not just a physical but a phygital embodiment. This is not only about “twinning”, i.e. NFT twins of physical copies of objects, but about hybrid works and installations that exist simultaneously in digital and physical spaces.

Thus, we came to the conclusion about the special role of artificial intelligence in modern phygital projects in creative industries, as well as the importance of the

Introduction

The term “phygital”, which combines the English words “physical” and “digital”, that is, physical and digital parameters, was one of the first to be introduced by marketer Chris Weil, CEO of Momentum Worldwide. Currently, this concept is widely used in various fields related to creative industries, as well as in scientific discourse on contemporary art. Phygital reflects a new trend in visual art and design when the boundaries between offline and online environments are blurred, and real objects receive either twins in the digital field, or a specific extension in the virtual space. In this regard, a number of questions arise about the specifics of artistic strategies in the phygital format and its expressive possibilities. During the study, we will analyse a number of tools used by artists and designers to create current projects, and also, we will systematise the directions for the development of the image system at the junction of online and offline communication.

Generative Design: Algorithm Instead of a Muse

In the framework of this study, we will consider generative art in conjunction with generative design, since, as in the beginning of the 20th century, today these two areas are converging (and here it is legitimate to recall, for example, UNOVIS artists, the Affirmers of the New Art, who developed new

Ill. 1. STENOGRAFFIFA. Neural Street Art, 2019.



development of virtual and augmented reality as a space for the existence of works of this type. This study outlines the advantages of the phygital format for the designer's work, as well as the expressive possibilities of online-offline transition in the space of contemporary art, classifies art spaces at the intersection of physical and digital, features phygital as a means of communication relevant to today's visual culture.

Keywords: contemporary art, media art, phygital, metaverse, augmented reality, virtual reality

forms of clothing, utensils, etc., seeking to transform the subject-spatial environment of a person) but already in the context of the digital age and the situation of the post-Internet (integration of online and offline practices). Even an Austrian media theorist, Peter Weibel, in the middle of the 20th century, argued that “nowadays all of art practice keeps to the script of the media and the rules of the media... in art there is nothing more than media... outside and beyond the media experience” [1]. The integration of digital and material is changing social and cultural life, which is now largely mediated by algorithms.

As noted by M. Titova: “Currently, the use of machine learning to automate processes, reduce labour costs and increase production efficiency in all areas, including in the field of generative design (GD), is relevant” [4, 246]. Generative design is the process of creating a design using algorithms and computer programs that can generate different designs based on given parameters and rules. This allows you to create unique and innovative design solutions that can be used in various fields such as architecture, industrial design, fashion, etc. Today, the capabilities of neural networks are actively used to generate various design options. At the same time, physical projects are created on the basis of the received variants of digital images.

In 2019, the AI Chair project, presented as part of the Design Week in Milan (Italy), caused a resonance among artists and designers. Using the possibilities of artificial intelligence, designer Philippe Starck, in partnership with Kartell and Autodesk, proposed to the expert community an unusual design of a chair, made from recycled materials. Commenting on the project, Arthur Harsuvanakit of Autodesk said, “We had to challenge the Generative Design tool to find designs with relatively thin walls to meet the requirements of a particular casting process. To do this, it was necessary to develop new strategies and adjust the algorithms of our program.



Ill. 2. An image generated by neural network on request: “Jeff Koons style metal chair”



Ill. 3. Iris van Herpen. Cellchemy Face Decoration, 2019

Generative design opens up endless possibilities for manufacturing with fewer materials and more respect for our planet.” [3] This is not the first chair created by AI: for example, in 2006, Joris Laarman demonstrated his project Bone Chair, which became a reflection of the designer’s thoughts about a new round of development of design tools [5]. The use of AI tools allows to increase strength, reduce the amount of consumable materials, optimise structural elements, etc.

At the same time, images generated by neural networks can be used as a source of inspiration for a designer or an artist. For example, in 2018, using images generated by a neural network, designers Philip Schmitt and Steffen Weiss created prototypes of chairs based on them, which are more like art projects (like the architectons of K. Malevich and his own dishes) [2]. However, since 2018, technology has advanced significantly, and owing to the capabilities of such popular neural networks as DALL-E2, Midjourney, DreamStudio, Stable Diffusion, Google Parti, etc., an artist or a designer can fine-tune their request to get the desired result and implement it using 3D printing technology. Thus, in 2022, artist Michael Hansmeyer demonstrated to the public the Digital Grottesque project, associated with the idea of finding new forms.

The CALA public platform is an AI-powered service that helps designers bring their ideas to life. The service uses DALL-E, a machine learning mod-

el from OpenAI. Fashion designers are increasingly turning to algorithms to create clothing and accessories. For example, Iris van Herpen, in collaboration with the Delft University of Technology, based on Grasshopper algorithms, created an unusual face decoration Cellchemy (2019).

From this, two conclusions can be drawn. The first is related to the trend towards the “democratisation” of art and design; access to the means of art and design production is becoming open to an ever wider audience, an increasing number of actors are involved in this process (in connection with which representatives of the creative class may also see a threat to their profession). The second conclusion is related to “customization”, i.e. an individual design solution, shaping and a variety of author’s approaches and ideas that can be implemented “without regard” to the mass market. Summing up, it can be argued that in the coming years, the field of generative art and design will go through important transformational processes related both to the trends that have been identified in this article, and, among other things, to the streamlining of legislation regarding AI, in particular, copyright for works that are used to train neural networks.

Hybrid Experience: Synthesis of Physical and Digital

Many contemporary art projects emphasise that we experience the world and act together with machines. An example is the installation *iPot* (2022) by



Ill. 4. RTFKT x Nike AR Genesis

a media artist :vtol: (Dmitry Morozov), dedicated to the idea of an automated tea ceremony. His video was transformed into an NFT token. Tradition and innovation, robotic mechanisms and audience participating in the techno-performance, physical and digital, algorithm and spontaneity are “intertwined” in this artistic statement.

Currently, the development and spread of the phygital direction is gaining momentum as it provides the possibility of spatial “extensions” through various types of screens (from smartphones to smart glasses) and technologies, including virtual and augmented reality technologies. Artists convey their position and values through visual images, creating new “worlds” (“metaverses”) in their own unique style and communicating with the audience using immersive technologies, often building spaces simultaneously in the digital and physical environment, acting as a “driver” of the transformation of a person’s socio-cultural life. As an example, we can cite the project *Untitled* (2022) by Dmitry Shabalin and Alexander Larikov, dedicated to masks and their digital copies, as well as the work of Kirill Reyv, *Skull of Civilization* (2022), reflecting on possible scenarios for the origin of life on Earth using 3D printing technologies, blockchain, glitch aesthetics.

Today, more and more artists, designers and architects are using elements of virtual space in their work, mixing different technologies and materials. These projects can be classified as follows:

- virtual galleries. In the context of the pandemic, many exhibitions and galleries have moved online, significantly changing the approach to organising exhibition space and presenting works. Art can now be seen from anywhere in the world through a computer or a smartphone. At the same time, working on an online gallery requires special attention and innovative solutions from creators to organise a unique space and atmosphere. Virtual galleries bring art from different parts of the world together, creating new spaces for viewers to explore and interact.

- implementation of augmented reality elements. Augmented reality (AR) technologies have served as a powerful catalyst for the development of phygital galleries and art. Users have the ability to “overlay” digital images on physical objects and spaces using their smartphones or specialised glasses, thereby blurring the line between the real and virtual worlds. Exploring 3D models of famous works, adding interactive elements, and conducting interactive tours open up a range of new possibilities for communication and interaction between the viewer and the work of art. In this regard, the experience of Artlife Fest (held since 2018) is indicative — an international interactive festival in which AR technologies are actively used to “revive” works of art.

- interactive installations combining analogue and digital elements. Physical and virtual spaces can also be combined at the level of real objects.

Modern installations often use the phygital principle as the basis for creating completely new sensory experiences.

Conclusion

Creative industries have been actively “mastering” the concept of phygital since 2020 (and here the COVID-19 pandemic played a key role). At Milan Fashion Week 2021, Hanifa took tailor-made clothing to a virtual format: invisible fashion models showcased new items in a fully digital environment. In 2022, Samsung held a presentation on sustainability in a store in New York and in the Decentraland metaverse at the same time. Also, the practice of acquiring NFT digital twins of clothes, shoes and accessories is becoming more and more widespread. It is not necessary to be limited to the function of a twin; an interaction can be carried out between an NFT token and a physical object using special chips.

For example, in 2021, Nike acquired RTFKT Studios, which specialises in digital clothing. In 2022, the RTFKT x Nike AR Genesis AR Hoodie appeared (it can be worn by both the user and their Clone X avatar); in augmented reality, you can see mechanical wings.

The Phygitalism international studio works with VR, AR media and creates projects for the metaverse using machine learning algorithms.

The study revealed the advantages of phygital projects: the democratisation of image production, the inclusion of more users and creators in the field of creative industries, saving time and resources during design, overcoming geographical boundaries and accelerating global creative processes.

In contemporary art and design, trends towards the integration of various technologies, concepts and practices, in particular, machine learning and “hybrid” figurative experience formats (as the boundaries between the digital and physical worlds are blurred) are becoming more and more pronounced. Nowadays an increasing number of people, both representatives of the creative industries and amateurs and non-professionals, are gaining access to advanced AI tools. Probably, with the development of metauniverses, more and more actors — from big tech and creative industries to “ordinary” users, will be included in their “development” owing to generative technologies.

REFERENCES:

1. Weibel, P. 2015. *Media Art: from Simulation to Stimulation*. Logos, vol. 25, no. 4 (106), pp. 135–162.
2. Elkina, V. “Artificial Intelligence Developed Chair Design”, *RB.RU* [Electronic resource]. URL: <https://rb.ru/story/chair-design/> (date of access: 10.05.2023).
3. From Generative Design to New Materials. Eco-friendly Chair from Philippe Starck and Kartell, *Point* [Electronic resource]. URL: <https://www.pointcad.ru/novosti/ot-generativnogo-dizajna-k-novyim-materialam.-ekofrendli-stul-ot-filippa-starka-i-kartell> (date of access: 10.05.2023).
4. Titova, M.A., Gromov, A.Y. 2022. “Generative Design Based on Topology Optimization Using Deep Learning.”, *Izvestiya TulGU. Technical science*, no. 2, pp. 246–248.
5. Bone Chair. 2006. *JORISLAARMANLAB* [Electronic resource]. URL: <https://www.jorislaarman.com/work/bone-chair/> (accessed 10.05.2023).
6. Galanter, P. 2016. Generative Art Theory. In *A Companion to Digital Art*, C. Paul (Ed.). <https://doi.org/10.1002/9781118475249.ch5>. [Electronic resource] // URL: http://cmuems.com/2016/60212/resources/galanter_generative.pdf (date of access: 10.05.2023).

Татьяна Евгеньевна Фадеева

кандидат искусствоведения,
доцент Школы дизайна Факультета креативных индустрий
Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики»,
e-mail: tfadeeva@hse.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000–0002–6754–4235
ResearcherID: Z-2521–2019

Александра Дмитриевна Старусева-Першеева

кандидат искусствоведения, доцент Школы дизайна
Факультета креативных индустрий Национального
исследовательского университета «Высшая школа экономики»,
e-mail: apersheeva@hse.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000–0002–2969–2720
ResearcherID: K-4730–2015

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-79-89

ГЕНЕРАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ В КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЯХ: «ФИДЖИТАЛ»-АСПЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Аннотация: Понятие «фиджитал» («phygital», от англ. «physical» и «digital»), как это следует из самого названия, предполагает синтез физической и цифровой составляющих. Это понятие возникло в сфере маркетинга, однако сегодня всё чаще оно используется в самых разных областях научного знания, включая искусство и дизайна, когда границы между офлайн- и онлайн-средами стираются. Если ранее интернет использовался преимущественно как инструмент продвижения и коммуникации, то в последние годы виртуальное и реальное начинают взаимодействовать более тесно, превращение виртуального в реальное и обратно становится одним из ключевых направлений современного искусства, всё больше произведений существует «на стыке» художественного высказывания и дизайнерского решения. И в связи этим перед исследователями современной культуры и искусства встаёт ряд вопросов о природе и эстетическом потенциале «фиджитал». Целью настоящего исследования стал анализ ряда репрезентативных проектов креативных индустрий, созданных на стыке аналоговой и цифровой репрезентации, выявление их специфики

и выразительных возможностей, а также прояснения специфики трансформации образа при онлайн-офлайн трансгрессии.

По итогам исследования было выявлено, что особое место в поле «фиджитал»-проектов сегодня занимают работы, сделанные дизайнерами и художниками с привлечением генеративных моделей. Этому способствует и активное развитие машинного обучения. В частности, речь идёт об искусственном интеллекте и его возможностях, которые сравнительно недавно оказались в фокусе внимания художников, дизайнеров, а также исследователей современного искусства. Так, в 2019 году работа «Нейронный стрит-арт» появилась на стене многоэтажного здания (ул. Попова, 9) в Екатеринбурге. С помощью машинных алгоритмов была воссоздана мозаика, созданная художником в IV веке н. э. и украшавшая испанскую виллу Ла Ольмеда. На здании изображение нанёс робот-принтер, разработанный творческой командой STENOGRAFFIFA. Произведение «распределённого автора», метаавтора [6] по П. Галантеру (неизвестного художника эпохи династии Флавиев, нейросети Яндекса, работа-принтера, творческих команд, создавших

соответствующие технологии и программное обеспечение), поднимает вопросы о связи между цифровым и физическим и перспективах генеративного человеко-машинного творчества. Всё чаще представители креативных индустрий используют нейросети для создания произведений: так, Скотт Итан продемонстрировал на выставке «Artist + AI: figures and forms» скульптуры, созданные «в коллаборации» с ИИ, в частности, бронзовую «Human Allocation of Space» (2019). При этом зачастую художники создают цифровые копии своих работ, используя NFT-технологии. К примеру, филиппинский художник Бьорн Кальеха (Bjorn Calleja), известный своими NFT-проектами, создаёт крошечные скульптуры своих анимированных персонажей, а затем снова переводит их в цифровую форму, в виде NFT-токенов (в формате .glb — для 3D-моделей). Всё больше произведений художников и дизайнеров, созданных с помощью нейросетей (GAN (генеративно-состязательная нейронная сеть), CAN (креативно-состязательная нейронная сеть)), обретают не просто физическое, а «фиджитал»-воплощение.

Введение

Термин «фиджитал» («phygital»), объединяющий английские слова «physical» и «digital», то есть физические и цифровые параметры, одним из первых ввёл в обиход маркетолог Крис Вэйл, генеральный директор Momentum Worldwide. В настоящее время это понятие широко используется в различных областях, связанных с креативными индустриями, а также в научном дискурсе о современном искусстве. Фиджитал отражает новый тренд в визуальном искусстве и дизайне, где границы между офлайн- и онлайн-средами стираются, а реальные объекты получают либо «двойников» в цифровом поле, либо специфическое расширение в виртуальном пространстве. В связи с этим возникает ряд вопросов о специфике художественных стратегий в формате «фиджитал» и его выразительных возможностях. В ходе исследования будет проанализирован ряд инструментов, используемых художниками и дизайнерами для создания актуальных проектов, а также мы систематизируем направления развития образной системы на стыке онлайн- и офлайн-коммуникации.

Генеративный дизайн: алгоритм вместо музы

В рамках настоящего исследования генеративное искусство мы рассмотрим в связке с генеративным дизайном, поскольку, как и в начале XX века, сегодня два этих направления сближаются (и здесь правомерно вспомнить, к примеру, художников УНОВИС, Утвердителей Нового Искусства, которые разрабатывали новые формы

Речь идёт не только о «твиннинге», т. е. NFT-двойниках физических копий объектов, но и о гибридных произведениях и инсталляциях, существующих одновременно в цифровом и физическом пространствах.

Таким образом мы пришли к выводу об особой роли искусственного интеллекта в современных «фиджитал»-проектах креативных индустрий, а также о значении развития виртуальной и дополненной реальности как пространства бытования произведений такого типа. В настоящем исследовании обозначены преимущества «фиджитал»-формата для работы дизайнера, а также выразительные возможности онлайн-офлайн перехода в пространстве современного искусства, даётся классификация художественных пространств на стыке физического и цифрового, особенности «фиджитал» как средства коммуникации, актуального для сегодняшней визуальной культуры.

Ключевые слова: современное искусство, медиаискусство, фиджитал, метавселенная, дополненная реальность, виртуальная реальность

предметов одежды, утвари и пр., стремясь трансформировать предметно-пространственную среду человека), однако уже в контексте цифровой эпохи и ситуации постинтернета (интеграции онлайн- и офлайн-практик). Ещё австрийский медиатеоретик Петер Вайбель в середине XX века утверждал, что «все современные художественные практики следуют сценариям и законам медиа... в искусстве больше нет ничего, помимо медиа... за пределами и вне опыта медиа» [1]. Интеграция цифрового и материального меняют социальную и культурную жизнь, которая теперь во многом опосредуется алгоритмами.

Как отмечает М. А. Титова: «В настоящее время актуально использование машинного обучения для автоматизации процессов, снижения трудозатрат и увеличения эффективности производства во всех сферах, в том числе в области генеративного дизайна (GD)» [4, 246]. Генеративный дизайн — это процесс создания дизайна с помощью алгоритмов и компьютерных программ, которые могут генерировать различные варианты дизайна на основе заданных параметров и правил. Это позволяет создавать уникальные и инновационные дизайнерские решения, которые могут быть использованы в различных областях, таких как архитектура, промышленный дизайн, мода и т. д. Сегодня для генерации различных вариантов дизайна активно используются возможности нейронных сетей. При этом на основе полученных вариантов цифровых изображений создаются физические проекты.

В 2019 году резонанс в среде художников и дизайнеров вызвал проект «AI Chair», представленный в рамках «Design Week» в Милане (Италия). Используя возможности искусственного интеллекта, дизайнер Филипп Старк, в партнёрстве с компаниями Kartell и Autodesk, предложил на рассмотрение экспертному сообществу необычную конструкцию стула, к тому же произведённую из вторичного сырья. Комментируя проект, Артур Харсуванакит (Arthur Harsuvanakit), представитель компании Autodesk, отметил: «Нам пришлось поставить перед инструментом Generative Design задачу поиска конструкций с относительно тонкими стенками, чтобы соответствовать требованиям определённого способа литья. Для этого понадобилось разработать новые стратегии и скорректировать алгоритмы нашей программы. Генеративный дизайн открывает бесконечные возможности для производства с меньшим количеством материалов и более бережным отношением к нашей планете» [3]. Это не первый стул, созданный посредством ИИ: так, в 2006 году Йорис Лаарман продемонстрировал свой проект «Костяной стул» («Bone chair»), который стал отражением размышлений дизайнера о новом витке развития инструментов проектирования [5]. Использование инструментов ИИ позволяет увеличить прочность, уменьшить количество расходуемых материалов, оптимизировать элементы конструкции и пр.

При этом изображения, генерируемые нейросетями, могут использоваться как источник вдохновения для дизайнера/художника. Так, в 2018 году, используя изображения, сгенерированные нейросетью, дизайнеры Филипп Шмитт и Стеффен Вайс на их основе создали прототипы стульев, которые скорее напоминают арт-проекты (подобно архитекторам К. Малевича и его же предметам посуды) [2]. Однако с 2018 года технологии существенно продвинулись вперед, и благодаря возможностям таких популярных нейросетей, как DALL-E2, Midjourney, DreamStudio, Stable Diffusion, Google Parti и пр. художник/дизайнер может тонко калибровать свой запрос, чтобы получить требуемый результат — и реализовывать его с помощью технологий 3D-принтинга. Так, художник Майкл Хансмейер в 2022 году продемонстрировал публике проект «Цифровой гротеск», связанный с идеей поиска новых форм.

Общедоступная платформа CALA — сервис, созданный на основе искусственного интеллекта и помогающий дизайнерам реализовать свои идеи. Сервис использует DALL-E — модель машинного обучения от компании OpenAI. Модные дизайнеры всё чаще прибегают к алгоритмам для создания одежды и аксессуаров. Так, Ирис ван Херпен в коллаборации с Делфтским технологическим университетом на основе алгоритмов Grasshopper создала необычное украшение для лица Cellchemy (2019).

Отсюда можно сделать два вывода. Первый связан с тенденцией на «демократизацию» искусства и дизайна, доступ к средствам арт- и дизайн-производства становится открыт для всё более широкой аудитории, в этом процессе участвует всё большее количество акторов (в связи с чем представители креативного класса могут видеть и угрозу для своей профессии). Второй — с тем, что имеет отношение к «кастомизации», т. е. с индивидуальным дизайнерским решением, с формотворчеством и разнообразием авторских подходов и идей, которые могут быть реализованы «без оглядки» на масс-маркет. Подводя итоги, можно утверждать, что сфера генеративного искусства/дизайна в ближайшие годы будет переживать важные трансформационные процессы, связанные как с теми тенденциями, которые были обозначены в рамках настоящей статьи, так и в том числе с упорядочиванием законодательства в отношении ИИ, в частности, авторского права на произведения, которые используются для обучения нейросетей.

Гибридный опыт: синтез физического и цифрового

Во многих проектах современного искусства подчёркивается, что мы познаём мир и действуем *вместе* с машинами. В качестве примера можно привести инсталляцию медиахудожника :vtol: (Дмитрия Морозова) «iPot» (2022), посвящённую идее автоматизированной чайной церемонии. Её видеозапись была трансформирована в NFT-токен. Традиция и новации, роботизированный механизм и зрители, участвующие в техноперформансе, физическое и цифровое, алгоритм и спонтанность «переплелись» в этом художественном высказывании.

В настоящее время развитие и распространение phygital-направления набирает активность, поскольку оно предоставляет возможность пространственных «расширений» через различные

виды экранов (от смартфонов до «умных очков») и технологий, включая технологии виртуальной и дополненной реальности. Художники через визуальные образы транслируют свою позицию и ценности, создавая новые «миры» («метавселенные») в своём уникальном стиле и коммуницируя со зрителями при помощи иммерсивных технологий, зачастую выстраивая пространства одновременно в цифровой и физической среде, выступая «драйвером» трансформаций социокультурного бытия человека. В качестве примера можно привести проект «Untitled» (2022) Дмитрия Шабалина и Александра Ларикова, посвящённый маскам и их цифровым копиям, а также работу Кирилла Рейва, рефлексирующего о возможных сценариях зарождения жизни на Земле, — «Skull of Civilization» (2022), используя технологии 3D-принтинга, блокчейна, эстетику глитча.

Сегодня всё больше художников, дизайнеров и архитекторов задействуют в своих работах элементы виртуального пространства, смешивая различные технологии и материалы. Эти проекты можно классифицировать следующим образом:

— *Виртуальные галереи.* В условиях пандемии многие выставки и галереи перебрались в онлайн-пространство, существенно меняя подход к организации выставочного пространства и представлению произведений. Искусство теперь можно увидеть с любой точки мира через компьютер или смартфон, при этом работа над онлайн-галереей требует от творцов особого внимания и новаторских решений для создания уникального пространства и атмосферы. Виртуальные галереи позволяют объединить произведения искусства из различных частей света, создавая новые пространства для исследования и взаимодействия для зрителей.

— *Имплементация элементов дополненной реальности.* Технологии дополненной/аугментированной реальности (AR) послужили мощным катализатором развития фиджитал-галерей и искусства. Пользователи имеют возможность с помощью своих смартфонов или специализированных очков «наложить» цифровые изображения на физические объекты и пространства, тем самым стирая границу между реальным и виртуальным миром. Исследование 3D-моделей известных произведений, добавление интерактивных элементов и проведение интерактивных экскурсий — всё это открывает ряд новых возможностей

для коммуникации и взаимодействия между зрителем и произведением искусства. В этом отношении показателен опыт Artlife Fest (проводится с 2018 года) — международного интерактивного фестиваля, в рамках которого активно используются AR-технологии «оживления» произведений искусства.

— *Интерактивные инсталляции, объединяющие аналоговые и цифровые элементы.* Физическое и виртуальное пространства могут быть объединены и на уровне реальных объектов. Современные инсталляции часто используют принцип phygital как основу для создания совершенно новых сенсорных ощущений.

Заключение

Креативные индустрии активно «осваивают» концепцию «фиджитал» с 2020 года (и здесь ключевую роль сыграла пандемия COVID-19). На Миланской неделе моды — 2021 бренд Hanifa перенёс отшитую одежду в виртуальный формат: невидимые манекенщицы демонстрировали новинки в полностью цифровой среде. В 2022 году Samsung провёл презентацию на тему устойчивого развития одновременно в магазине в Нью-Йорке и в метавселенной Decentrland. Также всё шире распространяется практика приобретения цифровых NFT-«двойников» одежды, обуви и аксессуаров. Не обязательно ограничиваться функцией двойника, между NFT-токеном и физическим предметом может быть осуществлено взаимодействие с помощью специальных чипов.

Так, компания Nike в 2021 году приобрела RTFKT Studios, специализирующуюся на цифровой одежде. В 2022 году появилась AR-толстовка с капюшоном RTFKT x Nike AR Genesis (её может носить как сам пользователь, так и его аватар Clone X); в дополненной реальности можно увидеть механические крылья. Международная студия Phygitalism работает с медиа VR, AR и создаёт проекты для метавселенных с использованием алгоритмов машинного обучения.

В ходе исследования были выявлены преимущества «фиджитал»-проектов: демократизация производства образов, включение большего количества пользователей и творцов в поле креативных индустрий, экономия времени и ресурсов в ходе дизайн-проектирования, преодоление географических границ и ускорение глобальных творческих процессов.

В современном искусстве и дизайне всё ярче обозначаются тенденции к интеграции различных

технологий, концепций и практик, в частности, машинного обучения и форматов «гибридного» фиджитал-опыта (поскольку стираются границы между цифровым и физическим мирами). Доступ к передовым инструментам ИИ сегодня получает всё большее количество людей, как предста-

вителей креативных индустрий, так и любителей, непрофессионалов. Вероятно, с развитием метавселенных всё больше акторов — от big tech и креативных индустрий до «рядовых» пользователей — благодаря генеративным технологиям — будут включаться в их «обустройство».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вайбель П. Медиаискусство: от симуляции к стиммуляции // Логос. — 2015. — Т. 25. — № 4 (106). — С. 135–162.
2. Елкина В. Искусственный интеллект разработал дизайн стульев // RB.RU [Электронный ресурс]. — URL: <https://rb.ru/story/chair-design/> (дата обращения: 10.05.2023).
3. От генеративного дизайна к новым материалам. Эко-френдли стул от Филиппа Старка и Kartell // Point [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.pointcad.ru/novosti/ot-generativnogo-dizajna-k-novyim-materialam.-eko-frendli-stul-ot-filippa-starka-i-kartell> (дата обращения: 10.05.2023).
4. Титова М.А., Громов А. Ю. Генеративный дизайн на основе оптимизации топологии с использованием глубокого обучения // Известия ТулГУ. Технические науки. — 2022. — № 2. — С. 246–248.
5. Bone Chair (2006) // JORISLAARMANLAB [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.jorislaarman.com/work/bone-chair/> (дата обращения: 10.05.2023).
6. Galanter P. Generative Art Theory. In A Companion to Digital Art, C. Paul (Ed.). <https://doi.org/10.1002/9781118475249.ch5>. [Электронный ресурс]. — URL: http://cmuems.com/2016/60212/resources/galanter_generative.pdf (дата обращения: 10.05.2023).

Duan Shinan

2nd year student of the Musicology,
Composition and Method of Music Education Department
Krasnodar State Institute of Culture
e-mail: duanshinan@mail.ru
Krasnodar, Russia

Svetlana I. Khvatova

Doctor of Arts, Professor of the Musicology,
Composition and Method of Music Education Department
Krasnodar State Institute of Culture
e-mail: hvatova_svetlana@mail.ru
Krasnodar, Russia
ORCID: 0000-0002-9711-456X

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-90-98

YIN BIAO'S COMPOSITIONS FOR CLASSICAL GUITAR: ON THE QUESTION OF THE EMBODIMENT OF FOLK MUSIC MAKING TRADITIONS

Summary: The article is devoted to the problem of adapting the poetics of traditional Chinese instrumental music playing on the **pipa** to the capabilities of the European musical instrument — the classical six-string guitar, on the example of two Chinese compositions, *Yi Dance* and *Ambush from Ten Sides*, composed by Yin Biao in the Chinese style. The compositional structure, content aspects of compositions with specific literary programming, and musical poetics of the music pieces are analysed. The use of pipa sound extraction techniques on the classical guitar has significantly expanded its technical arsenal and artistic expressiveness. Specific technological features of sound production on the guitar when mastering the performing techniques inherent in traditional performance on traditional Chinese stringed plucked instruments are touched upon. Attention is focused on sound-visual techniques illustrating every detail of the verbal text of the program. Attention

is drawn to the introduction of specific Chinese performance methods such as *shuang lun* (double tremolo), *jia zhi* (hard pinch) and *sha yin* (the “sand” sound) and others, as well as the expansion of the “sound field” of academic instruments and the introduction of new methods of sound extraction. The role of Yin Biao in the development of guitar art and, more broadly, the musical culture of China is outlined. Yin Biao's experiments with the timbre of classical guitar are, on the one hand, in correlation with similar phenomena in sound production in European academic musical culture and, on the other hand, give ethnic originality to classical guitar. The appearance of such compositions contributes to the expansion of contemporary Chinese works on the European concert stage.

Keywords: classical guitar, Chinese-style pieces, Yin Biao, *Yi Dance*, *Ambush from Ten Sides*, guitar and pipa sound production technique.

The guitar is one of the most popular and sought after musical instruments in the world. There are tens of millions of guitar players in China. However, this instrument appeared relatively recently in the everyday life of instrumental performers. The article is devoted to the integration of the European musical instrument — the classical six-string guitar, into the musical

culture of China and its adaptation to the musical poetics of traditional music-making on folk instruments.

According to the surviving photographs, documents, eyewitness accounts, reflected in the musical journalism of the early 20th century, Nie Er was one of the first musicians in China who introduced the audience to the guitar in the 1930s. After the

founding of New China, the guitar art in the country began to develop rapidly. Year 1958 marked the beginning of guitar studies at Tsinghua University in China. In 1982, China's first classical guitar school opened in Beijing, and in 1984, as part of Chen Zhi's public lecture series, Central People's Radio broadcast weekly classical guitar lessons. The popularity of guitar playing grew, and from the mid-1980s, the very first professional guitar players and instrumental groups from Mainland China appeared, such as Cui Jian, Pak Shu, Xu Wei, the Tang Dynasty Orchestra, Wang Yang, Xiao Ke, and Shui Mu Nian Hua.

Since then, guitar art in China has entered a period of prosperity, which continues to the present. During this period, such works for the guitar as *Rock 'N' Roll On the New Long March* (Cui Jian, 1986), *Sea and Sky* (Beyong, 1992), *The Brother Who Slept on My Bunk* (Wang Yang, 1992), *Life with You* (Shui Mu Nian Hua, 2001), *Blue Lotus* (Xu Wei, 2002) and others were created.

Chen Zhi, Lu Zhaoxian and Yin Biao have achieved great success in classical guitar teaching and composition. Their works have received high results in significant competitions among guitarists at home and abroad, and have been widely appreciated by the international musical community. Yin Biao, in particular, pioneered Chinese-style classical guitar compositions, the most famous of which are *Yi Dance*¹ and *Ambush from Ten Sides*².

In order to understand the style of Yin Biao's compositions, it is necessary to identify the origins of his musical innovations. Yin Biao's father, Yin Huilin, was born in 1968 in Guangdong Province; he was a professor at the Xinghai Conservatory of Music, Vice President of the China Pipa Society, and a renowned pipa teacher. At the age of five, he learned to play the liuqin³, a plucked instrument made from willow, from his father, and later entered the Guangzhou High School of Music to learn to play the pipa, where he became well acquainted with the technique of playing the traditional Chinese plucked instrument,

which gave him a solid foundation for composing Chinese-style classical guitar pieces.

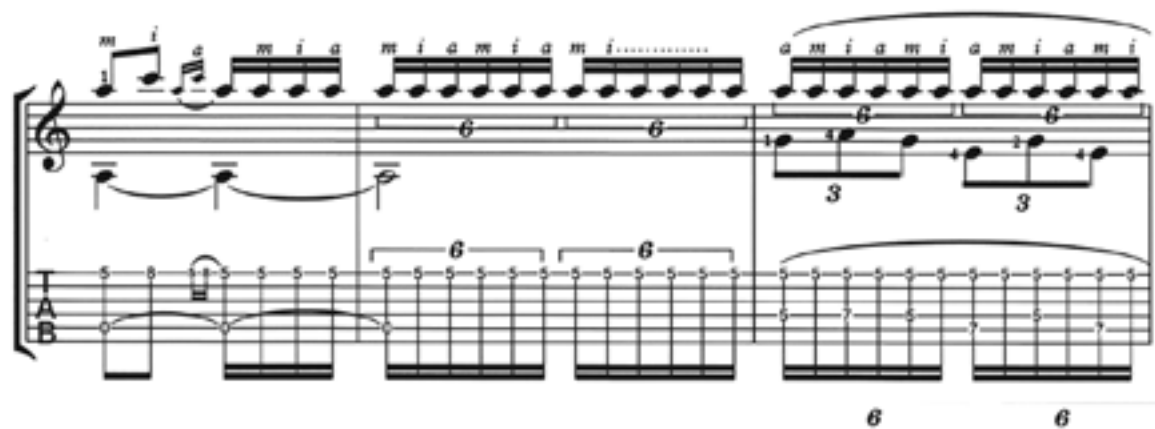
While studying liuqin and pipa during his school years, Yin Biao became interested in playing the guitar, and he continued his studies during his university years. In 1987, he participated in the China International Guitar Festival in Zhuhai as a representative of China, playing his own arrangement of *Yi Dance*, which was highly praised by Japanese guitarist Shin-Ichi Fukuda and French guitarist Jean-Pierre Jumez. In the same year, he received the first prize for the composition for pick guitar⁴ ensemble, the second prize for the composition for classical guitar and the third prize for the composition for folk guitar at the first Linnan Guitar Competition in Guangzhou, taking almost the entire podium. In May 1988, he performed his pieces *Guitar Charm* and *Xunyang Night Moon* at competitions in Guangdong, Hong Kong and Macau, winning the classical and pick guitar categories.

In 1989, Yin Biao founded the Yin Biao School of Chinese Guitar and gave lessons in various elementary and secondary schools in Zhongshan City, where thousands of people learnt to play the guitar. It was the first mass teaching of instrumental guitar playing in the history of Chinese musical culture. In July 1998, Yin Biao graduated with honours from the Viena Conservatory in guitar class. In August of the same year, he was invited to take part in a recital at a summer creative camp organised by the Belgian Royal Conservatory and received high praise for his piece *Ambush from Ten Sides*. Marcel Liejou, professor at the Royal Conservatory of Music in Belgium, highly appreciated his art, believing that Yin Biao expanded not only the technical range of playing the classical guitar but also drew attention to the innovations of famous guitarists of the world.

Yin Biao's compositions are characterised by the use of the techniques of playing Chinese stringed instruments, such as pipa and liuqin, on the guitar. The author also arranges and creates Chinese-style guitar works based on traditional folklore material. He is currently playing guitar and pipa at the Guangdong Opera and Dance Theatre. He is the Vice President of the China Guitar Association, Vice President of the Guangdong Guitar Research Association, Vice President of the Guangzhou Guitar Society, assistant professor of guitar at the China Xinghai Conservatory, and one of the top ten

1. The Yi or Nuosu people are an ethnic group in East and Southeast Asia. Their total number is about 8 million people. They live in China in the provinces of Yunnan, Sichuan, Guizhou and in the Guangxi Zhuang Autonomous Region.
2. *Ambush from Ten Sides* (Chinese: 十面埋伏; pinyin: shí miàn mái fú) is a classical piece written for the pipa. «Ambush» is written in the «Wu», or martial style, and is about the Battle of Gaixia in 202 BC during which General Xiang Yu was defeated by Liu Bang.
3. It is a unique high-pitched plucked instrument with a loud and clear sound, which is more common in Jiangsu, Shandong and Anhui provinces. The shape of the liuqin is similar to the pipa, but it is shorter and rounder.

4. These are guitars played using special picks. The name does not indicate a type of guitar, but a special technique of playing.



Ill. 1. Example 1

best guitarists in China. His name is included in the lists of many reference publications.

Yi Dance is a solo piece for pipa written by Wang Huiran in 1985, depicting an enchanting night in Yi's house and a joyful scene of people dancing around a fire in a pronounced ethnic style [4, pp. 1–4]. It was adapted for lead guitar by Yin Biao in 1987. The kaleidoscopic alternation of vivid images, typical for traditional Chinese instrumental music-making, is compositionally clothed in the form of ornamental variations, the extreme ones of which serve as a kind of framing.

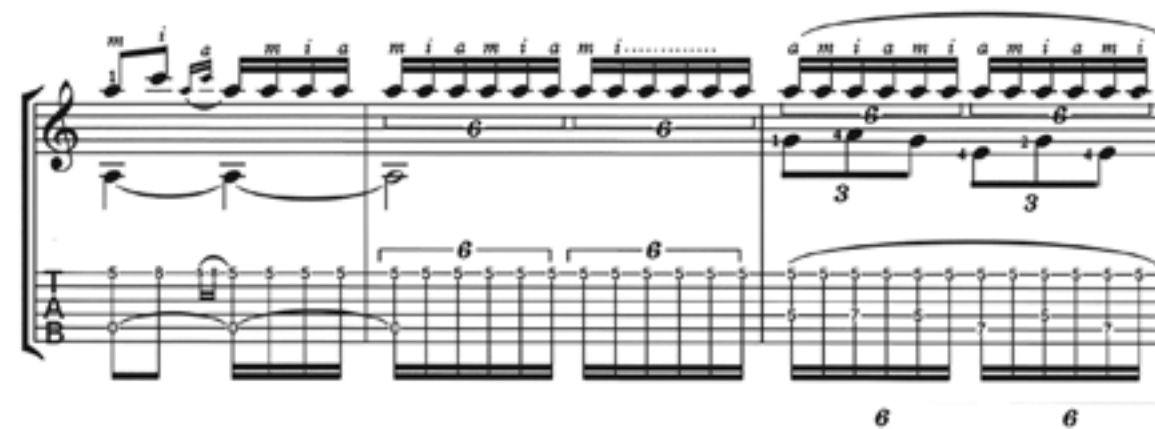
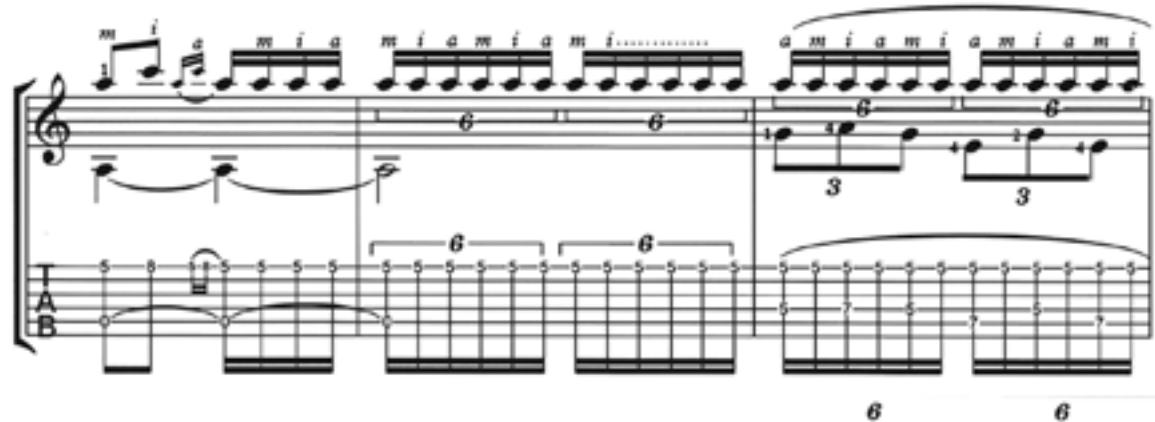
The first part of the work is a free introduction with a slow melodic opening. In the first part of the piece, the original *gun zhi* technique is used, which stylizes playing the lute in terms of timbre, while the sound resembles the rasgueado guitar technique — a kind of tremolo on the guitar. However, the performer has to play the melody on the fourth and fifth strings, so it is impossible to use rasgueado, and elements of lute technique must be used. Thus, Yin Biao

aims to convey the quiet and foggy night scene in the cabin by imitating the faint sound of a bamboo flute.

The second part presents a beautiful author's melody based on the folk song of the Yi people. It is performed in the lightest register of the guitar, also using the technique of playing the lute. The first note of each beat is *kong xian ying* (the "a" note on the open string). In this part, the author strives for a beautiful and soft sound, imitating the technique of playing the pipa, depicting the dance of the girls of the Yi tribe. The original ethnic style, as well as the detailed and varied technique of playing with the left hand, has captivated many guitarists. The melodious melody gradually approaches the climax, raising the emotional tone:

The third and fourth parts of *Yi Dance* are ornamental variations of the main theme. Colourful chords and original modulations enrich the harmonic flavour of the theme, giving it a special festiveness. The fifth and sixth parts intensify the

Ill. 2. Example 2



Ill. 3. Example 3

bright joyful mood due to the involvement of active dance rhythms. They show the happy meeting of young men and women of the Yi tribe. For performance, Yin Biao again uses the *sao lun* pipa technique with the use of flamenco performing techniques (plucking the strings with the index, middle and ring fingers alternately from the inside out — a technique reminiscent of the European pizzicato). The sound is extracted more vividly if you play in the area of the first-fourth strings of the guitar:

The seventh part is the lyrical centre of the work. In order to enhance expressiveness, Yin Biao made changes to the variable theme, making extensive use of guitar arpeggios, artificial overtones, which made the sound softer, which contrasts with the upbeat mood of the previous part [more on this — 5, pp. 12–16]. The eighth and ninth parts are a kind of reprise, a return to lyrical "foggy dreams". The performer again plunges into the atmosphere of the moonlit night, transmitted by barely audible harmonics.

Taken together, all means of musical expression are called upon to create a special emotional state characteristic of Chinese traditional instrumental music.

Ambush from Ten Sides is one of the best pieces in the pipa's repertoire. This is a multi-part program composition with literary explanations for each part, featuring a bright and sophisticated musical language to represent a tense, intense, brutal and spectacular battle scene between the armies of Chu and Han in Gaixia in 202 BC [2, pp. 2–4].

Classical guitar has always been famous for its soft and pleasant timbre, and it is not often possible to find works that require a powerful and intense sound. Therefore, the author had the

idea to use the classical guitar to play music that destroys the traditional idea of its sound in order to expand the artistic expressiveness of the instrument and enrich the Chinese classical guitar repertoire [3, pp. 5–9]. The composer solved the rather difficult task of reflecting the most intense battle scenes. Here, Yin Biao used a lot of expressive and specific Chinese ways of performing this old piece for pipa, the processing and arrangement of which is made for a classical six-string guitar. For example, *shuang lun* (double tremolo), *jia zhi* (hard pinch) and *sha yin* (the "sand" sound). The application of the playing methods peculiar to the pipa on the guitar requires a long practice and presents a significant difficulty for the performer [1, pp. 2–3]. However, with skillful use, it expands the range and enriches the timbre of the instrument. Judging by the reviews, the vast majority of guitar experts and enlightened listeners believe that the work, originally written for pipa, arranged by Yin Biao, has high artistic merit.

Ambush from Ten Sides is also a traditional Chinese multi-part contrast-composite composition with nine musical constructions, which can be grouped into three major parts according to their content. The dramaturgy of the music piece is quite eventful; the narrative unfolds from a fragment depicting preparations for a duel between the armies of Chu and Han (numbers 1–5), through scenes of fierce battles between the armies of Chu and Han (numbers 6–8) to the final conclusion of the battle scene (number 9), where Xiang Yu is defeated and kills himself on the Wu River, and Liu Bang returns to his camp victorious. The piece involves the *xia chu lun* technique of playing the pipa, arpeggio, also sounding close to the

timbre of the pipa, as well as extracting sounds from the instrument similar to a shot (by striking the strings and the guitar body).

Thus, owing to many years of performing experience, the artistic value of Professor Yin Biao's compositions has become universally recognized among musicians. It consists in using the techniques of playing the pipa performed on the classical guitar, which contributes to the expansion of its artistic possibilities. Yin Biao's experiments

with the timbre of classical guitar are in correlation with similar phenomena in expanding the "sound field" of academic instruments and, on the one hand, in introducing new methods of sound extraction, characteristic of traditional instrumental performance, into European academic musical culture and, on the other hand, they add ethnic originality to classical guitar. Such activity contributes to the expansion of compositions in the Chinese style to the European concert stage.

REFERENCES:

1. 戴维娜, 陆沁凝. 殷飏古典吉他曲《十面埋伏》的民族化创作探究. 音乐创作 Dai Weina, Lu Qinning. 2015. "Study of the Ethnic Composition of Yin Biao's Classical Guitar Piece, Ambush from Ten Sides", *Musical Composition*, no. 1, pp. 2–3.
2. 殷飏. 中国风古典情. 广东艺术, Yin Biao. 2009. "Classical Chinese Style", *Art of Guangdong*, no. 4, pp. 2–4.
3. 孙丽伟. 《十面埋伏》的流派比较. 中国音乐, Sun Liwei. 1995. "Genre Comparison of Ambush from Ten Sides", *Chinese Music*, no. 3, pp. 5–9.
4. 吴晓. 古典吉他作品《彝族舞曲》的中国风 通俗歌曲, Wu Xiao. 2017. "The Chinese Style of the Classical Guitar Piece Yi Dance — an Example of an Adapted Version by Yin Biao", *Popular Song*, no. 3, pp. 1–4.
5. 周倩. 论吉他曲《彝族舞曲》的创作特点. 教育现代化, Zhou Qian. 2019. "On the Compositional Features of the Guitar Piece Yi Dance", *Modernization of Education*, pp. 12–16.

Дуань Шинань

магистрант 2-го курса кафедры музыковедения,
композиции и методики музыкального образования
Краснодарского государственного института культуры
e-mail: duanshinan@mail.ru
Краснодар, Россия

Светлана Ивановна Хватова

доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения,
композиции и методики музыкального образования
Краснодарского государственного института культуры
e-mail: hvatova_svetlana@mail.ru
Краснодар, Россия
ORCID: 0000-0002-9711-456X

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-3-90-98

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИНЬ БЯО ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ: К ВОПРОСУ ВОПЛОЩЕНИЯ ТРАДИЦИЙ НАРОДНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Аннотация: Статья посвящена проблеме адаптации поэтики традиционного китайского инструментального музицирования на *pipa* к возможностям европейского музыкального инструмента — классической шестиструнной гитары — на примере двух китайских пьес «Йи Танец» и «Засада с десяти сторон», сочинённых Инь Бяо в китайском стиле. Анализируется композиционная структура, содержательные аспекты сочинений, обладающих конкретно-литературной программностью, и музыкальная поэтика пьес. Применение приёмов звукоизвлечения пипы на классической гитаре значительно расширило её технический арсенал и художественную выразительность. Затрагиваются конкретные технологические особенности звукоизвлечения на гитаре при освоении исполнительских приёмов, свойственных традиционному исполнительству на народных китайских струнных щипковых инструментах. Акцентируется внимание на звукоизобразительных приёмах, иллюстрирующих каждую деталь вербального текста программы.

Гитара — один из самых популярных и востребованных музыкальных инструментов в мире. В Китае сообщество гитаристов насчитывает десятки миллионов человек. Однако появился данный инструмент в обиходе исполнителей-инструменталистов сравнительно недавно. Статья посвящена интеграции европейского музыкаль-

Обращается внимание на введение в исполнительский обиход специфических китайских способов исполнения, таких как «Шуан лунь» (двойное тремоло), «Цзя чжи» (жёсткий щипок) и «Ша инь» («песочный» звук) и других, а также расширение «звукового поля» академических инструментов и внедрение новых способов звукоизвлечения. Очерчивается роль Инь Бяо в развитии гитарного искусства и, шире, — музыкальной культуры Китая. Эксперименты Инь Бяо с тембром классической гитары находятся в корреляции с аналогичными явлениями по звуковому продюсированию в европейской академической музыкальной культуре, с одной стороны, и придают этническую самобытность классической гитаре — с другой. Появление подобных сочинений содействует экспансии современных китайских произведений на европейскую концертную эстраду.

Ключевые слова: классическая гитара, пьесы в китайском стиле, Инь Бяо, «Йи Танец», «Засада с десяти сторон», техника звукоизвлечения на гитаре и пипе.

ного инструмента — классической шестиструнной гитары — в музыкальную культуру Китая и его адаптации к музыкальной поэтике традиционного музицирования на народных инструментах.

Согласно сохранившимся фотографиям, документам, свидетельствам очевидцев, отражённым в музыкальной публицистике начала XX века,

Ние Эр был одним из первых музыкантов в Китае, который познакомил слушателей с гитарой в 1930-х годах. После основания Нового Китая гитарное искусство в стране стало развиваться стремительными темпами. 1958 год ознаменовался началом обучения на гитаре в университете Цинхуа в Китае. В 1982 году открылась первая в Китае школа классической гитары в Пекине, а в 1984 году в цикле публичных лекций Чэнь Чжи Центральным народным радио транслировались еженедельные уроки классической гитары. Популярность гитарного исполнительства росла, и с середины 1980-х годов появились самые первые профессиональные гитарные исполнители и инструментальные группы из материкового Китая, такие как Цуй Цзянь, Пак Шу, Сюй Вэй, Оркестр династии Тан, Ван Ян, Сяо Кэ и Шуй Му Ниан Хуа.

С тех пор гитарное искусство в Китае вступило в период расцвета, который продолжается по настоящее время. В этот период создаются такие произведения для гитары, как «Рок на новом долгом марше» (Цуй Цзянь, 1986); «Море и небо» (Бейонг, 1992); «Брат, который спал на моей койке» (Ван Ян, 1992); «Жизнь с тобой» (Шуй Му Нянь Хуа, 2001), «Голубой лотос» (Сюй Вэй, 2002) и другие.

Чэнь Чжи, Лу Чжаосянь и Инь Бяо добились больших успехов в области обучения игре на классической гитаре и в композиции, их произведения получили высокие результаты на значимых среди гитаристов конкурсах в стране и за рубежом, были широко оценены международной музыкальной общественностью. Инь Бяо, в частности, стал первопроходцем среди композиторов, создающих произведения для классической гитары в китайском стиле, наиболее известными из которых являются «Йи Танец¹» и «Засада с десяти сторон²».

Для того чтобы понять стилистику сочинений Инь Бяо, необходимо выявить истоки его музыкальных новаций. Отец Инь Бяо, Инь Хуилинь, родился в 1968 году в провинции Гуандун,

был профессором Синхайской музыкальной консерватории, вице-президентом Китайского общества пипы и известным педагогом по игре на пипе. В возрасте пяти лет он обучался игре на люцин³ — щипковом инструменте, изготавливаемом из ивы, — у своего отца, а позже поступил для обучения игре на пипе в Высшую музыкальную школу Гуанчжоу, где хорошо ознакомился с техникой игры на традиционном китайском щипковом инструменте, что обеспечило ему прочную основу для сочинения классических гитарных произведений в китайском стиле.

В школьные годы, изучая люцин и пипу, Инь Бяо увлёкся исполнительством на гитаре, продолжив обучение в университетские годы. В 1987 году он участвовал в «Китайском международном гитарном фестивале» в Чжухае в качестве представителя Китая, играя свою собственную аранжировку «Йи Танец», которую высоко оценили японский гитарист Шиничи Фукуда и французский гитарист Жан-Пьер Жюмез. В том же году он получил первый приз за произведение для ансамбля пик-гитар⁴, второй приз за сочинение для классической гитары и третий приз за композицию для народной гитары на первом «Конкурсе гитар Линьнань» в Гуанчжоу, заняв практически весь пьедестал. В мае 1988 года он исполнил свои пьесы «Очарование гитары» и «Луна в ночи Сюньяна» на конкурсах в Гуандуне, Гонконге и Макао, выиграв первенство в категориях классической и пик-гитары.

В 1989 году Инь Бяо основал «Школу китайской гитары Инь Бяо» и давал уроки в различных начальных и средних школах города Чжуншань, где тысячи людей обучались игре на гитаре, и это стало первым случаем столь массового обучения инструментальному исполнительству на гитаре в истории китайской музыкальной культуры. В июле 1998 года Инь Бяо с отличием окончил Венскую консерваторию по классу гитары. В августе того же года он был приглашён для участия в сольном концерте в летнем творческом лагере, организованном Королевской консерваторией Бельгии, и получил высокую оценку за свою пьесу «Засада с десяти сторон». Его искус-

ство высоко оценил Марсель Лиежу, профессор Королевской консерватории музыки в Бельгии, полагая, что Инь Бяо расширил не только технический диапазон игры на классической гитаре, но и обратил внимание на новации известных гитаристов мира.

Для композиций Инь Бяо характерно применение на гитаре технических приёмов игры на китайских струнных инструментах, таких как пипа и люцин. Автор также аранжирует и создаёт гитарные произведения в китайском стиле на основе традиционного фольклорного материала. В настоящее время он играет на гитаре и пипе в Гуандунском театре оперы и танца, является вице-президентом Китайской гитарной ассоциации, вице-президентом Гуандунской ассоциации гитарных исследований, вице-президентом Гуанчжоуского гитарного общества, доцентом кафедры гитары в Китайской консерватории Синхай, входит в десятку лучших гитаристов Китая. Его имя включено в списки многих справочных изданий.

«Йи Танец» — это сольная пьеса для пипы, написанная Ван Хуэйраном в 1985 году, изображающая чарующую ночь в домике Йи и радостную сцену танцев людей вокруг костра в ярко выраженном этническом стиле [4, с. 1–4]. Она была адаптирована для соло-гитары Инь Бяо в 1987 году. Калейдоскопическое чередование ярких образов, характерных для традиционного китайского инструментального музицирования, композиционно облечено в форму орнаментальных вариаций, крайние из которых выполняют функцию своеобразного обрамления.

Первая часть произведения представляет собой свободное вступление с медленным мелодическим развёртыванием. В первом разделе пьесы используется оригинальная техника «Гунь чжи», в тембровом отношении стилизующая игру на лютне, при этом звук напоминает гитарный приём расгеадо — разновидность тремоло на гитаре. Однако исполнителю приходится играть мелодию на четвёртой и пятой струнах, поэтому невозможно использовать расгеадо и необходимо применять элементы лютневой техники. Таким образом, Инь Бяо стремится передать тихую и туманную ночную сцену в домике, имитируя слабый звук бамбуковой флейты.

Во втором разделе представлена красивая авторская мелодия, основанная на народной песне народа Йи. Исполняется она в самом светлом

регистре гитары, также с использованием техники игры на лютне. Первая нота каждого такта — это «Кун сянь инь» (нота «а» на открытой струне). В этом разделе автор стремится к красивому и мягкому звучанию, имитируя технику игры на пипе, живописуя танец девушек племени Йи. Оригинальная этническая стилистика, а также детальная и разнообразная техника игры левой рукой покорили многих гитаристов. Певучая мелодия постепенно подходит к кульминации, поднимая эмоциональный тонус:

Третья и четвёртая части «Йи Танец» представляют собой орнаментальные вариации основной темы. Красочная аккордика и оригинальные модуляции обогащают гармонический колорит темы, придавая ей особую праздничность. Пятый и шестой разделы усиливают светлые радостные настроения за счёт вовлечения активных танцевальных ритмов. Они показывают счастливую встречу молодых мужчин и женщин племени Йи. Для исполнения Инь Бяо снова использует технику «Сао лунь» пипы с задействованием исполнительских приёмов фламенко (щипки струн указательным, средним и безымянным пальцами поочередно изнутри наружу — приём, напоминающий европейское *pizzicato*). Звук извлекается ярче, если играть в районе первой-четвёртой струн гитары:

Седьмая часть — лирический центр произведения. Для того чтобы усилить выразительность, Инь Бяо внёс изменения в варьируемую тему, широко используя гитарные арпеджио, искусственные обертоны, отчего звук стал более мягким, что контрастирует с приподнятым настроением предыдущего раздела [об этом подробнее — 5, с. 12–16]. Восьмой и девятый разделы — своего рода реприза, возвращение к лирическим «туманным мечтам». Исполнитель вновь погружается в атмосферу лунной ночи, передаваемую едва слышными флажолетами.

В совокупности все средства музыкальной выразительности призваны к созданию особого эмоционального состояния, свойственного китайской традиционной инструментальной музыке.

«Засада с десяти сторон» — одно из лучших произведений в репертуаре пипы. Это многочастное программное сочинение с литературными пояснениями к каждому разделу, отличающееся ярким и изысканным музыкальным языком для представления напряжённой, интенсивной, жестокой и зрелищной сцены битвы между ар-

1. **Йи** (и, й, ий, ицзу, лоло; кит. упр. 彝族, пиньинь Yí Zú, ицзу; вьетн. Di, Mân Di, Lô, зи, манзи, лоло) — народ в Восточной и Юго-Восточной Азии. Общая численность — около 8 млн. человек. Проживают на территории Китая в провинциях Юньнань, Сычуань, Гуйчжоу и в Гуанси-Чжуанском автономном районе.

2. «Засада с десяти сторон» (**китайское**: 十面埋伏; пиньинь: shí miàn mǎi fú) — классическая пьеса, написанная для пипы. «Засада» написана в «У», или воинском стиле, и рассказывает о битве при Гайсе в 202 году до нашей эры, во время которой полководец Сян Юй потерпел поражение от Лю Бана.

3. Уникальный щипковый инструмент высокого тона с громким и чётким звуком, который чаще встречается в провинциях Цзянсу, Шаньдун и Аньхой. Форма люцин похожа на пипу, но внешне короче и круглее.

4. Гитар, на которых играют специальными медиаторами. Название указывает не на разновидность гитары, а на специальный приём игры.

миями Чу и Хань в Гайсиа в 202 году до нашей эры [2, с. 2–4].

Классическая гитара всегда славилась своим мягким и приятным тембром, и не часто можно встретить произведения, требующие мощного и напряжённого звучания. Поэтому у автора возникла идея использовать классическую гитару для исполнения музыки, разрушающей традиционное представление о её звуке, чтобы расширить художественную выразительность инструмента и обогатить китайский репертуар для классической гитары [3, с. 5–9]. Композитор решил довольно сложную задачу отражения напряжённых батальных сцен. Инь Бяо здесь применил множество выразительных и специфических китайских способов исполнения этого старинного произведения для пипы, обработка и аранжировка которого сделана для классической шестиструнной гитары. Например, «Шуан лунь» (двойное тремоло), «Цзя чжи» (жесткий щипок) и «Ша инь» («песочный» звук). Применение методов игры, свойственных пипе, на гитаре требует длительной практики и представляет значительную сложность для исполнителя [1, с. 2–3], однако при умелом использовании расширяет диапазон и обогащает тембр инструмента. Судя по отзывам, подавляющее большинство экспертов в области гитарного исполнительства и просвещённых слушателей полагают, что произведение, изначально написанное для пипы, в аранжировке Инь Бяо обладает высокими художественными достоинствами.

«Засада с десяти сторон» также представляет собой традиционную китайскую многочастную контрастно-составную композицию с девятью музыкальными построениями, которые можно

сгруппировать в три крупных раздела в соответствии с их содержанием. Драматургия пьесы достаточно событийна, повествование развивается от фрагмента, живописующего подготовку к поединку между армиями Чу и Хань (цифры 1–5), через сцены ожесточённых сражений между армиями Чу и Хань (цифры 6–8) к финальному завершению батальной сцены (цифра 9), где Сян Юй терпит поражение и убивает себя на реке У, а Лю Бан возвращается в свой лагерь победителем. В пьесе задействованы техника игры на пипе «Ся чу лунь», арпеджиато, в звуковом отношении приближённом к тембру пипы, а также извлечение из инструмента звуков, похожих на выстрел (ударами по струнам и корпусу).

Итак, благодаря многолетнему исполнительскому опыту художественная ценность сочинений профессора Инь Бяо стала общепризнанной среди музыкантов. Она заключается в использовании приёмов игры на пипе в исполнении на классической гитаре, что способствует расширению её художественных возможностей. Эксперименты Инь Бяо с тембром классической гитары находятся в корреляции с аналогичными явлениями по расширению «звукового поля» академических инструментов и внедрению новых способов звукоизвлечения, свойственного традиционному инструментальному исполнительству, в европейскую академическую музыкальную культуру, с одной стороны, и придают этническую самобытность классической гитаре — с другой. Подобная деятельность способствует экспансии сочинений в китайском стиле на европейскую концертную эстраду.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. 戴维娜, 陆沁凝. 殷飏古典吉他曲《十面埋伏》的民族化创作探究. 音乐创作, 2015(1): 2–3 = Дай Вэйна, Лу Циньнин. Исследование этнической композиции классической гитарной пьесы Инь Бяо «Засада с десяти сторон» // Музыкальная композиция. — 2015. — № 1. — С. 2–3.
2. 殷飏. 中国风古典情. 广东艺术, 2009 (4): 2–4 = Инь Бяо. Классический китайский стиль // Искусство Гуандуна. — 2009. — № 4. — С. 2–4.
3. 孙丽伟. 《十面埋伏》的流派比较. 中国音乐, 1995 (3): 5–9 = Сунь Ливэй. Жанровое сравнение «Засада с десяти сторон» // Китайская музыка. — 1995. — № 3. — С. 5–9.
4. 吴晓. 古典吉他作品《彝族舞曲》的中国风——以殷飏改编版本为例. 通俗歌曲, 2017(3):1–4 = У Сяо. Китайский стиль классической гитарной пьесы «Йи Танец» — пример адаптированной версии Инь Бяо // Популярная песня. — 2017. — № 3. — С. 1–4.
5. 周倩. 论吉他曲《彝族舞曲》的创作特点. 教育现代化, 2019: 12–16 = Чжоу Цянь. О композиционных особенностях гитарной пьесы «Йи Танец» // Модернизация образования. — 2019. — С. 12–16.

Журнал зарегистрирован в государственном комитете РФ по печати. Свидетельство о регистрации СМИ – ПИ №ФС77-27658 от 30 марта 2007.

Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах:
www.burganova-text.com,
www.elibrary.ru

Подписка на журнал во всех отделениях связи России и стран СНГ.
Подписной индекс 36947

Иллюстрации публикуются в соответствии со статьей 1274 гражданского кодекса РФ «Свободное использование произведения в информационных, научных, учебных или культурных целях»

Информация для авторов, условия приема публикации на сайте:
www.burganova-text.com

Главный редактор *Мария Александровна Бурганова*
Редактор *Юлия Анатольевна Смоленкова*
Корректор *Светлана Николаевна Михайлова*
Верстка *Кристина Плиски*
Дизайнер *Александр Александрович Товпеко*
Переводчик *Анна Вадимовна Пчелкина*
Логистика *Редфорд Ред*
Связи с общественностью *Михаил Михайлович Грачёв*
Администратор *Валентина Владимировна Лебедева*

Журнал выходит 6 раз в год

Адрес редакции:
119019, Москва, Б. Афанасьевский переулок, д. 15, стр. 9
Тел.: 8 495 695-04-29

www.burganova-text.com
dom.text@gmail.com

Тираж 500 экз.

Journal Burganov House. Space of Culture is registered in State Press Committee of the Russian Federation on March 30, 2007.

The mass media registration certificate ПИ № ФС 77-27658

The journal is in the List of peer-reviewed scientific publications of the Higher Attestation Commission of the Ministry of education and science of the Russian Federation

Full-text electronic version is available at the sites:

www.burganova-text.com,

www.elibrary.ru

Subscription to the journal in all post offices of Russia and the CIS countries. Subscription index under the catalogue "Post of Russia" is 36947

Illustrations are published in accordance with Article 1274 of the The Russian Civil Code "Free Use of the Work for informational, scientific, educational or cultural purposes"

Information for authors, conditions for accepting publications is on the site: www.burganova-text.com

Chief editor *Maria A. Burganova*

Editor *Julia A. Smolenkova*

Proofreader *Svetlana N. Mikhailova*

Layout *Kristina Pliska*

Designer *Alexander A. Tovpeko*

Translator *Anna V. Pchelkina*

Logistics *Redford Red*

Public relations *Michael M. Hrachou*

Administrator *Valentina V. Lebedeva*

The journal is published 6 times a year

Editorial office address in Russia:

Russia, Moscow. 19019, B. Afanasyevsky lane, d. 15, p. 9

tel .: 007 495 695-04-29

Editorial office address in EU:

Belgium, Brussels, 1000, rue de la tete d'or, 7

tel .: +32 485 68 18 63

www.burganova-text.com

dom.text@gmail.com

Circulation: 500 copies