

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)

4.2023

Москва/Moscow  
2023

**The Editorial Board:**

- Bowlt 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

THE UNDERWATER MUSEUM  
BY JASON DECAIRES TAYLOR. FROM ENVIRONMENTAL  
ISSUES TO DIALOGUES ABOUT ART  
BY **MARIA A. BURGANOVA**



10

STAVROPOL MEMORIAL BY VUTKE IN THE CONTEXT  
OF THE HISTORICAL MEMORY CONCEPT  
BY **ELENA V. DZHALILOVA**



23

THE SOCIAL MEMORY AS THE VALUE  
OF SUSTAINABLE TERTIARY EDUCATION  
BY **OLGA T. LOYKO, LEONID A. DEMENTEV,  
ALEXANDER A. SIDOROV**



34

THE PRESENT SITUATION OF CHINA CALLIGRAPHY  
AS A CULTURAL PHENOMENON  
BY **FENG SHUANG**



46

ON THE QUESTION OF CLARIFYING  
THE NAME OF ZHU DA (1626-1705) AND ITS ORIGIN  
BY **WANG ANYU, ALEXANDRA V. TROSHINSKAYA**



56

PHOTOGRAPHY FESTIVALS AND FAIRS:  
SHOWCASING NEW IDEAS IN PHOTOGRAPHY  
BY **ZHU YUWEN**



68

CHINESE AND RUSSIAN APPROACHES  
TO UNDERSTANDING THE PROBLEMS OF SCREEN  
ADAPTATIONS AND ANIMATED ADAPTATIONS  
BY **TATIANA V. LITVINA, NIU XUEBIAO**



79

ON THE QUESTION OF THE SPATIAL  
AND VOLUMETRIC POSSIBILITIES OF MONODY  
BY **NATELLA V. CHAKHVADZE**



93

**Редакционный совет:**

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

СЛОВО  
РЕДКТОРА



**МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА БУРГАНОВА**  
ПОДВОДНЫЙ МУЗЕЙ ДЖ. ТЕЙЛОРА — ОТ ВОПРОСОВ  
ЭКОЛОГИИ К ДИАЛОГАМ ОБ ИСКУССТВЕ

**ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА ДЖАЛИЛОВА**  
СТАВРОПОЛЬСКИЙ МЕМОРИАЛ О.А. ВУТКЕ  
В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

**ОЛЬГА ТИМОФЕЕВНА ЛОЙКО, ЛЕОНИД АНТОНОВИЧ  
ДЕМЕНТЬЕВ, АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ СИДОРОВ**  
СОЦИАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ КАК  
НЕПРЕХОДЯЩАЯ ЦЕННОСТЬ ОБРАЗОВАНИЯ

**ФЭН ШУАН**  
СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ КИТАЙСКОЙ  
КАЛЛИГРАФИИ КАК ЯВЛЕНИЯ КУЛЬТУРЫ

**ВАН АНЬЮЙ,  
АЛЕКСАНДРА ВИКТОРОВНА ТРОЩИНСКАЯ**  
К ВОПРОСУ ОБ УТОЧНЕНИИ ИМЕНИ  
ЧЖУ ДА (1626–1705) И ЕГО ПРОИСХОЖДЕНИИ

**ЧЖУ ЮЙВЭНЬ**  
ФОТОФЕСТИВАЛИ И ФОТОЯРМАРКИ:  
ДЕМОНСТРАЦИЯ НОВЫХ ИДЕЙ В ФОТОГРАФИИ

**ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА ЛИТВИНА, НЮ СЮЗБЯО**  
ПРОБЛЕМЫ ЭКРАНИЗАЦИИ И  
АНИМАЦИОННЫХ АДАПТАЦИЙ: РОССИЙСКИЙ  
И КИТАЙСКИЙ ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ

**НАТЭЛЛА ВЛАДИМИРОВНА ЧАХВАДЗЕ**  
К ВОПРОСУ О ПРОСТРАНСТВЕННО-  
ОБЪЕМНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ МОНОДИИ

## LETTER FROM THE EDITOR

Dear readers,

We are pleased to present to you Issue 4, 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.

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 "The Underwater Museum by Jason deCaires Taylor. From Environmental Issues to Dialogues About Art", M. Burganova analyses the development of new museums on the example of the work of Jason deCaires Taylor — the creator of a variety of underwater expositions. New underwater park-museums immediately attract a lot of attention from specialists and the general public around the world; however, the largest number of comments are related to the topic of ecology, issues of harmless technologies. The article draws much attention to the inclusion of contemporary art in the general historical context of the cultural space. Dialogues in art is a broad topic that received a special meaning in the work of artists of the 20th-21st centuries. The author of the article highlights these issues on the examples of Taylor's creative dialogues with T. Géricault and G. Vigeland.

In the article "Stavropol Memorial by Vutke in the Context of the Historical Memory Concept", E. Dzhaililova-Shchekochikhina draws attention to new aspects of historical science, namely the phenomenon of preserving historical memory, arguing that we are not talking about memory as a "memory" of past events but about a "new type of memory". In this interpretation, memory has its own value as an object, and not just as a way of storing a large amount of knowledge about the past. The new methodology, which developed during the 20th century, allows us to look at many monuments of monumental art from a different point of view, as well as explain the fate of the Stavropol

memorial, erected by O. Vutke in 1922–1923 and demolished in 1936.

The topic is continued by a team of authors — O. Loiko, L. Dementyev and A. Sidorov, who analyse the role and significance of social memory as a value orientation of modern education in the article "Social Memory as an Enduring Value of Education". The authors note the presence of a value-semantic gap in the content of social memory and believe that leveling this process is possible as a result of the development and implementation of educational standards taking into account the national and cultural mentality of the region.

The article "Problems of Film and Animated Adaptations: Russian and Chinese Experience of Comprehension" by Niu Xuebiao and T. Litvin is devoted to the consideration of the main problems in film adaptations of literary works in general and in animated adaptations in particular. The authors explore achievements and gaps in the theoretical study of these topics in Russia and China, making animated versions of the classic Chinese novel *Journey to the West* as their main subject of scientific interest. The authors believe that the need of the time is to develop a new theory of film adaptation. They came to this conclusion after analysing a large number of studies devoted to clarifying the specifics of film adaptation as such, animation and animated versions of literary originals. Some judgments about the most promising directions for the development of the new scientific paradigm are made in the article. Also, the topic is actualised by the fact that animation is the basis of the digital cultural industry, which has become the leading area of modern culture.

In the article "On the Question of Clarifying the Name of Zhu Da (1626–1705) and its Origin", Wang Anyu and A. Troshchinskaya analyse publications and scientific works devoted to Zhu Da's creative work, published over the past half century. Among them, those related to clarifying the pseudonyms (names) of Zhu Da, his pedigree and biography are especially highlighted; various approaches of Chinese and foreign scientists to the study of the work of the outstanding Chinese master and his artistic heritage are considered.

The article "The Current State of Chinese Calligraphy as a Cultural Phenomenon" by Feng Shuang is devoted to the art of Chinese calligraphy — an

important part of traditional Chinese culture, which also embodies the essence of tradition and ancient philosophical thinking. The author explores the state of modern Chinese calligraphic culture from the perspective of interdisciplinary and intersubject research methods, including historiography, art history, cultural history, aesthetics and philosophy. The article summarises the current state and cultural achievements of Chinese calligraphy as a cultural phenomenon that has played an important role in preserving Chinese national identity and transmitting the national cultural mentality.

Zhu Yuwen's article "Photo Festivals and Photo Fairs: Presenting New Ideas in Photography" explores the role of photo festivals and photo fairs in expressing and promoting new ideas in photography. These public events, exhibition venues, guide and demonstrate new trends, approaches and practices in the art of photography. They not only allow us to show the diversity of forms of photographic art, new concepts and the most advanced practices but also act as a kind of locomotive that stimulates the constant evolution of photography in the sociocultural context.

In the article "On the Question of Spatial and Volumetric Possibilities of Monody", N. Chakhvadze proves the unfoundedness of the characterization of monody as "one-dimensional" or "two-dimensional" and strives to refute the prevailing opinion about its limited abilities, compared with polyphonic compositional creativity, to model volumetric spatial images. To achieve the goal, the author resorts to such a logical technique as comparison, uses data obtained by researches of fine arts and literary scholars and produces new results.

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 № 4/2023 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 «Подводный музей Дж. Тейлора — от вопросов экологии к диалогам об искусстве» М. А. Бурганова анализирует развитие новых музеев на примере творчества Дж. Тейлора — создателя целого ряда подводных экспозиций. Новые подводные парки-музеи сразу привлекают большое внимание специалистов и широкой публики во всем мире, однако наибольшее число комментариев, связано с темой экологии, вопросами безвредных технологий. В статье большое внимание привлечено к включению современного искусства в общий исторический контекст культурного пространства. Диалоги в искусстве — широкая тема, получившая особенное звучание в творчестве художников XX–XXI вв. Автор освещает эти вопросы на примерах творческих диалогов Дж. Тейлора с Т. Жерико и Г. Вигеландом.

Е. В. Джалилова-Щекочихина в статье «Ставропольский мемориал О. А. Вутке в контексте концепции исторической памяти» привлекает внимание к новым аспектам исторической науки, а именно — феномену сохранения исторической памяти, утверждая, что речь идет не о памяти как «воспоминании» о событиях прошлого, а о «новом типе памяти». В этой интерпретации память имеет самостоятельную ценность в качестве объекта, а не только как способ хранения большого объема знаний о прошлом. Новая методология, развивавшаяся в течении XX века, позволяет взглянуть на многие памятники монументального искусства с иной точки зрения, а также объяснить судь-

бу Ставропольского мемориала, возведенного О. А. Вутке в 1922–1923 году и ликвидированного в 1936 году.

Тему продолжает коллектив авторов О. Т. Лойко, Л. А. Дементьев, А. А. Сидоров, анализирующих в статье «Социальная память как непреходящая ценность образования» роль и значение социальной памяти как ценностной ориентации современного образования. Авторы отмечают наличие ценностно-смыслового разрыва в содержании социальной памяти и полагают, что нивелирование этого процесса возможно в результате разработки и внедрению в практику образовательных стандартов с учетом национально-культурного менталитета региона.

Рассмотрению основных проблем в экранизациях литературных произведений вообще и в анимационных адаптациях в частности посвящена статья Ню Сюэбяо и Т. В. Литвина «Проблемы экранизации и анимационных адаптаций: российский и китайский опыт осмысления». Авторы исследуют достижения и лакуны в теоретическом изучении этих тем в России и в Китае, имея своим главным предметом научного интереса анимационные версии классического китайского романа «Путешествие на Запад». Авторы считают, что потребностью времени является выработка новой теории экранизации. Этот вывод сделан ими после изучения большого количества исследований, посвященных выяснению специфики экранизации как таковой, анимации и анимационных версий литературных оригиналов. В статье высказаны некоторые суждения о наиболее перспективных направлениях развития новой научной парадигмы. Тема актуализируется также тем обстоятельством, что анимация является основой цифровой культурной индустрии, которая стала ведущей областью современной культуры.

В статье Ван Аньюй и А. В. Трощинской в статье «К вопросу об уточнении имени Чжу Да (1626–1705) и его происхождении» анализируются публикации и научные труды, посвященные творчеству Чжу Да, изданные за последние полвека. Среди них особо выделены те, что связаны с уточнением псевдонимов (имен) Чжу Да, его родословной и биографии; рассмотрены различные подходы китайских и зарубежных ученых к изучению творчества выдающегося китайского мастера и его художественного наследия.

Искусству китайской каллиграфии — важной части традиционной китайской культуры, которая также воплощает в себе суть традиции и древнего философского мышления посвящена статья Фэн Шуан

«Современное состояние китайской каллиграфии как явления культуры». Автор исследует состояние современной китайской каллиграфической культуры с позиций междисциплинарного и межпредметного методов исследования, включающий историографию, историю искусства, историю культуры, эстетику и философию. В статье обобщаются современное состояние и культурные достижения китайской каллиграфии как культурного феномена, сыгравшего важную роль в сохранении китайской национальной идентичности, а также в передаче национального культурного менталитета.

Чжу Юйвэнь в статье «Фотофестивали и фото ярмарки: демонстрация новых идей в фотографии» исследует роль фотофестивалей и фото ярмарок в выражении и продвижении новых идей в фотографии. Эти публичные мероприятия, являясь выставочными площадками, направляют и демонстрируют новые тенденции, подходы и практики в искусстве фотографии. Они не только позволяют показать многообразие форм фотографического искусства, новые концепции и самые передовые практики, но и являются своего рода локомотивом, стимулирующим постоянную эволюцию фотографии в социокультурном контексте.

Н. В. Чахвадзе в статье «К вопросу о пространственно-объемных возможностях монодии» доказывает необоснованность характеристики монодии как «одномерной» или «двухмерной» и стремится опровергнуть сложившееся мнение о её ограниченных, сравнительно с многоголосно-композиторским творчеством, способностях моделировать объемно-пространственные образы. Для достижения цели автор прибегает к такому логическому приёму, как сравнение; привлекает данные, полученные исследователями изобразительного искусства и литературоведами, и приходит к новым результатам.

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 Russian State Art Industrial University

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: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-10-22

## THE UNDERWATER MUSEUM BY JASON DECAIRES TAYLOR. FROM ENVIRONMENTAL ISSUES TO DIALOGUES ABOUT ART

*Summary:* The article highlights topical issues in the development of new museums on the example of the work of Jason deCaires Taylor — the creator of a variety of underwater expositions: Museo Atlántico — a sculpture museum at the bottom of the ocean off the coast of Lanzarote, which is part of the Canary Islands; the MUSA Underwater Museum in Cancun off the coast of Mexico; a museum off the coast of Cannes on the French Riviera, and others.

New underwater park-museums immediately attract a lot of attention from specialists and the general public around the world; however, the largest number of comments are related to the topic of ecology, issues of harmless technologies. Commenting on his sculptural works, it is this that Taylor emphasises, prioritising this aspect. The artistic image of the works remains outside the discussion. Perhaps this is due to the fact that the basis of Taylor's creative method is not the creation of an original plastic form but a banal copying by making plaster moulds

A modern museum is not just a place to store works. Today, the main idea of a museum is a meeting with an event; thus, the features of the presentation of collections have received a new meaning at the present stage. The current exposition presupposes the presence of a situation that does not imply museum exhibition standards that have been established for centuries. It presupposes an emphasised new context through which ideas and images, meanings and differences of works are interpreted.

of living people, frozen at the artist's request in one position or another. However, further, the artist combines copies into complex multi-figure compositions, and here, they acquire artistic meaning and emotional intensity.

The article draws much attention to the inclusion of contemporary art in the general historical context of the cultural space. Dialogues in art is a broad topic that received a special meaning in the work of artists of the 20th-21st centuries. It presupposes the presence of an extraordinary situation, implying not only formal similarities between works. No less important is the underlined new context through which the ideas and images, meanings and differences of the works are interpreted. The author of the article highlights these issues on the examples of Taylor's creative dialogues with T. Géricault and G. Vigeland.

*Keywords:* J. Taylor, T. Géricault, G. Vigeland, Atlántico, Lancerot, underwater museum, sculpture, The Raft of Lampedusa, The Raft of the Medusa

Among the new museums of the world, one stands out in particular. This is Museo Atlántico — a sculpture museum at the bottom of the ocean off the coast of the Spanish island of Lanzarote, which is part of the Canary Islands. The underwater museum has become a landmark of the small island. The exposition is presented at depths of 10–15 metres, covering an area of 2500 m<sup>2</sup> and, perhaps, claims to be no less important than the works themselves. Concrete statues and multi-figure compositions are presented by the author



Ill. 1. Lampedusa Island in Mediterranean Sea



Ill. 2. *The Underwater Museum* by Jason deCaires Taylor.

through the water column. Divers accompany excursion groups.

Sea water refracts the image so the statues seem larger than their real size. The grandiosity of Jason deCaires Taylor's<sup>1</sup> vision of incorporating the depths of the ocean into his composition is astonishing. Everything in Taylor's exposition is unique — the ensemble of works itself, the chosen place with especially clear transparent water, and a certain inaccessibility of this exclusive exposition to everyone. In order to wander through the "halls" of the museum, you need a scuba diver's suit and certain underwater navigation skills. Rather, it is a grandiose underwater park at the bottom of the Atlantic Ocean.

In addition to the water column, time is another component of the image of the exposition; it has become an active participant in the transformation of the exposition. Time — days, months, years, as a co-author contributes to the artistic image of underwater exhibits, which, being covered with corals, change their shape and their original colour.

The new underwater park-museum immediately attracted attention all over the world; however,

the largest number of comments was related to the topic of ecology, issues of harmless technologies<sup>2</sup>. Perhaps, it was provoked by the artist himself, who, commenting on his works, prioritises this aspect. The artistic image of the works has remained outside the discussion. It might be due to the fact that the basis of Taylor's creative method is not the creation of an original plastic form but a banal copying by making plaster moulds of living people, frozen at the author's request in one position or another. However, further, the author combines copies into complex multi-figure compositions, and here they acquire artistic meaning and emotional intensity.

At first glance, the museum plan seems chaotic. However, the author predetermined the direction of movement, the beginning of which is set by *Los Jolateros*. Cramped into narrow small boats, they are swimming with closed eyes into the unknown. However, their images are exact copies of local boys, whose life is predetermined by the island; thus, the fate of these heroes is known for sure. They are rowing, waving their arms, holding square planks instead of oars in their hands. The bows of their flimsy tin boats point to a terrible scene —

1. Jason deCaires Taylor (1974) — a British sculptor, creator of underwater sculpture park museums. Taylor's underwater museums are among the top 25 wonders of the world according to National Geographic.

2. Taylor emphasises that the statues are cast in a special, pH-neutral «marine» concrete, which includes cement, silicone and fibreglass.



Ill. 3. *The Underwater Museum* by Jason deCaires Taylor.

a funeral pyre on which a naked man is sprawled. The composition is called *Immortal*. On the other side of the funeral pyre, at the same distance from it as *Los Jolateros*, there is one of the most dramatic compositions of the underwater museum. This is *The Raft of Lampedusa*, dedicated to nameless refugees who tried to reach the shores of Europe by sea. Undoubtedly, here you can see a dialogue with the work of the great painter of the 19th century, Thodore Géricault<sup>3</sup>, *The Raft of the Medusa*.

Dialogues in art is a broad topic that received a special meaning in the work of artists of the 20th-21st centuries. It presupposes the presence of an extraordinary situation, implying not only formal similarities between works. No less important is the underlined new context through which the ideas and images, meanings and differences of the works are interpreted.

In 1819, Géricault presented the work *The Raft of the Medusa*, grandiose in design and scale, which depicted people on a raft in the open ocean after the shipwreck of the frigate *Medusa*. After thirteen days on the high seas, only 15 survived of the

3. Thodore Géricault (1791–1824) was an outstanding French painter who stood at the origins of Romanticism. His grandiose painting *The Raft of the Medusa* became an innovation in the art of its time.

147 people on an unmanaged raft. The painter was able to convey the climax of the drama — desperate passengers of a drifting raft notice a ship in the distance. Here is the whole palette of human feelings — from detachment to the impulses of the returning life, the realisation of rescue. The composition is distinguished by a diagonal construction and emphasised dynamics.

Géricault's special technique is the illusion of leaving the space of the picture — the head of the figure falling from the board in the foreground is not in the frame. This phenomenon of the "random frame", which will later be actively used in painting after the invention of photography, extends the space of the picture into the real space of the viewer, making them a participant in the action.

After 200 years, Taylor again returned to the conversation about people on a raft, presenting a multi-figured composition *The Raft of Lampedusa*. Consciously choosing this name, the author emphasises a special consonance through the centuries of human tragedy even in the names of objects.

The drama of Lampedusa takes place in modern days and is connected with migration processes. Since the beginning of the 20th century, the small Italian island of Lampedusa has become a stopping point for illegal immigrants from Africa, who sail on



Ill. 4. *The Underwater Museum* by Jason deCaires Taylor.

crowded boats and rafts in order to reach Europe. Many of them died. The most terrible crash occurred in 2015, two hundred years after the crash of the *Medusa* frigate — out of nine hundred passengers, only twenty-eight were saved.

The body of a young man sliding into the water in Taylor's composition can be called an almost direct quote from Géricault. Nearby, in both cases, an apathetically sitting old man is depicted. On the other side — both in the picture and in the sculpture — a man is leaning, stretching out his hand and peering into the distance. Both Géricault and Taylor have a figure of a man looking forward on the prow of the rafts. These characters are almost identical in their movements and images, but most importantly, they form clear parallels and set the main geometric parameters of both compositions.

In both cases, the artists found it necessary to draw real participants of these tragic episodes as models for their works. Engineer Alexandre Corréard and Dr. Henri Savigny, former passengers on the *Medusa* raft, posed for Géricault. Taylor created his statues by making moulds of migrant survivors of the Lampedusa crash. Thus, statues cast in these moulds are absolutely identical to living models. This emphasised documentary, presented pub-

licly in both cases, was extremely important to the artists. Credibility, which is not necessarily a necessity in the creation of a work of art, played an essential role in this case.

Both artists are contemporaries of the events that took place. Each of them created an image of a universal timeless tragedy. However, despite a certain similarity of their works, the centuries that separate the artists, of course, made their own adjustments. The people depicted by Taylor on the raft of Lampedusa are indifferent. In their simple natural poses there is not a hint of the dramaturgy of the action so characteristic of Géricault.

Next to *The Raft of Lampedusa*, Taylor sets up another composition. It is called *Disconnected*, which in the context of this situation can be interpreted as disconnection from reality, indifference. The sculptor depicted a man and a woman who are photographed embracing against the background of people in distress on a raft. In the ensemble with *The Raft of Lampedusa*, these self-sufficient compositions acquire a special emotional accent.

From the composition *Immortal* to the centre of the exposition, the author builds a measured procession of a moving crowd. This multi-figure composition is called *Crossing The Rubicon*. The author declares the concept of this work as a



Ill. 5. *The Underwater Museum* by Jason deCaires Taylor.

warning to modern society about approaching the point of no return in dialogue with the planet's ecosystem, about balancing between life and death. The composition presents dozens of figures of men, women, children, who are placed at equal distances from each other. Straight ranks, symbolising the digital society, move forward towards the 30-metre-long wall, which is an allegory of the border between the symbolic spaces of life and death. All statues are individualised. Each conveys the features of a particular person, walking in the general human stream in a single rhythm. It would seem that there is some commonality in this single movement. However, there is an insurmountable distance between the figures. Formally, it is small — about 1.5–2 metres. Nevertheless, the clear geometry of the figure arrangement is an image of the predetermined boundaries between people, which they cannot overcome. Someone is reading a book on the go or looking at a phone; someone is immersed in oneself; someone is throwing their head back, trying to look at the sky through the water column. However, they do not see each other. Many are walking forward with their eyes closed. The idea of the author, who designated the meaning of the composition as a warning about the problems of

the ecology of the planet, seems wider and correlates with the ecology of the individual.

The Rubicon wall, towards which Taylor's heroes are heading, crosses the space of the underwater museum exactly in the middle, dividing it into two parts. An open portal opens in the centre of the wall. Will Taylor's heroes be able to cross this border? The author leaves this question open.

Behind the wall, there are a number of separate compositions symbolising various human vices. The figures are located in a kind of *Hybrid Garden*, at the beginning of which there are surreal figures of cactus people. Perhaps this is a tribute to the outstanding Spanish artist César Manrique — the author of the cactus garden with more than 1000 species of this plant, which, like the Foundation, the gallery and the architectural works of César, is one of the main attractions of the island.

Another composition behind the Rubicon wall is called *The Human Cycle*. It is made up of more than two hundred human figures, made in full size. There is clearly a creative dialogue with Gustav Vigeland<sup>4</sup>, to whose art work the Frogner Park in Oslo is dedicated. The dominant feature of the Vigeland park

4. Gustav Vigeland (1869–1943) was an outstanding Norwegian sculptor to whose work the Sculpture Park in Oslo is dedicated.

ensemble is the 17-metre-high *Monolith*, a vertically oriented composition, the volume of which is made up of more than 120 figures. The human bodies of both Vigeland and Taylor are crowded, intertwined in a geometrically defined form by the authors. Vigeland's monolith is architectonic and monumental. There is an obvious memory of Egyptian obelisks in it, which later became popular in the architecture of Europe. Installed on a grandiose pedestal, it is the centre and dominant of the architectural ensemble with stairs and flanking sculptural groups. Next to *Monolith*, Vigeland set the composition *Wheel of Life*, uniting fewer characters, but endowed with the same plastic and symbolic idea of movement, seething and the cycle of life. The figures are intertwined and are in endless rotation. Taylor formally uses the same technique, placing figures of people in the form of a torus; however, his characters are anaemic and lifeless, in contrast to the powerful and vital heroes of Vigeland. They are simply stacked on top of each other, giving rise to horror from the naturalistic depiction of death rather than interest in the artistic transformation of anthropomorphic forms.

The creative method that Taylor uses — the creation of multi-figure compositions from moulded copies of living people — is a deliberately certain obstacle to the plastic interpretation of the form. Peculiar transformations of Taylor's anthropomorphic compositions will undoubtedly occur; however, this will no longer be the merit of the artist. The time, which he took as a co-author, will con-

tinue to work on the statues, covering them with coral reefs and algae so that in a decade they will lose their features and are unlikely to be visible to visitors. Since boats have been banned from entering the water area of the sculpture museum, algae and corals will increase their colonies rapidly. Sculpture of the 21st century on the example of Taylor's works acquires the category of short duration and transience. However, this sculptor's dialogue with nature has given a special vitality and sensuality — the quality in the interpretation of forms in which Taylor seemed to lose, when creating sculptures, to his predecessors.

The theme of authorial gardens dedicated to the art of sculpture is a striking distinctive feature of the cultural image of many European capitals. As a rule, all of them are illuminated by the names of great sculptors. In France, park sculptural ensembles are connected with the museums of O. Rodin and A. Bourdelle in Paris; in Sweden and Norway, these are independent park-museums of K. Milles in Stockholm and G. Vigeland in Oslo; in Germany — the Lehmbruck Museum in Duisburg; in Moscow, the Ecology park by A. Burganov. Today, this list includes the name of Jason deCaires Taylor, the author of unique underwater sculptural ensembles: Museo Atlántico — a sculpture museum at the bottom of the ocean off the coast of Lanzarote, which is part of the Canary Islands; the MUSA Underwater Museum in Cancun off the coast of Mexico; an underwater exposition near Cannes on the French Riviera, and others.

#### REFERENCES

1. Jason deCaires Taylor <https://www.underwatersculpture.com/>. Accessed on 17.08.2023
2. Koechlin de Bizemont D. *Ecris, Charlotte! Journal d'une rescapée de La Méduse*. Rennes, 2010.
3. Burganova M.A. "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 150<sup>th</sup> anniversary of the Museum of Decorative, Applied and Industrial Art of the Moscow State Stroganov Art Academy. The experience of collective monographic research. 2018. Pp. 25–31.
4. Burganova M.A. "New Initiatives in the Field of Culture and Art on the Example of Modern Museum Policy". *Burganov House. The Space of Culture*. 2023. Vol. 19. No. 3. Pp. 10–21.
5. Underwater Museums by Jason deCaires Taylor. <https://creains.art/2020/08/05/podvodnye-muzei-dzhejsona-di-kajresa-tejlora/> Accessed on 17.08.2023
6. Polyakov T.P. "Methods and Technologies for Creating Expositions in Underwater Museums and Theme Parks". *Museum Journal*, No. 12/2018. Pp. — 9–15
7. Stremodden J. "Sculpture Park and its Creator Gustav Vigeland". // *Tretyakov Gallery magazine*, 2013 (Special issue. Norway — Russia: at the Crossroads of Cultures)
8. Turchin V. S. "Theodore Gericault". Monograph. Moscow: Visual Arts, 1982.

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: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-10-22

## ПОДВОДНЫЙ МУЗЕЙ ДЖ. ТЕЙЛОРА — ОТ ВОПРОСОВ ЭКОЛОГИИ К ДИАЛОГАМ ОБ ИСКУССТВЕ

*Аннотация:* Статья освещает актуальные вопросы развития новых музеев на примере творчества Дж. Тейлора — создателя целого ряда подводных экспозиций: «Атлантико» — музей скульптуры на дне океана у побережья острова Лансароте, входящего в состав Канарских островов, подводного музея MUSA в Канкуне у побережья Мексики, музея у побережья Канн на Французской Ривьере и др.

Новые подводные парки-музеи сразу привлекают большое внимание специалистов и широкой публики во всём мире, однако наибольшее число комментариев связано с темой экологии, вопроса- акцент Дж. Тейлор, который, комментируя свои скульптурные произведения, этот аспект ставит на первое место. За пределами обсуждения остаётся художественный образ произведений. Возможно, это связано с тем, что в основе творческого метода Тейлора лежит не создание оригинальной пластической формы, а банальное копирование методом

снятия гипсовых форм с живых людей, застывших по желанию автора в той или иной позе. Но далее автор соединяет копии в сложные многофигурные композиции, и здесь они обретают художественный смысл и эмоциональный накал.

В статье большое внимание привлечено к включению современного искусства в общий исторический контекст культурного пространства. Диалоги в искусстве — широкая тема, получившая особенное звучание в творчестве художников XX–XXI вв. Она предполагает наличие неординарной ситуации, подразумевающей не только формальные черты сходства между произведениями. Не менее важным является подчеркнутый новый контекст, сквозь призму которого трактуются идеи и образы, смыслы и различия произведений. Автор освещает эти вопросы на примерах творческих диалогов Дж. Тейлора с Т. Жерико и Г. Вигеландом.

*Ключевые слова:* Дж. Тейлор, Т. Жерико, Г. Вигеланд, «Атлантико», Лансароте, подводный музей, скульптура, «Плот Лампедузы», «Плот „Медузы“»

Современный музей — не просто место хранения произведений. Основная идея музея сегодня — это встреча с событием, поэтому особенности презентации коллекций на современном этапе получили новое звучание. Актуальная экспозиция предполагает наличие ситуации, подразумевающей не устоявшиеся веками музейные стандарты экспонирования, а подчеркнутый но-

вый контекст, сквозь призму которого трактуются идеи и образы, смыслы и различия произведений.

Среди новых музеев мира один выделяется особенно. Это «Атлантико» — музей скульптуры, развёрнутый на дне океана у побережья испанского острова Лансароте, входящего в состав Канарских островов. Подводный музей стал достопримечательностью маленького острова. Экспозиция



Илл. 6. Подводный музей Джейсона де Кайреса Тейлора.

представлена на глубинах 10–15 метров, занимает площадь 2500 м<sup>2</sup> и, пожалуй, претендует на значимость не меньшую, чем сами произведения. Бетонные статуи и многофигурные композиции автор презентует сквозь толщу воды. Дайверы сопровождают экскурсионные группы.

Морская вода преломляет изображение, и статуи кажутся больше своего реального размера. Грандиозность замысла Джейсона де Кайреса Тейлора (Jason deCaires Taylor)<sup>1</sup>, включившего пространство глубин океана в свою композицию, поражает. В экспозиции Тейлора уникально всё — и сам ансамбль произведений, и избранное место с особо чистой прозрачной водой, и определённая недоступность этой эксклюзивной экспозиции для всех. Чтобы побродить по «залам» музея, необходим костюм аквалангиста и определённые навыки подводных путешествий. Скорее, это грандиозный подводный парк на дне Атлантического океана.

Кроме толщи воды, ещё одно слагаемое образа экспозиции — время, ставшее активным участником трансформации экспозиции. Вре-

мя как соавтор — дни, месяцы, годы вносят свой вклад в художественный образ подводных экспонатов, которые, покрываясь кораллами, меняют форму и свой изначальный цвет.

Новый подводный парк-музей сразу привлёк внимание во всём мире, однако наибольшее число комментариев было связано с темой экологии, вопросами безвредных технологий<sup>2</sup>. Что, возможно, было спровоцировано самим автором, который, комментируя свои произведения, этот аспект ставит на первое место. За пределами обсуждения остался художественный образ произведений. Возможно, это связано с тем, что в основе творческого метода Тейлора лежит не создание оригинальной пластической формы, а банальное копирование методом снятия гипсовых форм с живых людей, застывших по желанию автора в той или иной позе. Но далее автор соединяет копии в сложные многофигурные композиции, и здесь они обретают художественный смысл и эмоциональный накал.

План музея на первый взгляд кажется хаотичным. Но автор предопределил направление движения, начало которому задают «Пловцы»

1. Джейсон де Кайрес Тейлор/Jason deCaires Taylor (1974) — британский скульптор, создатель подводных музеев-парков скульптур. Подводные музеи Тейлора входят в число 25 лучших чудес света по версии National Geographic.

2. Дж. Тейлор подчёркивает, что статуи отлиты из специального «морского» бетона с нейтральным pH, в состав которого входит цемент, силикон и стекловолокно.



Илл. 7. Подводный музей Джейсона де Кайреса Тейлора.

(Los Jolateros). Втиснутые в узкие маленькие лодочки, они плывут, закрыв глаза, в неизвестность. Но их образы — это точные копии местных мальчишек, чья жизнь предопределена островом, поэтому судьба этих героев заведомо известна. Они гребут, размахивая руками, зажав в ладонях квадратные дощечки вместо весел. Носы их утлых жестяных лодок указывают на страшную сцену — погребальный костёр, на котором распластан обнажённый человек. Композиция называется «Бессмертный» (Inmortal). С другой стороны погребального костра, на таком же расстоянии от него, как и «Пловцы», расположена одна из самых драматических композиций подводного музея. Это — «Плот Лампедузы» (The Raft of Lampedusa), посвящённый безымянным беженцам, пытавшимся морским путём достичь берегов Европы. Несомненно, здесь можно увидеть диалог с произведением великого живописца XIX века Т. Жерико<sup>3</sup> «Плот „Медузы“».

Диалоги в искусстве — широкая тема, получившая особенное звучание в творчестве художников

3. Теодор Жерико / Thodore Géricault (1791–1824), выдающийся французский живописец, стоявший у истоков «романтизма». Его грандиозная картина «Плот „Медузы“» стала новацией в искусстве своего времени.

XX–XXI вв. Она предполагает наличие неординарной ситуации, подразумевающей не только формальные черты сходства между произведениями. Не менее важным является подчёркнутый новый контекст, сквозь призму которого трактуются идеи и образы, смыслы и различия произведений.

В 1819 году Т. Жерико представил грандиозное по замыслу и масштабу произведение «Плот „Медузы“», на котором изображены люди на плоту в открытом океане после кораблекрушения фрегата «Медуза». Из 147 человек на неуправляемом плоту после тринадцати дней нахождения в открытом море выжили только 15. Живописец смог передать кульминационный момент драмы — отчаявшиеся пассажиры дрейфующего плота замечают вдали корабль. Здесь вся палитра человеческих чувств — от отрешённости до импульсов возвращающейся жизни, осознания спасения. Композицию отличает диагональное построение и подчёркнутая динамика.

Особенный приём Жерико — иллюзия выхода из пространства картины: голова фигуры падающего с борта на первом плане уходит за пределы рамы. Этот феномен «случайного кадра», который позже будет активно использоваться в живописи после изобретения фо-



Илл. 8. Подводный музей Джейсона де Кайреса Тейлора.

тографии, продлевает пространство картины в реальное пространство зрителя, делая его участником действия.

Спустя 200 лет Тейлор вновь вернулся к разговору о людях на плоту, презентуя многофигурную композицию «Плот Лампедуза». Сознательно выбирая это название, автор подчёркивает особенное созвучие сквозь века человеческой трагедии даже в именах объектов.

Драма Лампедузы разыгрывается в настоящее время и связана с миграционными процессами. Маленький итальянский остров Лампедуза с начала XX века стал местом остановки нелегальных иммигрантов из Африки, которые плыли на переполненных лодках, шлюпках, плотках с целью достичь Европы. Многие из них погибли. Наиболее страшное крушение произошло в 2015 году, через двести лет спустя крушения фрегата «Медуза» — из девяти сот пассажиров спаслись только двадцать восемь.

Соскальзывающее в воду тело молодого мужчины в композиции Тейлора можно назвать почти прямой цитатой из Жерико. Рядом в обоих случаях изображён безучастно сидящий старик. На другой борт — и на кар-

тине, и в скульптуре — опирается человек, вытянув руку и всматриваясь в даль. И у Жерико, и у Тейлора на носу плотов возвышается фигура мужчины, смотрящего вперёд. Эти персонажи почти идентичны в своих движениях и образах, но главное — они образуют чёткие параллели и фиксируют основные геометрические параметры обеих композиций.

В обоих случаях художники сочли необходимым привлечь в качестве моделей для своих произведений реальных участников этих трагических эпизодов. Инженер Александр Коррар (Alexandre Corréard) и доктор Анри Савиньи (Jean Baptiste Henri Savigny), бывшие пассажиры плота «Медузы», позировали Жерико. Тейлор создавал свои статуи, снимая формы с мигрантов, переживших крушение в Лампедузе. Таким образом, статуи, отлитые по этим формам, абсолютно идентичны живым моделям. Эта подчёркнутая документальность, предъявленная публично в обоих случаях, была исключительно важна авторам. Достоверность, которая необязательно является необходимостью при создании художественного произведения, в данном случае играла существенную роль.

Оба автора — современники происшедших событий. Каждый из них создал образ об-

щечеловеческой вневременной трагедии. Но, несмотря на определённое сходство их произведений, века, которые разделяют художников, конечно, внесли свои коррективы. Люди, изображенные Тейлором на плоту Лампедузы безучастны. В их простых естественных позах нет ни намека на драматургию действия, столь свойственную Жерико.

Рядом с «Плотом Лампедузы» Тейлор устанавливает ещё одну композицию. Она называется «Disconnected», что в контексте данной ситуации можно трактовать как отключение от реальности, безучастность. Скульптор изобразил мужчину и женщину, которые обнявшись, фотографируются на фоне терпящих бедствие людей на плоту. В ансамбле с «Плотом Лампедузы» эти самостоятельные композиции обретают особый эмоциональный акцент.

От композиции «Бессмертный» к центру экспозиции автор выстраивает мерное шествие движущейся толпы. Эта многофигурная композиция называется «Рубикон» (Crossing The Rubicon). Автор декларирует концепцию этого произведения как предупреждение современному обществу о приближении его к точке невозврата в диалоге с экосистемой планеты, о балансировании между жизнью и смертью. Композиция представляет собой десятки фигур мужчин, женщин, детей, установленных на равных друг от друга расстояниях. Ровные шеренги, символизирующие цифровое общество, движутся вперёд к стене 30-метровой длины, являющейся аллегорией границы между символическими пространствами жизни и смерти. Все статуи индивидуализированы. Каждая передаёт черты конкретного человека, мерно в едином ритме, идущего в общем людском потоке. Казалось бы, есть некоторая общность в этом едином движении. Но между фигурами — непреодолимое расстояние. Формально оно невелико — примерно 1,5–2 метра. Но чёткая геометрия расстановки фигур является образом предопределённости границ между людьми, преодолеть которые они не в силах. Кто-то на ходу читает книгу, смотрит в телефон, кто-то погружён в себя, кто-то, закинув голову, пытается рассмотреть небо сквозь толщу воды. Но друг друга они не видят. Многие идут вперёд с закрытыми глазами. Идея автора, обозначившего смысл композиции как предупреждение о проблемах экологии пла-

неты, смотрится шире и коррелируется с экологией личности.

Стена Рубикона, к которой направляются герои Тейлора, точно по середине пересекает пространство подводного музея, разделяя его на две части. В центре стены распахнут открытый портал. Смогут ли пересечь эту границу герои Тейлора? Автор оставляет этот вопрос открытым.

За стеной целый ряд разрозненных композиций, символизирующих различные человеческие пороки. Фигуры расположены в своеобразном «Гибридном саду» (Hybrid Garden), в начале которого установлены сюрреалистические фигуры людей-кактусов. Возможно, это уважение выдающемуся испанскому художнику Сесару Манрике — автору сада кактусов, с более чем 1000 видов этого растения, который, как и Фонд, галерея и архитектурные произведения Сесара, является одной из главных достопримечательностей острова.

Ещё одна композиция за стеной Рубикона, названная «Человеческий круговорот», составлена из более чем двух сотен фигур людей, так же исполненных в натуральную величину. Здесь явно прослеживается творческий диалог с Густавом Вигеландом<sup>4</sup>, творчеству которого посвящён Фрогнер-парк в Осло. Доминантой паркового ансамбля Вигеланда является 17-метровый «Монолит», вертикально ориентированная композиция, объём которой составлен из более 120 фигур. Человеческие тела и у Вигеланда, и у Тейлора теснятся, переплетаясь в геометрически определённой авторами форме. «Монолит» Вигеланда архитектурно и монументален. В нём очевидное воспоминание о египетских обелисках, распространившееся в последствии в архитектуре Европы. Установленный на грандиозный постамент, он является центром и доминантой архитектурного ансамбля с лестницами и фланкирующими скульптурными группами. Рядом с «Монолитом» Вигеланд устанавливает композицию «Колесо Жизни», объединяющую меньше персонажей, но наделённую той же пластической и символической идеей движения, бурления и круговорота жизни. Фигуры сплетены и находятся в бесконечном вращении. Тейлор использует формально тот же

4. Густав Вигеланд / Gustav Vigeland (1869–1943) — выдающийся норвежский скульптор, творчеству которого посвящён Парк скульптур в Осло.

приём, помещая фигуры людей в форму тора, но его персонажи анемичны и безжизненны, в отличие от мощных и витальных героев Вигеланда. Они просто складированы друг на друга, рождая своим видом скорее ужас от натуралистического изображения смерти, нежели интерес к художественному преобразованию антропоморфных форм.

Творческий метод, которым пользуется Тейлор — создание многофигурных композиций из отформованных копий живых людей — является заведомо определённым препятствием к пластической интерпретации формы. Свообразные преобразования антропоморфных композиций Тейлора, несомненно, произойдут, но в этом уже не будет заслуги художника. Время, взятое им в соавторы, продолжит работу над статуями, покрывая их коралловыми рифами и водорослями настолько, что через десятилетие они утратят свои черты и вряд ли будут видны посетителям. Так как лодкам запретили заходить в акваторию музея скульптур, водоросли и кораллы будут увеличивать свои колонии стремительно. Скульптура XXI века на примере произведений Дж. Тэйлора обретает категорию

кратковременности и быстротечности. Но этот диалог скульптора с природой придал особенную жизненность и чувственность — то качество в трактовке форм, в котором Тейлор как будто бы проигрывал при создании скульптур своим предшественникам.

Тема авторских садов, посвящённых искусству скульптуры, — яркая отличительная особенность культурного облика многих европейских столиц. Как правило, все они освящены именами великих скульпторов. Во Франции — парковые скульптурные ансамбли сопряжены с музеями О. Родена и А. Бурделя в Париже, в Швеции и Норвегии — это самостоятельные парки-музеи К. Миллеса в Стокгольме и Г. Вигеланда в Осло, в Германии — музей В. Лембрука в Дуйсбурге, в Москве — парк «Экология» А. Бурганова. Сегодня в этот перечень вписано имя Дж. Тейлора — автора уникальных подводных скульптурных ансамблей: «Атлантико» — музей скульптуры на дне океана у побережья острова Лансароте, входящего в состав Канарских островов, подводного музея MUSA в Канкуне у побережья Мексики, подводной экспозиции близ Канн на Французской Ривьере и др.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Jason de Caires Taylor. — URL: <https://www.underwatersculpture.com/>. Дата обращения 17.08.2023.
2. Koechlin de Bizemont D. Écris, Charlotte! Journal d'une rescapée de La Méduse. — Rennes, 2010.
3. 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.
4. Бурганова М. А. Новые инициативы в сфере культуры и искусства на примере современной музейной политики // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2023. — № 3. — С. 10–21.
5. Подводные музеи Джейсона ди Кайреса Тейлора. — URL: <https://creains.art/2020/08/05/podvodnye-muzei-dzhejsona-di-kajresa-tejlora/>. Дата обращения 17.08.2023.
6. Поляков Т. П. Методы и технологии создания экспозиций в подводных музеях и тематических парках // Музей. — 2018. — № 12. — С. 9–15.
7. Стрёмодден Я. Парк скульптур и его автор Густав Вигеланн // Третьяковская галерея. — 2013 (Специальный выпуск. Норвегия — Россия: на перекрёстках культур).
8. Турчин В. С. Теодор Жерико: монография / В. С. Турчин. — М.: Изобразительное искусство, 1982.

Elena V. Dzhaliolova

Graduate Student of the Art History Department,  
The Russian State University for the Humanities  
Moscow, Russia

e-mail: selenasch95@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5960-1386

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-23-33

## STAVROPOL MEMORIAL BY VUTKE IN THE CONTEXT OF THE HISTORICAL MEMORY CONCEPT

*Summary:* The 20th century showed the inconsistency of ideas about the predictability of historical processes, as a result of which the idea of the essence of humanitarian knowledge was subjected to rethinking. Consequently, some researchers come to the idea that the aim of historical science is to preserve historical memory. However, it is not the memory of past events; we are talking about a new type of memory. In this interpretation, memory has its own value as an object, and not just as a way of stor-

ing a large amount of knowledge about the past. The new methodology, which developed during the 20th century, allows us to look at many monuments of monumental art from a different point of view, as well as explain the fate of the Stavropol memorial, erected by O. Vutke in 1922–1923 and demolished in 1936.

*Keywords:* historical memory, monumental propaganda, architecture, O. Vutke, Stavropol memorial

At the beginning of the 20th century, Russia was experiencing a radical transformation in all areas of the socio-economic and socio-political systems. The October Revolution gave this process an incredible impetus: during the severe crisis of the Civil War, on the one hand, all social institutions were destroyed very quickly, on the other hand, a new type of society started to emerge. In difficult economic conditions and during the uncertainty about the outcome of the Civil War and the prospects for Bolshevik power, in general, one of the first steps of the new government headed by V. Lenin was a plan for monumental propaganda, which was a total destruction of the monumental heritage and symbols of the past: renaming streets, removing signs of the tsarist regime from squares and erecting new monuments and symbols associated with the Russian and world revolutionary movement in their place. The obelisk in honour of the 300th anniversary of the Romanovs, erected in the Alexandrovsky Garden by architect S. Vlasiev and then redesigned into an obelisk in honour of revolutionary thinkers by architect N. Vsevolozhsky in 1918, is one of the famous and illustrative examples.

The Bolsheviks turned out to be very consistent in implementing this policy, paying great attention to the process both in the centre and in the most remote cities of the country. A natural question arises: why, against the background of numerous and priority tasks facing the party leadership at all levels, was such close attention paid to this area? Why were military-political issues, development of war communism economy and construction of monuments among comparable tasks?

One of the possible answers to this question is based on the study of such a phenomenon as “historical memory”. This concept, formulated by M. Halbwachs<sup>1</sup> in 1950, is still controversial and is the subject of interdisciplinary research, arousing the interest of not only historians, anthropologists but also psychologists, sociologists, cultural experts and even literary scholars. In Western European philosophy of history and historiography, primarily in French and German ones, influential schools of research into historical memory were formed at the end of the 20th — beginning of the 21st centuries.

1. Halbwachs M., “Collective and Historical Memory.” Access mode: <https://culturolog.ru/content/view/3438/5> (access date: 08.05.2023)

Despite the noticeable conceptual and terminological differences in the content of “historical memory” concept, the authors of these concepts have been insisting that the main subject of history is not an event but the memory of it, more precisely, the image that was imprinted on the participants and contemporaries who lived through it. When the memory of witnesses of a historical event who have a connection with the “living past”, the so-called collective memory, which preserves only what “still lives or is capable of living in consciousness”<sup>2</sup>, loses relevance and dissipates, historical memory begins to form. According to researchers, the process of construction/reconstruction of historical memory comes down to the fact that the memory of the past is recorded and then transmitted to immediate descendants and subsequent generations.

This problem of representing ideas about “historical truth” became the central theme of the works of philosopher and sociologist Pierre Nora. Not limiting himself to the development of the ideas of French sociologist M. Halbwachs, Nora, when developing his own concept, synthetically combined the developments of philosophers and historians of the second half of the 20th century (analysis of his works reveals the influence of the Annales school, structuralism of M. Foucault, etc.). Nora created an original concept of memory, formulating a new research program. In his works, the second half of the 20th century receives a name that speaks for itself — the “memorial era” or “worldwide triumph of memory”<sup>3</sup>; Nora went down in the history of science as the founder of the theory of “places of memory”. He is close to Halbwachs in his approach to interpreting the problem of collective memory and identity, as well as his understanding of the phenomenon of memory as a reconstruction of a model of the past. According to Nora, postmodern society replaces “authentic memories” with their “careful reconstruction”<sup>4</sup>. The so-called “places of memory” — memorial sites, museums, archives, etc., are the basic way to preserve historical memory.

Also, Nora distinguishes between “places of memory” and “memorials”, which are created by official communities and the state. Places of memory are symbols significant for the nation and events

of national history associated with them, which contribute to the self-identification of society and can form the basis of its unification. Memorials are places of official memory, a representation of official history, which Nora calls “places of unanimity in the absence of unity”<sup>5</sup>. He emphasises that in postmodern society, collective memory is formed by the state, its elite, operating on a certain historical and generational experience. They not only purposefully organise “places of memory” but pragmatically benefit by forming models of the past that are recorded in the collective consciousness. Collective memory, being subjective in nature, can be subject to “processing”, with the result that as soon as a historical event imprinted in the memory of social groups turns into a national holiday, it becomes a place of official memory. Thus, “places of memory” become one of the ways of identity formation.

There is no doubt that in the 20th century, during a period when society went through a number of serious sociocultural changes, the process of preserving the memory of a historical event took on a different character — it was not so much about preservation as about the semantic filling of historical memory in relation to some particular event.

The above studies and concepts allow us to take a different look at a number of architectural monuments of the 20th century, including the history of the memorial erected on Alexandrovskaya Square in the centre of Stavropol in 1922–1923; it fell into disrepair by the mid-1930s and was demolished in 1936. The reasons for this attitude towards the memorial, which served as the resting place of more than 100 Red Army soldiers who died in the first years of the establishment of Soviet power (later, the crypt became a mausoleum for the secretary of the Stavropol provincial committee, I. Dunaev), are difficult to reliably establish. It can be assumed that there were some urban planning projects, with the implementation of which the memorial could have interfered; the cause of destruction and desolation could have been short-lived materials — for example, the foundation was built from quarry stone, bent rails served as ceilings for the vault, and the decor was cast from plaster. At the same time, it is difficult to imagine that the party authorities of the region would allow the complete destruction of an ideologically significant object only for the above

5. Ibid, p.29

2. Ibid

3. Nora P. “Worldwide Celebration of Memory” // *Emergency Reserve*. 2005. No. 2–3 (40–41). — P. 202

4. Nora P. “Between Memory and History. Problems of Places of Memory” // *France — Memory*. St. Petersburg: St. Petersburg University Publishing House, 1999. — P. 29



Ill. 1. Mass grave. The author of the memorial is O.A. Wutke. photo 1920s, Stavropol, Alexandrovskaya Square

reasons in a region where the establishment of Soviet power took place with great difficulty.

One of the most difficult periods in the Stavropol Territory occurred between 1918 and 1920: the heterogeneous social and ethnic composition of the population of the province provoked different sentiments and armed clashes, which complicated the formation of a unified government. As a result, the establishment of Soviet power was accompanied by Bolshevik terror against both the residents of the region and Cossack settlements<sup>6</sup>. The Terek armed uprising of the Cossacks was the response to Bolshevik policies, and Stavropol went from the Red Army to anti-Bolshevik military formations several times over the course of two years. In July 1918, in his note addressed to Stalin, Military Commissar of the Stavropol province Morozov reported: “Mass fluctuations are the face of the political structure of the entire province... It is difficult to instill the ideas of the struggle for poverty”<sup>7</sup>.

A year after the end of the Civil War in the South of Russia, there were still a large number of reports of cases of banditry, sabotage, and victims on both

sides in Stavropol periodicals<sup>8</sup> for 1921–1922. In a situation of political instability, a new government has a natural need to form a new type of consciousness among the population. For this purpose, the Stavropol Provincial Executive Committee decided to erect a memorial complex in the centre of Stavropol at the end of 1921 by analogy with the plan for monumental propaganda. Preference was given to the project of Moscow architect Oleg Wutke — one of the masters of the Soviet architectural avant-garde, author of the programmatic work of constructivism — the Smolensk Communal House, professor, dean of the Moscow Architectural Institute. The authorship of the memorial was previously traditionally attributed to another architect, and the creation of the bas-reliefs to architect Lavrov; however, a detailed analysis of the identified sources, as well as a careful study of the architect’s creative method, made it possible to correctly attribute the author of the monument<sup>9</sup>.

8. “On the Construction of the Monument” // *Power of the Soviets*. — 1922. — No. 787. — P. 3, “On the Construction of the Monument” // *Power of the Soviets*. — 1923. — No. 825, January 10. — P. 2, “On the Construction of the Monument at the Mass Grave” // *Power of the Soviets*. — 1923. — No. 855.

9. Shchekochikhina E. V. “The Problem of Authorship of the Memorial Monument-mound in Stavropol” // *Problems of Attribution of Works of Art*. Collection of materials of the All-Russian Scientific Conference. — St. Petersburg: NIM RAH, 2022 — P. 332.

6. Sukhanova N. I. “Stavropol Region During the Civil War (1918–1929)” [Electronic resource] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stavropolie-v-gody-grazhdanskoy-voyny-1918-1920-gg> (access date: 02.05.2022)

7. State Archive of the Stavropol Territory, fund 678, list 2, file. 43, p. 72.



Ill. 2. Photo from the collections of SGMZ of. 30131, photo 1920s

Vutke used motifs from various cultural memorial traditions — the burial was a spherical earthen mound with an internal gallery, the entrance to which was decorated with a kind of portico. The entrance opening was flanked by powerful cubic blocks. On these blocks, a monumental wide attic with carved inscriptions was installed. The mound was crowned with an oculus, or skylight, to which two narrow staircases led on either side to the top of the mound (Ill. 1).

It is difficult to talk about the internal structure of this space due to the absence of drawings or plans in Vutke's personal archive. However, it is known that the vault of the internal space was a ceiling of three rails supported by five half-pilasters and side abutments. According to the recollections of eyewitnesses cited by local historian G. Belikov, we can conclude that there was a human-sized sculpture depicting "either a Red Army soldier or a worker" inside the gallery under the oculus. Thus, a light beam could fall on it from above and create a powerful visual effect.

On May 1, 1923, the opening of a kind of pantheon of those who died "in the great battle of labour and capital"<sup>10</sup> took place. The opening was accompanied by a mass meeting. The archival pho-

to shows a crowd of people, the solemnity of the decoration of the memorial; the number of banners is amazing (Ill. 2).

Analysis of this architectural object in its historical context allows us to say that the construction of the memorial was directly related to an attempt to form a new historical memory in the sense as Jan Assmann understands it, namely, an attempt to form the so-called cultural memory, which is the basis for identifying a group as a cohesive society, cultural memory — institutionalised, approved by the state, mythologizing the past of society, addressed primarily not so much to living witnesses of what is happening but always to descendants. It is this work "with material" that the Stavropol monument demonstrates to us, being living evidence of an attempt to form new attitudes through the organisation of a "place of memory" — a kind of mnemotope, a place of memory and burial of the bodies of "martyrs" for the new world, a place where oaths of allegiance to the common cause of the revolution were taken.

It is known that on the attic, above the entrance to the "crypt", poetic lines were engraved, which directly testify to the purpose of erecting this memorial — the formation of that very new cultural memory:

"The names of nations will be forgotten, useless tablets will crumble,

But the banners that you held at the hour of death will retain their shine.

In millennia, the memory of the steadfastness of past generations will not die,

Of those who overcame black oppression and brought the world to golden centuries...

We did not create the monument for ourselves, and not for those whose bones it preserves.

We just want our children to know

That the will of a collective is granite."

When working on a monument, in addition to the visibly embodied image of memory, the multi-layered nature of which we spoke above, the architect represents the idea of collective will through tightly welded multi-figure compositions of bas-reliefs. The images of workers and peasants — male figures with naked torsos, express the limit of physical and emotional stress. Thus, plastics become here an image of that very granite will of the collective, a symbol of resistance, determination and overcoming.

The entire figurative structure of the memorial works for the same idea of universal grandiose cohesion: the power of pure geometric volumes is visibly emphasised — the sphere-dome, monumental cubic elements, the huge rectangle of the attic raised high above them; the faceted plasticity of the columns, the rigid bend of the abacus enhances the impression. The volumes do not dominate each other; however, all elements have an even monumental perception, representing an ideally completed geometric architectural composition.

The inscription on the monument, the architectural design of the memorial and the artistic composition of the bas-reliefs — everything is subordinated to a single image, which has a complex structure of various elements: glorification of victims, understanding of man as a unit of socialist society, appeal to future generations. This image was supposed to form the basis of a new cultural memory that would unite society.

Nevertheless, as mentioned above, the burial site fell into disrepair, and the memorial was completely demolished in 1936. The ashes of those who died for the Soviets were transferred outside the city to the territory of Holodniy Ruchey, where several honoured residents of Stavropol<sup>11</sup> were executed during the period of the Red Terror of 1918–1919. After 1945, a memorial complex appeared on this

site, dedicated to a completely different period of national history — the Great Patriotic War.

Thus, the history of the Stavropol monument clearly illustrates R. Koselleck's assertion that the factuality of a past event does not coincide with what actually happened in its totality. An attempt to present the events that actually took place in the Stavropol region as an ideologically biased commemorative element of the newly formed cultural memory failed.

The lack of clear reasons to explain the oblivion of the Stavropol mnemotope as well as modern research by specialists in the field of historical memory formation suggest that the reasons for the desolation of the memorial lay not in the area of technical problems but much deeper. In order to identify them, let us turn to the research of P. Ricoeur, who, having applied the methods of psychoanalysis to the study of the mechanisms of collective memory, introduced such concepts as trauma, loss, grief, and also defined three types of "wrong" memory: delayed, manipulated and memory with which "violent" actions were committed. Negative collective experiences associated with the collective loss of value concepts result in mourning ceremonies in which the nation unites. "It is precisely the bipolar structure of personal identity and communal identity that ultimately justifies the extension of Freud's analysis of grief to the trauma of collective identity. Here we can speak, resorting not only to analogy but also directly to the concepts of psychoanalysis, about collective traumatism, wounded collective memory."<sup>12</sup>

This methodological approach, applied to the Stavropol monument, offers an explanation of both the reasons for the construction and the subsequent oblivion of the Stavropol monument. The memorial was erected with the goal of uniting the population based on the heroics of the Civil War. However, it turned out to be impossible to do this since the Civil War itself split the country: "What creates glory for some is a reproach for others," which means that "for one side it is a triumph, for the other it is a curse"<sup>13</sup>. That is why, in the 1930s, the country's political leadership began to gradually look for factors that could form the basis of the "construct" of historical memory, which would not split but cement society, which would manifest in various aspects of the policy pursued by the country's leadership in

10. "Opening of the Monument at the Mass Grave" // Power of the Soviets. — 1923. — No. 913, May 1. — P. 2.

11. Surguchev I. D. *Bolsheviks in Stavropol*. — Rostov-on-Don: A. Popov, 1919. — P. 32;

12. Ricoeur P. *Memory, History, Forgetting*. — 2004. P. 116

13. *Ibid*, p.114

the field of science and culture. In this context, critical rethinking of academician M. Pokrovsky's historical concept and the literary fate of poet Demyan Bedny, who allowed himself to criticise the "Russian past" in his play, and other examples<sup>14</sup> are indicative.

The memorial, erected in 1922–1923, during the period of the "ideological turn" — the formation of "national Bolshevism", could have turned out to be unnecessary, moreover, an ideologically harmful object. The transfer of the remains of the heroes of the

Civil War was accompanied by the construction of a new memorial after 1945 representing the theme of victory in the Great Patriotic War. Based on the traditional values of national culture: a military feat in the name of defending the Fatherland, the appeal to perpetuate the events of the Great Patriotic War really turned out to be a unifying factor that have been forming the basis for the development of national historical memory up to the present day.

#### REFERENCES:

1. State Archive of the Stavropol Territory, fund 678, list 2, file. 43, p. 72.
2. Gromov, E.S. 1998. *Stalin: Power and Art*, Moscow: Respublica, p.495.
3. "On the Construction of the Monument", *Power of the Soviets*, 1922, no. 787, p. 3
4. "On the Construction of the Monument", *Power of the Soviets*, 1923, no. 825, January 10, p. 2,
5. "On the Construction of the Monument at the Mass Grave", *Power of the Soviets*, 1923, no. 855.
6. Nora, P. 2005. "Worldwide Celebration of Memory", *Emergency Reserve*, no. 2–3 (40–41), p. 202
7. Nora, P. 1999. "Between Memory and History. Problems of Places of Memory", *France — Memory. St. Petersburg*, St. Petersburg University Publishing House, p.29
8. "Opening of the Monument at the Mass Grave", *Power of the Soviets*, 1923, no. 913, May 1, p.2.
9. Surguchev I.D. 1919. *Bolsheviks in Stavropol*, Rostov-on-Don: A. Popov, p.32;
10. Sukhanova, N.I. "Stavropol Region During the Civil War (1918–1929)" [Electronic resource] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stavropolie-v-gody-grazhdanskoy-voyny-1918-1920-gg> (access date: 02.05.2022)
11. Halbwachs, M., "Collective and Historical Memory." Access mode: <https://culturolog.ru/content/view/3438/5> (access date: 08.05.2023)
12. Shchekochikhina, E.V. 2022. "The Problem of Authorship of the Memorial Monument-mound in Stavropol", *Problems of Attribution of Works of Art. Collection of materials of the All-Russian Scientific Conference*, St. Petersburg: NIM RAH, p. 332.

14. Gromov E. S. *Stalin: Power and Art*, Moscow: Respublica, 1998, p.495.

Елена Владимировна Джалилова

аспирант факультета истории искусства  
Российского государственного гуманитарного университета  
e-mail: selenasch95@gmail.com  
Москва, Россия  
ORCID ID: 0000–0001–5960–1386

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-23-33

## СТАВРОПОЛЬСКИЙ МЕМОРИАЛ О.А. ВУТКЕ В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

*Аннотация:* Век XX показал несостоятельность идей о предсказуемости исторических процессов, в результате чего было подвергнуто переосмыслению представление о сущности гуманитарного знания. В результате часть исследователей приходит к мысли о том, что задачей исторической науки является сохранение исторической памяти. Но памяти не в качестве «воспоминания» о событиях прошлого, речь идёт о новом типе памяти. В этой интерпретации память имеет самостоятельную ценность в качестве объек-

та, а не только как способ хранения большого объёма знаний о прошлом. Новая методология, развивавшаяся в течение XX века, позволяет взглянуть на многие памятники монументального искусства с иной точки зрения, а также объяснить судьбу Ставропольского мемориала, возведённого О. А. Вутке в 1922–1923 годах и ликвидированного в 1936 году.

*Ключевые слова:* историческая память, монументальная пропаганда, архитектура, О. А. Вутке, Ставропольский мемориал.

Россия начала XX века переживала коренную трансформацию во всех областях социально-экономической и общественно-политической системы. Октябрьская революция придала этому процессу невероятную динамику: в ходе тяжелейшего кризиса Гражданской войны, с одной стороны, буквально на глазах разрушались все общественные институты, с другой стороны, зарождалось общество нового типа. В тяжелейших экономических условиях, в условиях неопределённости итогов Гражданской войны и, в целом, перспектив большевистской власти, одним из первых шагов нового правительства во главе с В. И. Лениным становится план монументальной пропаганды, который представлял собой тотальное уничтожение монументального наследия и символов прошлого: переименование улиц, удаление с площадей знаков царского режима и возведение на их месте новых монументов и символики, связанной с российским и мировым революционным движением. Одним из известных и показательных примеров является обелиск в честь 300-летия Романовых,

возведённый в Александровском саду архитектором С. А. Власьевым, переделанный архитектором Н. А. Всеволожским в 1918 году в обелиск в честь революционных мыслителей.

Большевики оказались очень последовательными в реализации этой политики, уделяя большое внимание процессу и в центре, и в самых удалённых городах страны. Возникает естественный вопрос: почему на фоне многочисленных и первоочередных задач, стоявших перед партийным руководством всех уровней, этой сфере уделялось столь пристальное внимание? Почему в числе сопоставимых задач оказываются военно-политические вопросы, построение экономики военного коммунизма и сооружение памятников?

Один из возможных вариантов ответа на этот вопрос базируется на изучении такого явления, как «историческая память». Это понятие, сформулированное в 1950 году М. Хальбваксом<sup>1</sup>, до

1. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память. Режим доступа: <https://culturolog.ru/content/view/3438/5> (дата обращения 08.05.2023).

сегодняшнего дня является дискуссионным и составляет предмет междисциплинарных исследований, вызывая интерес не только историков, антропологов, но и психологов, социологов, культурологов и даже литературоведов. В западноевропейской философии истории и историографии, прежде всего во французской и немецкой, в конце XX — начале XXI века сформировались влиятельные школы по исследованию исторической памяти. Несмотря на заметные концептуальные и терминологические различия в содержании понятия «историческая память», авторы этих концепций настаивали и продолжают настаивать на том, что главным предметом истории является не событие, а память о нём, точнее, тот образ, который запечатлелся у переживших его участников и современников. Когда же память свидетелей исторического события, имеющих связь с «живым прошлым», так называемая коллективная память, сохраняющая только то, что «ещё живёт или способно жить в сознании»<sup>2</sup>, теряет актуальность и рассеивается, начинает формироваться память историческая. Процесс конструкции/реконструкции исторической памяти, по мнению исследователей, сводится к тому, что память о прошлом фиксируется, а затем транслируется непосредственным потомкам, последующим поколениям.

Эта проблема репрезентации представлений об «исторической правде» стала центральной темой работ философа и социолога П. Нора. Не ограничиваясь развитием идей французского социолога М. Хальбвакса, Нора при разработке собственной концепции синтетически соединил наработки как философов, так и историков второй половины XX века (анализ его работ позволяет выявить влияние «Школы Анналов», структурализма М. Фуко и т. д.). П. Нора создал оригинальную концепцию памяти, сформулировав новую исследовательскую программу. Вторая половина XX века в его работах получает говорящее название «мемориальной эпохи» или «всемирного торжества памяти»<sup>3</sup>, а сам П. Нора вошёл в историю науки как основоположник теории «мест памяти». С М. Хальбваксом его сближает подход к интерпретации проблемы коллективной памяти и идентичности, а также понимание феномена памяти как воссоздания модели прошлого. Согласно П. Нора, общество эпохи постмо-

дерна замещает «подлинные воспоминания» их «тщательной реконструкцией»<sup>4</sup>. Базовым способом сохранения исторической памяти становятся так называемые «места памяти» — мемориальные места, музеи, архивы и т. д.

П. Нора различает также «места памяти» и «мемориалы», которые создаются официальными сообществами и государством. «Места памяти» — это значимые для нации символы и связанные с ними события национальной истории, которые способствуют самоидентификации общества и могут лечь в основу его объединения. Мемориалы — места официальной памяти, по сути — репрезентация официальной истории, которые П. Нора называет «местами единодушия при отсутствии единства»<sup>5</sup>. Он подчёркивает, что в обществе постмодерна коллективная память формируется государством, его элитой, оперирующей определённым историческим и поколенческим опытом. Они не только целенаправленно организуют «места памяти», но прагматично извлекают пользу, формируя модели прошлого, фиксирующиеся в коллективном сознании. Коллективная память, будучи по природе субъективной, может подвергаться «обработке», в результате чего историческое событие, запечатлённое в памяти социальных групп, превращается в общенациональный праздник, становясь местом официальной памяти. Таким образом, «места памяти» становятся одним из способов формирования идентичности.

Не представляет сомнения, что в XX веке, в период, когда общество проходило целый ряд серьёзных социокультурных ломок, процесс сохранения памяти об историческом событии приобретает иной характер — речь будет идти не столько о сохранении, сколько о смысловом наполнении исторической памяти в отношении какого-либо события.

Вышеприведённые исследования и концепции позволяют иначе взглянуть на целый ряд архитектурных памятников XX века, в том числе историю мемориала, возведённого в центре Ставрополя на Александровской площади в 1922–1923 годах, пришедшего в упадок к середине 1930-х и снесённого в 1936 году. Причины такого отношения к мемориалу, служившему местом упокоения более 100 красноармейцев, по-

гибших в первые годы установления Советской власти (позже склеп становится мавзолеем для секретаря Ставропольского губкома И. Дунаева), достоверно сложно установить. Можно предположить наличие каких-либо градостроительных проектов, реализации которых мемориал мог бы помешать, причиной разрушения и запустения могли стать недолговечные материалы — так, фундамент был возведён из бутового камня, перекрытиями свода служили согнутые рельсы, декор был отлит из гипса. При этом сложно представить, что партийные власти края допустили бы полное разрушение идеологически значимого объекта только в силу вышеуказанных причин в регионе, где установление Советской власти проходило и так с большим трудом.

Один из самых сложных периодов в Ставропольском крае пришёлся на 1918–1920 годы: разнородный социальный и национальный состав населения губернии провоцировал различные настроения и вооружённые столкновения, что усложняло формирование единого правительства. Как результат — установление власти Советов сопровождалось большевистским террором в отношении и жителей района, и казачьих поселений<sup>6</sup>. Ответом на большевистскую политику стало Терское вооружённое восстание казачества, а сам Ставрополь в течение двух лет несколько раз переходил из рук в руки от Красной Армии к противобольшевистским воинским формированиям. В июле 1918 года в своей записке на имя И. Сталина военный комиссар Ставропольской губернии Морозов сообщает: «Массовые колебания — вот физиономия политического уклада целой губернии... Трудно прививать идеи борьбы за бедноту»<sup>7</sup>.

Через год после окончания Гражданской войны на Юге России, в Ставропольских периодических изданиях<sup>8</sup> за 1921–1922 годы всё ещё встречается большое количество сообщений о случаях бандитизма, саботажа и вредительства, а также жертвах с обеих сторон. В ситуации политической нестабильности у новой власти возникает закономерная необходимость форми-

рования у населения нового типа сознания. С этой целью, по аналогии с планом монументальной пропаганды, в конце 1921 года Ставропольский губисполком принимает решение о возведении мемориального комплекса в центре Ставрополя. Предпочтение отдаётся проекту московского архитектора Олега Алексеевича Вутке — одного из мастеров советского архитектурного авангарда, автора программного произведения конструктивизма — Смоленского дома-коммуны, профессора, декана Московского архитектурного института. Авторство мемориала ранее традиционно приписывалось другому архитектору, а создание барельефов — архитектору Лаврову, однако детальный анализ выявленных источников, а также внимательное исследование творческого метода архитектора позволили правильно атрибутировать автора монумента<sup>9</sup>.

О. А. Вутке использовал мотивы различных культурных мемориальных традиций — захоронение представляло собой сферическую земляную насыпь с внутренней галереей, вход в которую был оформлен своеобразным портиком. Входной проём был фланкирован мощными кубическими блоками. С опорой на эти блоки возносился монументальный широкий аттик с выбитыми надписями. Курган венчал окулус, или световое окно, к которому по обеим сторонам на вершину кургана вели две узкие лестницы (ил. 1).

Сложно говорить о внутреннем устройстве этого пространства в связи с отсутствием в личном архиве О. А. Вутке чертежей или каких-либо планов, однако известно, что свод внутреннего пространства представлял собой перекрытие из трёх рельс с опорой на пять полупилястр и боковые устои. По воспоминаниям очевидцев, которые приводит краевед Г. А. Беликов, можно заключить, что внутри галереи, под окулусом, стояла скульптура в человеческий рост, изображающая «то ли красноармейца, то ли рабочего». Таким образом, световой столб мог падать на неё сверху и создавать мощный визуальный эффект.

1 мая 1923 года состоялось открытие своеобразного пантеона погибших «в великой схватке труда с капиталом»<sup>10</sup>. Открытие сопровождалось

2. Там же.

3. Нора П. Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3 (40–41). С. 202.

4. Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Франция — память. СПб: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. С. 29.

5. Там же

6. Суханова Н. И. Ставрополье в годы гражданской войны (1918–1929 гг.) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stavropolie-v-gody-grazhdanskoj-voyny-1918-1920-gg> (дата обращения 02.05.2022).

7. ГАСК, ф. р. 678, оп. 2, д. 43, л. 72.

8. К постройке памятника // Власть Советов. 1922. № 787. С. 3; К постройке памятника // Власть Советов. 1923. № 825, 10 янв. С. 2; К сооружению памятника на Братской могиле // Власть Советов. 1923. № 855.

9. См. Щекочихина Е. В. Проблема авторства мемориального памятника-кургана г. Ставрополь // Проблемы атрибуции произведений искусства. Сборник материалов Всероссийской научной конференции. СПб.: НИИ РАХ, 2022. С. 332.

10. Открытие памятника на Братской могиле // Власть Советов. 1923. № 913, 1 мая. С. 2.

массовым митингом. На архивном фото видно скопление народных масс, торжественность убранства мемориала, поражает количество стягов и транспарантов (ил. 2).

Анализ данного архитектурного объекта в его историческом контексте позволяет нам говорить о том, что возведение мемориала было напрямую связано с попыткой формирования новой исторической памяти, в том смысле, как её понимает Ян Ассман, а именно — попыткой формирования так называемой культурной памяти, которая является основой для идентификации группы как сплочённого общества, культурной памяти, институционализированной, утверждённой государством, мифологизирующей прошлое общества, обращенной в первую очередь не столько к живым свидетелям происходящего, но всегда — к потомкам. Именно эту работу «с материалом» демонстрирует нам Ставропольский монумент, являясь живым свидетельством попытки формирования новых установок за счёт организации «места памяти» — своеобразного мнемотопа, места памяти и погребения тел «мучеников» за новый мир, места, где приносились клятвы в верности общему делу революции.

Известно, что на аттике, над входом в «крипту» были выбиты стихотворные строки, которые напрямую свидетельствуют о цели возведения данного мемориала — формированию той самой новой культурной памяти:

*«Забудутся народов имена, рассыпятся ненужные скрижали,*

*Но сохраняют свой отблеск знамена, которые вы в смертный час держали.*

*В тысячелетиях память не умрёт о стойкости ушедших поколений,*

*Чья воля одолела чёрный гнёт и мир довела до золотых столетий...*

**Не для себя мы памятник создали, и не для тех, чьи кости он хранит.**

**Мы лишь хотим, чтоб дети наши знали, Что воля коллектива — есть гранит».**

Работая над памятником, кроме зримо воплощаемого образа памяти, о многослойности которого мы говорили выше, архитектор репрезентирует идею коллективной воли посредством крепко спаянных многофигурных композиций барельефов. Образы рабочих и крестьян — мужские фигуры, с обнажёнными торсами, выражают предел физического и эмоционального напряжения. Таким образом, сама пластика становится

здесь образом той самой гранитной воли коллектива, символом сопротивления, решимости и преодоления.

Весь образный строй мемориала работает на ту же идею всеобщей грандиозной спаянности: зримо подчёркивается мощь чистых геометрических объемов — сферы-купола, монументальных кубических элементов, высоко вознесённый над ними громадный прямоугольник аттика, а гранёная пластика колонн, жёсткий изгиб абаки усиливает впечатление. Объёмы не доминируют друг над другом, но все элементы имеют равное монументальное звучание, являя собой идеально законченную геометризированную архитектурную композицию.

И прямое посвящение на монументе, и архитектурное решение мемориала, и художественная композиция барельефов — всё подчинено единому образу, имеющему сложную структуру из различных элементов: героизация жертв, понимание человека как единицы социалистического общества, обращение к будущим поколениям. Этот образ должен был лечь в основу новой культурной памяти, объединяющей общество.

Тем не менее, как было сказано выше, захоронение приходит в запустение, а в 1936 году мемориал и вовсе сносятся. Прах погибших за Советы переносят за город, на территорию Холодного Ручья, где в период красного террора 1918–1919 годов были казнены несколько заслуженных жителей г. Ставрополя<sup>11</sup>. После 1945 года на этом месте возникает мемориальный комплекс, посвящённый уже совсем другому периоду отечественной истории — Великой Отечественной войне.

Таким образом, история Ставропольского монумента наглядно иллюстрирует утверждение Р. Козеллека о том, что фактичность события прошлого не совпадает с действительно произошедшим в его тотальности. Попытка представить фактически происходившие события на Ставрополье в качестве идеологически ангажированного коммеморационного элемента вновь формируемой культурной памяти потерпела неудачу.

Отсутствие внятных причин, позволяющих объяснить забвение Ставропольского мнемотопа, с одной стороны, а также современные исследования специалистов в области формирования исторической памяти, позволяют предположить,

11. Сургучев И. Д. Большевики в Ставрополе. Ростов н/Д: А. Попов, 1919. 32 с.

что причины запустения мемориала лежали не в области технических проблем, а много глубже. С целью их выявления, обратимся к исследованиям П. Рикера, который, применив методы психоанализа к исследованию механизмов работы коллективной памяти, ввёл такие понятия, как травма, утрата, скорбь, а также определил три вида «неправильной» памяти: задержанную, манипулируемую и память, с которой совершены «насильственные» действия. Негативные коллективные переживания, связанные с коллективной утратой ценностных понятий, выливаются в траурные церемонии, в которых объединяется весь народ. «Именно двухполюсная структура личной идентичности и идентичности общности в конечном счёте оправдывает распространение фрейдовского анализа скорби на травматизм коллективной идентичности. Здесь можно говорить, прибегая не только к аналогии, но и непосредственно к понятиям психоанализа, о коллективном травматизме, раненой коллективной памяти»<sup>12</sup>.

Этот методологический подход, применённый к Ставропольскому памятнику, предлагает объяснение как причин возведения, так и последующего забвения Ставропольского монумента. Мемориал был возведён с целью объединения населения на основе героики Гражданской войны. Но сделать это оказалось невозможным, так как сама Гражданская война расколола страну:

«Что создаёт славу одним, для других — поругание», а значит, что «для одной стороны является торжеством, для другой — проклятием»<sup>13</sup>. Именно поэтому в 1930-е годы политическое руководство страны начинает постепенно искать факторы, которые могли бы лечь в основу «конструкта» исторической памяти, не раскалывающей, а цементирующей общество, что проявляется в различных аспектах политики, проводимой руководством страны в области науки и культуры. В этом контексте показательны критическое переосмысление исторической концепции академика М. Н. Покровского, литературная судьба поэта Демьяна Бедного, позволившего критиковать в своей пьесе «русское» прошлое и др.<sup>14</sup>

Мемориал, возведённый в 1922–1923 годах, в период «идеологического поворота» — формирования «национал-большевизма» — мог оказаться ненужным, более того — идейно вредным объектом. Перенос останков героев Гражданской войны сопровождался возведением после 1945 года нового мемориала, репрезентирующего тему победы в Великой Отечественной войне. Опираясь на традиционные ценности национальной культуры: ратный подвиг во имя защиты Отечества, обращение к увековечиванию событий Великой Отечественной войны действительно оказалось объединяющим фактором, легшим в основу формирования национальной исторической памяти вплоть до сегодняшнего дня.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. ГАСК, ф. р. 678, оп. 2, д. 43, л. 72.
2. Громов Е. С. Сталин: власть и искусство. — М.: Республика, 1998. — 495 с.
3. К постройке памятника // Власть Советов. — 1922. — № 787. — С. 3.
4. К постройке памятника // Власть Советов. — 1923. — № 825, 10 янв. — С. 2.
5. К сооружению памятника на Братской могиле // Власть Советов. — 1923. — № 855.
6. Нора П. Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас. — 2005. — № 2–3 (40–41). — С. 202.
7. Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Франция — память. — СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. — С. 29.
8. Открытие памятника на Братской могиле // Власть Советов. — 1923. — № 913. — 1 мая. — С. 2.
9. Сургучев И. Д. Большевики в Ставрополе. — Ростов н/Д: А. Попов, 1919. — 32 с.
10. Суханова Н. И. Ставрополье в годы гражданской войны (1918–1929 гг.) [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stavropolie-v-gody-grazhdanskoj-voyny-1918-1920-gg> (дата обращения 02.05.2022).
11. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память. — Режим доступа: <https://culturolog.ru/content/view/3438/5> (дата обращения 08.05.2023).
12. Щекочихина Е. В. Проблема авторства мемориального памятника-кургана г. Ставрополь // Проблемы атрибуции произведений искусства. Сборник материалов Всероссийской научной конференции. — СПб.: НИМ РАХ, 2022. — С. 332.

13. Там же, с. 114.

14. Громов Е. С. Сталин: власть и искусство. М.: Республика, 1998. 495 с.

**Olga T. Loyko**

Doctor of Philosophy, Professor,  
School of Achieving Engineering Training,  
National Research Tomsk Polytechnic University  
e-mail: olgaloyko@tpu.ru  
Tomsk, Russia  
ORCID: 0000-0002-4885-8925

**Leonid A. Dementev**

Master  
National Research Tomsk State University  
e-mail: dlyonya4@mail.ru  
Tomsk, Russia

**Alexander A. Sidorov**

graduate student  
National Research Tomsk Polytechnic University  
e-mail: aaa417@tpu.ru  
Tomsk, Russia  
ORCID: 0009-0001-9369-6072

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-34-45

## THE SOCIAL MEMORY AS THE VALUE OF SUSTAINABLE TERTIARY EDUCATION

*Summary:* The article analyzes the role of social memory as a modern education's value orienting point. The authors of the work note a value-semantic break in a social memory's content and in education. Content of social memory is exposed to unfounded distortions and it has a negative influence on educational processes. The structure-functional model of a social memory's formation in a context of a modern educational process is offered in the work. The authors admit that

the establishment of social memory and educational strategies' correlation can overcome the real break between generations and strata. The hypothesis that a modern society's sustainable development is possible with a fact of the modern education content's filling with values, fixed in a social memory's content is raised in the work.

*Keywords:* Social Memory, Value, Education, Tertiary education

### Introduction

Analysis of deep roots of a human in the world of memory, which tradition dates back to Ancient times, is a keynote of philosophy and history studies. «The Case with Memory» is one of the philosophical short novels of renowned free-thinker Voltaire. Hare-brained and ungrateful humankind offended memory again. Children of Mnemosyne protected their mother and deprive people of their memory to take revenge. Having lost the gift of memory people failed to do

simple things. They didn't recognize each other and they were unable to earn their living. The chaos came to the Earth, but Mnemosyne took pity on silly people and turned the gift of memory back. She said "There are no brains without memory" (Voltaire, 1985, p. 486). We can add that the formation of memory is not possible without education. In modern society, education can effectively contribute to the sustainability of modern society both at the level of the individual and society as a whole.

These Voltaire's words show the connection of memory in its social context with processes of comprehension and with an ability of guiding in a modern society. It should be noted that a social memory's value is a special 'bridge', which contacts between different social strata and generations. The loss of its contact tends to a losing of value orienting points in modern education. Indeed, there are values of Memory which transcend the barriers of culture, race, gender and creed; of social class, economic status, or political persuasions, because such values are rooted in our common humanity. They are our common treasures, our "birthright". They could form the core of a new Tertiary Education.

### Methodology

The research methodology is based on the symbiosis of the following scientific positions. First, the works devoted to the analysis of a place and role of values in the modern society and their influences on the stability of the education. Mandell P. (2006), Bagger J. (2001), Halsted M., and Taylor M. (2000) have proved that exactly the values received in the course of training are capable to stabilize risky dynamics of the global society. It is worth to note, that not all researchers share this position. So Bagger J. wrote: "Several schools don't take social, moral, spiritual, and cultural development of their students very seriously indeed as value" (Bagger, 2001, p. 221).

Secondly, authors addressed paid attention to the works of Aby Warburg (2000), M. Halbwachs (1992), Olick J. and Joyce (2011), Nora P. (1989), Ricoeur P. (1984), Jan Assmann (1997) in which the concept of social and cultural memory is fully submitted. Aby Warburg proved the close connection of cultural memory and art. His work "Der Bilderatlas Mnemosyne" (Warburg, 2000) since the moment of the first publication in 1926 has become the classical guide to "memory places" of the culture of the Renaissance. Nora P. (1989) has presented the memory of France as a space between memory and oblivion.

The structure of the article logically opens the main statements of the hypothesis: from the affirmation about a break of the modern society's value-semantic world, to the substantiating of a social memory as a value and to the functional model of educational process as a condition of a social sustainable development.

### Social memory as a value

By means of this article we try to answer these questions. Begin with the notions "social memory"

and "values". The term "social memory" refers to the dynamic interplay between history, culture and cognition. At the level of the individual, three sources of knowledge: history, collective memory and individual experience combine to create a subjective view of historical reality, a common sense narrative that is often expressed with identity objectives and within an autobiographical context. This model of social memory, which is informed by social representations theory, makes a distinction between collective memory, which is resistant to change, and representations of the past discussed and disseminated within a social milieu, which have the potential to evolve into new or altered perspectives, particularly when they are vulnerable to generational shift (Armand, 1993).

Value is a quality of a subject or a phenomenon to be significant for people in cultural, social and personal relations. Generalizing the experience of the researches of previous generations in the sphere of values we can draw the following conclusions.

Value can be compared with the notion of "the sense of an individual" (Crumley, 2002).

- Value is an ideal which is opposed to the reality.
- Value is a compulsory component of purposeful and evaluative activity of a person (Loyko, 2022).
- Value can be a criterion of the evaluation of any cultural phenomenon.

In view of the aforesaid we can say that culture can be a measure of the realization of value in our life. The system of values can be named an internal core of culture, combining all the forms of social consciousness.

How is the system of values transferred from generation to generation? According to the hypothesis, when we talk about the transmission of the cultural, value heritage of the humanity it is reasonable to refer to such a phenomenon as memory. The existence of memory lets keep and transfer the layers of human wisdom from generation to generation. Temples can be ruined, books can be burnt, but the rational things are retained and transferred to the descendants.

Thanks to the memory an individual goes out the limits of his heritage and acquires social experience embodied in the cultural heritage of the society. Talking about memory we should first of all refer to an individual memory. First of all a child acquires the traditions and customs of a very small, but important for him on this stage community—

his family. So, social memory is a value capable of measuring the depth of the preservation of cultural heritage and ideals of one or another group. Gradually the circle of communication is getting bigger and the area of knowledge which refers to the cultural heritage of a social group the child belongs to is also becoming wider (Loyko, and Dementeva, 2014).

For the humanitarian knowledge in general and, especially, for the education the theory developed by the German researcher Aby Warburg (1866–1929) is significant. The enduring advantage of his works is the creation of a peculiar encyclopedia of the memory presented in works of art. *This book* is not simply the culmination of Warburg's lifelong study of Renaissance culture but the ultimate expression of his now literal, now metaphoric search for syncretic solutions to the urgent problems posed by the history of art and culture. Warburg thought this visual, metaphoric encyclopedia, with its constellations of symbolic images, would animate the viewer's memory, imagination, and understanding of what he called "the after-life of antiquity" (Warburg, 2000). Even more explicitly than Warburg believed that each of these images functioned like a Leibnizian monad potentially expressive of a vast multiplicity of images. Each was a potential encyclopedia possessing great epistemological value.

Most famously, and generally, the French scientist Pier Nora (Nora, 1989) has claimed that we spend so much time thinking about the past because there is so little of it left: Where we earlier lived lives suffused with pastness — the continuities of habit and custom — we now live disconnected from our pasts, seeing ourselves as radically different than our forebears. In Nora's terms, where once we were immersed in "worlds of memory", we moderns now consciously cultivate "places of memory" because memory is now a special topic.

Research into phenomena of collective memory now tends to be institutionalized in the form of "memory studies" (Gensburger, 2007; Olick, Vinitzky-Seroussi, and Levy, 2011), especially in the English language. This process has been affecting numerous academic fields for several decades: according to the logic of "studies", specialists from various disciplines focus on a specific domain. The advantage of this approach is of course the maintenance of a high level of specialization and the formation of research communities and international net-

works which can process the latest developments in the domain.

The modern literature identifies a number of specific features that define social memory. According to Crumley: "Social memory is the means by which information is transmitted among individuals and groups and from one generation to another. Not necessarily aware that they are doing so, individuals pass on their behaviors and attitudes to others in various contexts but especially through emotional and practical ties and in relationships among generations (Crumley, C. 2002, p.45).

#### **Education — Memory — Value**

Education has become a special part of social life since the process of knowledge and social experience transfer was distinguished from other kinds of living activities of society and they became a matter for those who were professionally engaged in education and upbringing, since special governmental bodies and social institutes specialized in accumulation and dissemination of knowledge were established. Education as a social phenomenon it is, first and foremost, objective social value.

Tertiary education offers a passport to success in modern life. It helps people improve their lives and the lives of those around them. It provides the specific tools for a career, and is the engine of knowledge creation. Tertiary education encompasses all post-school learning. It includes higher education, applied and vocational training, and training in foundation skills where these have not been obtained during schooling. It includes structured learning in a range of settings, including workplaces, universities, and polytechnics. Tertiary education provides individuals and communities with the opportunity to improve their own social outcomes by gaining the skills they need to become successful and productive citizens. These skills also promote social cohesion and democratic values and support all the countries from all backgrounds to live in a prosperous, safe, and equal society.

In this context education is associated with long-term improvements in economic performance. The link between education and economic performance can be conceived of in three broad ways: improving the overall knowledge and skills of the population; providing capacity for innovation; and transfer of new knowledge and ideas. It is the quality of learning, rather than the amount of time spent in education, that is most important. The direction of the

relationship for tertiary education is less clear. The tertiary education system has a direct link to innovation.

If to consider that values can be transferred through the mediate communication we can figure out the following levels of this communication bearing in mind that every person builds up these levels themselves basing on the personal experience and the experience of the interlocutor. The authors suggest the structural-functional model of value and social memory's. This model correlation determines processes of modern education's sustainable development.

On the first level we can see subject-subject relations where the basis is a mutual benefit. It means that I appreciate the subject as it is useful for me. This level reflects the first stage of education. It includes basic knowledge, skills and abilities. As a rule, this level is coordinated with primary school, domestic education and upbringing. The whole picture of the world as a stable, comprehensible and open attitude forms in child's memory exactly at this moment.

We cannot conceive this level as a primitive one. The basement of a value-semantic attitude to the world and a perception of oneself as a part of the universe form exactly in childhood. This period remains in person's memory for a long time. The right attitude to education as a value, forming in this period, makes for a people's socialization.

#### **Case 1. Realities of our time: The slipping Memory**

Some small Siberian town. New children arrived at one of the child care centers. Looking at their clothes, it was difficult to realize genders of those children. Tutor of the center offered to play the game: she asked boys to stand on the right side of her and girls — on the left one. Children started to move and there appeared the following configuration: 3 boys (3–5 years old) were on the right and 1 girl (4 years old) was on the left. Three more children stayed standing in the center of the room. They didn't know who they were — boys or girls.

Those children's memory was sleeping yet. Their tutors had to build those little people's memory from the start, their education and upbringing. And of course, tutors educated children to have stable skills of their personal educational environment's creation.

On the second level we observe the relations, based on a legal foundation. Person's growing up assumes a rash expansion of his social memory's

frames and a getting of new experience for a life path's successful realization. Legal norms, fixed in laws, reflect basic behavioral stereotypes. Education is realized according to certain norms and standards. Strategy of sustainable education as a condition of normative social memory's formation is realized in this case.

#### **Case 2. «The hat of Klementis»**

In the text «The book on laughter and oblivion» there is fact of such concealing the truth. In February 1948 the leader of Czech communists delivered the speech to the huge crowd of listeners in Prague. That was the time when the history of communist Czech Republic started. It is snowing. The snow falls on the uncovered head of K. Gotvald. Klementis, one of the comrades of Gotvald was so eager to help that he put his fur hat on the head of the leader. The fact that Gotvald is in the fur hat was registered and depicted in numerous photos thus becoming textbook example. Four years later Klementis was charged with treason and hung. Propaganda department immediately withdrew any mentioning of his from history as well as all the photos. Since that time Gotvald has been standing on the balcony alone. There is only a white wall at the place where Klementis used to stand. The only thing that reminds about Klementis is a fur hat» (Kundera, 2011). The examples of manipulation with historical memory contents can be found practically in any period of any country. It is noteworthy that the loss of reference, displacement, removal from historical memory of this or that fact leaves a thin blank space, alleged trace of its removal and it occurs not only in material, non-linguistic sphere (e.g., destruction of the photo). This process indeed is carried out as a part of state sign and symbol discourse system as if filtering reminiscences of historical events and filling historical memory with definite sayings, facts which are destined to exist legally in historical memory.

As we can see, the policy is capable to influence the maintenance of social memory, distorting knowledge of the real historical events. Accordingly, the misrepresentation of social memory directly influences the education. Instead of the real, politically not engaged picture, the person gains a false impression about the reality. Education is forged, losing objectivity and, as a result, stability.

The triad of "education — memory — value" forms the meaning of life of the person, his moral values. Then there come the relations where

the chance of material profit comes to its minimum point as the doer of an action is stimulated by the moral ideas or needs. This consciousness makes possible "inventing the past to the present, or, equally, the present to fit the past" (Fentress J. and Wickham, Ch. 1992, p. 201) Without regarding social memory, without the consciousness of past, it is not likely to interpret and evaluate the present sustainability of education and social conditions, and it is not possible to make predictions and improvements for the future.

### Case 3. What do people learn?

This question was asked to the pupils by the great Russian scientist Yuri Lotman (1922–1993). He wrote: "What do people study? People study Knowledge, people study Memory, people study Conscience. These are three subjects which are necessary at any school and which were incorporated by art. In fact, the art is the Book of Memory and Conscience. We should only know how to read this book" (Lotman, 2010, p. 11). Only steady education is capable to give the person true knowledge of the past (Memory) and to master past value.

Every level of social interaction can be characterized by its own value aspect and directly influences

the maintenance of educational trends. Social memory is a constantly developing system. The earlier people realize its inherent value, the more successfully they can realize the program of their life: from consumer benefit to law-abiding existence and, at last — to understanding of value and uniqueness of their life. Realization of this strategy is possible only in the educational process. Steady education in the modern society is peculiar the "social elevator" which is capable to uplift the person to heights of the social life.

### Conclusion

In summing up the results of the research on values in the tertiary educational environment we can infer that value clash in tertiary education is one of the trends of the modern society which is possible and necessary to mitigate as much as possible. In a content aspect it will be a work on development of unified educational standards while taking into consideration national and cultural mentality of a region. In a methodological aspect it is the way of coherent implementation of competence approach in the process where a specialist who meets the requirements of contemporary society will be trained.

Acknowledgements: The research was carried out under the Competitiveness Enhancement Program of Tomsk Polytechnic University. The research was carried out at the expense of the grant of the Russian Science Foundation (project No. 19-18-00237).

### REFERENCES:

1. Bagger, J. 2001. "The Dialectic of intent and actuality: a clash of values", *Ethnography and Education Policy*, Elsevier Science Ltd., vol.4, pp. 221–250
2. Crumley, C. 2002. *Exploring Venues of Social Memory: Social Memory and History: Anthropological Perspectives*, ed. by M. G. Cattell and J. J. Clomo. Walnut Creek, CA: Atlanta Press.
3. Earle, D. *Tertiary Sector Performance Analysis and Reporting Division* [Ministry of Education of New Zealand] URL: [http://www.educationcounts.govt.nz/publications/tertiary\\_education/how-can-tertiary-education-deliver-better-value-to-the-economy/key-findings](http://www.educationcounts.govt.nz/publications/tertiary_education/how-can-tertiary-education-deliver-better-value-to-the-economy/key-findings) [Accessed on 14.04.2015].
4. Fentress, J., Wickham, Ch., 1992. *Social Memory*. Oxford, Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers.
5. Gensburger, S. 2007. *The Righteous among the Nations as elements of collective memory* [[http://www.readcube.com/articles/10.1111%2Fj.1468-2451.2011.01799.x?r3\\_referer=wol&tracking\\_action=preview\\_click&show\\_checkout=1&purchase](http://www.readcube.com/articles/10.1111%2Fj.1468-2451.2011.01799.x?r3_referer=wol&tracking_action=preview_click&show_checkout=1&purchase)] Accessed on April 24, 2015.
6. Goldman, L. 1964. *The Hidden God: Study of tragic Vision in the Pensees of Pascal and Tragedies of Ra*. Trans. Ph. Thody. London: Routledge.
7. Hwer, Ch. J., Roberts, R. 2012. "History, culture and cognition: Towards a dynamic model of social memory", *Culture & Psychology*, no. 18(2), pp. 167–183.
8. Jedlowski, P. 2011. "Memory of the Italian colonial Past", *International Social Science Journal*, no. 62, p. 33–34.
9. Kundera, M. 1986. *The Book of Laughter and Forgetting* [[http://www.goodreads.com/book/show/240976.The\\_Book\\_of\\_Laughter\\_and\\_Forgetting](http://www.goodreads.com/book/show/240976.The_Book_of_Laughter_and_Forgetting)]. Accessed on April 04, 2022.
10. Loyko, O.T. 2022. "Vladimir Solovyev: Memory in the context of culture", *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, no. 45, pp. 52–58
11. Lotman, Y. 2010. *What do people learn*. Center for the Book Rudomino. M.
12. Loiko, O., Dementeva, S. 2014. "Social Memory Within the Frameworks of Historism", *Middle-East Journal of Scientific Research*, no. 21 (1), pp. 282–285. DOI: 10.5829/idosi.mejsr.2014.21.01.21395.
13. Mandell, P. 2006. *Three Important Business Lesson I Learned from Clash* [[http://www.huffingtonpost.com/paul-mandell/three-important-business-\\_b\\_5315890.html](http://www.huffingtonpost.com/paul-mandell/three-important-business-_b_5315890.html)] Accessed on 10.10.2015
14. Nora, P. (1989) *Between Memory and History: Les Lieux de Memorire*. Representations, no. 26, pp. 7–25.
15. Olick, J., Joyce, R. 1998. "Social Memory Studies: From Collective Memory to the Historical Sociology of Mnemonic Practices", *Annual Review of Sociology*, no. 24, pp. 105–140.
16. Olick, J., Vintzky-Serouss, I., Levi, D. 2011. *The Collective Memory Reader*, Oxford University Press London
17. Ricoeur, P. 1984. *Time and Narrative*. The University of Chicago Press Ltd, London. Trans. By K. Mclaughlin and D. Pellaeur.
18. Richter, A. 1994. *Global Business Ethics: When Values Clash* [[www.qedconsulting.com/news/wvc.html](http://www.qedconsulting.com/news/wvc.html)]. Accessed on 18.10. 2015.
19. Voiltaire, F-M. 1985. *Philosophical story. Memory Case M*.
20. Warburg, A. 2000. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Gesammelte Schriften. Vol. II. Berlin.

**Ольга Тимофеевна Лойко**

доктор философских наук, профессор,  
Школа базовой инженерной подготовки,  
Национальный исследовательский  
Томский политехнический университет,  
Томск, Россия  
ORCID: 0000-0002-4885-8925

**Леонид Антонович Дементьев**

магистрант, Национальный исследовательский  
Томский государственный университет  
Томск, Россия

**Александр Александрович Сидоров**

аспирант, Национальный исследовательский  
Томский политехнический университет  
Томск, Россия  
ORCID: 0009-0001-9369-6072

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-34-45

## СОЦИАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ КАК НЕПРЕХОДЯЩАЯ ЦЕННОСТЬ ОБРАЗОВАНИЯ

### Аннотация

**Цель:** В статье анализируются роль и значение социальной памяти как ценностной ориентации современного образования. На основе изучения современных научных концепций авторы отмечают наличие ценностно-смыслового разрыва в содержании социальной памяти, которое оказывает противоречивое влияние на образование. Обосновывается тезис о том, что содержание социальной памяти подвергается необоснованным искажениям и зачастую негативно воздействует на образовательные процессы. **Методология.** В работе использованы методы структурно-функционального и социально-философского анализа. Для обоснования исследовательской цели авторами использованы примеры описания конкретных историко-культурных феноменов. **Результаты.** В статье предложена структурно-функциональная модель формирования социальной памяти в контексте современного образовательного процесса. Даны рабочие определения основных понятий, используемых в статье. Под социальной памятью понимается деятельность, направленная на сохранение, развитие и передачу ценностно-смыслового взаимодействия истории, культуры и знания. На уровне индивида выделены три источника знаний: история, коллективная память и индивидуальный опыт, которые

в совокупности создают субъективное представление об исторической реальности. Сформированный таким образом некий коммеморативный нарратив, который определяет идентичность, в том числе и в автобиографическом контексте. Под ценностью понимается качество предмета или явления, определяющего его значимость для людей в культурном, социальном и личностном отношениях. Авторы предполагают, что установление взаимосвязи между социальной памятью и образовательными стратегиями позволяет преодолеть реальный разрыв между поколениями и стратами. Приводятся примеры, характеризующие ценностно-смысловой разрыв в понимании содержания социальной памяти. Выдвигается гипотеза о том, что устойчивое развитие современного общества возможно при условии наполнения содержания современного образования ценностями и смыслами, зафиксированными в содержании социальной памяти. **Выводы:** По результатам исследования ценностей в образовательной среде авторами сделан вывод о том, что столкновение ценностей является одной из тенденций современного общества, которое может и должно быть максимально нивелировано в процессе образования. В содержательном аспекте это будет деятельность по разработке образовательных стандартов с учётом национально-культурного ментали-

тета региона. В методологическом плане разработка ценностно-смыслового континуума социальной памяти может стать способом последовательной реализации компетентностного подхода в процессе подготовки

### Введение

Анализ укоренённости человека в мире памяти имеет давнюю традицию и является лейтмотивом многих философских и исторических сюжетов. «Случай с памятью» — одно из философских эссе знаменитого вольнодумца Вольтера. Сюжет прост и одновременно глубок. Неблагодарные люди оскорбили богиню памяти. Дети Мнемозины решили защитить свою мать и, в отместку, лишили людей памяти. Утратив способность помнить, они лишились простых вещей. Люди не узнавали друг друга и не помнили, что значит работать. На Земле воцарился хаос, но Мнемозина пожалела глупых людей и вернула им дар памяти, ибо: «Без памяти нет мозгов» (Вольтер, 1985, с. 486).

Вольтер одним из первых показал связь памяти в её социальном контексте с процессами осмысления бытия человека, которое невозможно без образования. В современном обществе образование может эффективно способствовать устойчивости современного общества как на уровне отдельного человека, так и общества в целом.

В этом контексте социальная память выступает своеобразным «мостом», связывающим различные социальные страты и поколения. Её утрата ведёт к потере ценностных ориентиров. В реальном социуме именно ценности социальной памяти способны преодолеть барьеры культуры, расы, пола и вероисповедания, экономического положения или политических убеждений. Они являются нашим общим достоянием, нашим «правом по рождению» и основой образования.

### Методологический базис исследования

Методология работы основана на симбиозе следующих научных исследований. Во-первых, тексты, посвящённые анализу места и роли ценностей в современном обществе и их влиянию на стабильность образования. Манделл П. (2006), Баггер Дж. (2001), Халстед М. и Тейлор М. (2000) доказали, что именно ценности, полученные в процессе обучения, способны стабилизировать рискованную динамику глобального общества. Следует отметить, что не все исследователи разделяют эту позицию. Так, Баггер Дж. отмечает: «Некоторые школы не всегда серьёз-

специалиста, отвечающего требованиям современного общества.

*Ключевые слова:* социальная память, образование, ценность, спящая память.

но относятся к социальному, нравственному, духовному и культурному развитию своих учеников как к ценности» (Баггер, 2001, с. 221). Во-вторых, авторы обратились к работам Аби Варбурга (2000), М. Хальбвакса (1992), Олика Дж. и Джойса (2011), Нора П. (1989), Рикёра П. (1984), Яна Ассаманна (1997), в которых концепции социальной и культурной памяти представлены в наиболее полном объёме. Тесную связь культурной памяти и искусства обосновал Аби Варбург. Его работа атлас «Мнемозина» (Warburg, 2000) с момента первой публикации в 1926 году стала классическим путеводителем по «местам памяти» культуры Возрождения. Продолжая эту научную традицию, Пьер Нора (1989) представил память о Франции как пространство между памятью и забвением. Анализ работ, отражающих проблему взаимосвязи социальной памяти и образования как ценности, позволил сформулировать следующие вопросы: во-первых, существует ли разрыв ценностно-семантического поля социальной памяти; и, во-вторых, насколько правомерно обоснование роли и значения социальной памяти как ценности, способной стать основанием образовательного процесса.

### Социальная память как ценность

В данной статье мы попытаемся ответить на эти вопросы. Начнём с понятий. Термин «социальная память» означает динамическое взаимодействие между историей, культурой и познанием. Соответственно, источниками познания выступают: история, коллективная память и индивидуальный опыт. Этот симбиоз формирует субъективное представление об исторической реальности, нарративы здравого смысла, которые создают идентификатор автобиографического контекста. Такое понимание социальной памяти, основанное на теории социальных представлений, проводит различие между коллективной памятью, которая более устойчива к изменениям, и представлениями о прошлом, обсуждаемыми и распространяемыми в социальной среде. (Armand, 1993). Ценность — это качество предмета или явления быть значимым для людей в культурном, социальном и личностном отношениях. Обобщая опыт исследований предыдущих поколений в области ценностей, можно сделать следующие выводы.

Ценность можно сравнить с понятием «смысл личности» (Крамли, 2002).

– Ценность — это идеал, который противопоставляется реальности.

– Ценность — обязательный компонент целенаправленной и оценочной деятельности человека (Лойко, 2022).

– Ценность может выступать критерием оценки любого культурного феномена.

В связи с вышесказанным можно утверждать, что культура может быть мерой реализации ценности жизни. Систему ценностей можно назвать внутренним ядром культуры, объединяющим все формы общественного сознания. Как передаётся система ценностей от поколения к поколению? Когда мы говорим о передаче культурного, ценностного наследия человечества, целесообразно обратиться к такому явлению, как память. Существование памяти позволяет сохранять и передавать из поколения в поколение пласты человеческой мудрости. Храмы могут быть разрушены, книги могут быть сожжены, но наиболее ценное сохраняется и передаётся потомкам. Благодаря памяти человек выходит за пределы своего бытия и приобретает социальный опыт, воплощённый в культурном наследии общества. Говоря о памяти, мы должны иметь в виду не только социальную, но и индивидуальную память. Ребёнок усваивает традиции и обычаи очень маленького, но важного для него на данном этапе сообщества — своей семьи.

В этом контексте социальная память — это величина, способная измерить глубину сохранения культурного наследия и идеалов той или иной группы. Постепенно круг общения увеличивается, расширяется и область знаний, относящихся к культурному наследию той социальной группы, к которой принадлежит ребёнок (Лойко, Деметьева, 2014).

Для гуманитарного знания в целом и особенно для образования значима теория, разработанная немецким исследователем Аби Варбургом (1866–1929). Непреходящим достоинством его работ является создание своеобразной энциклопедии памяти, представленной в произведениях искусства. Эта книга — не просто итог многолетнего изучения Варбургом культуры Возрождения, но и высшее выражение его то буквального, то метафорического поиска синкретических решений насущных проблем, поставленных историей искусства и культуры. Варбург

полагал, что визуальная, метафорическая энциклопедия с её созвездиями символических образов оживит память, воображение и понимание того, что он называл «загробной жизнью античности» (Варбург, 2000). Варбург полагал, что каждый из этих образов функционирует как лейбницевская монада, потенциально выражающая огромное множество образов. Каждый из них был потенциальной энциклопедией, обладающей огромной эпистемологической ценностью. Наиболее известным и общепризнанным является утверждение французского учёного Пьера Нора (Nora, 1989) о том, что мы тратим так много времени на размышления о прошлом, потому что его осталось так мало: там, где раньше мы жили, пронизанные прошлым — преимущественно привычек и обычаев, — теперь мы живём в отрыве от своего прошлого, воспринимая себя радикально иными, чем наши предшественники. Если раньше мы были погружены в «миры памяти», то теперь мы, современники, сознательно культивируем «места памяти», поскольку память стала особой темой. Исследования феноменов социальной памяти ориентируются на её институционализацию в качестве «исследований памяти» (Gensburger, 2007; Olick, Vinitzky-Seroussi, Levy, 2011).

Этот процесс уже несколько десятилетий затрагивает множество научных областей. В соответствии с этой логикой специалисты различных дисциплин концентрируют своё внимание на определённых научных областях, в той или иной мере изучающих феномен социальной памяти. Преимуществом такого подхода, безусловно, является поддержание высокого уровня специализации и формирование исследовательских сообществ и международных сетей, способных обрабатывать последние достижения в изучении социальной памяти в её связи с образованием. По мнению Крамли: «Социальная память — это средство, с помощью которого информация передаётся между индивидами и группами, а также от одного поколения к другому. Не всегда осознавая, что они это делают, люди передают своё поведение и отношение к другим в различных контекстах, но особенно через эмоциональные и практические связи и в отношениях между поколениями» (Crumley C., 2002, с. 45). Именно важность и значимость социальной памяти в современном образовании позволяет продолжить исследование именно в этом ключе.

### Образование — Память — Ценность

Образование стало особой частью общественной жизни с тех пор, как процесс передачи знаний и социального опыта выделился из других видов жизнедеятельности общества и стал делом тех, кто профессионально занимался образованием и воспитанием. Именно в это время были созданы специальные государственные органы и общественные институты, специализирующиеся на накоплении и распространении знаний. Образование как социальное явление является объективной социальной ценностью. Высшее образование — это своеобразный социальный лифт, залог успеха в современной жизни. Оно помогает человеку улучшить свою жизнь и жизнь окружающих его людей. Образование даёт конкретные инструменты для карьеры и является двигателем создания знаний. Высшее образование охватывает все виды обучения после школы. Оно включает в себя собственно высшее образование, прикладное и профессиональное обучение, а также обучение базовым навыкам, если они не были получены в ходе школьного обучения. Оно включает в себя обучение в различных условиях, в том числе на рабочих местах, в университетах и политехнических институтах. Высшее образование предоставляет отдельным людям и сообществам возможность улучшить свои социальные результаты, приобретая навыки, необходимые для того, чтобы стать успешными и продуктивными гражданами. Эти навыки также способствуют укреплению социальной сплочённости и демократических ценностей и помогают людям из всех слоев общества жить в процветающем, безопасном и равноправном обществе. Само по себе образование является процессом эффективной коммуникации, постоянно расширяющей границы и уровни своего бытия. Если считать, что ценности могут передаваться через опосредованную коммуникацию в процессе образования, то можно выделить следующие уровни этой коммуникации, учитывая, что каждый человек выстраивает эти уровни сам, опираясь на свой личный опыт и опыт собеседника. Авторами предложена структурно-функциональная модель взаимосвязи ценностной и социальной памяти, которая определяет процессы устойчивого развития современного образования.

**Первый уровень** можно определить как субъект-субъектные отношения, в основе которых ле-

жит взаимная выгода. Это означает, что я ценю предмет, поскольку он полезен для меня. Данный уровень нельзя считать примитивным. Он отражает первую ступень образования и включает в себя базовые знания, умения и навыки. Как правило, этот уровень согласуется с начальной школой, домашним образованием и воспитанием. Именно в этот момент в памяти ребёнка формируется целостная картина мира как устойчивое, понятное и открытое отношение. Как правило, в детстве формируется фундамент ценностно-смыслового отношения к миру и восприятие себя как части мироздания. Этот период надолго остаётся в памяти человека. Правильное отношение к образованию как ценности, формирующееся в этот период, обуславливает социализацию человека и, если этот процесс по тем или иным причинам не происходит, процесс социализации затормаживается, человек не идентифицирует себя как личность. В качестве примера приведём реальный случай, показывающий связь памяти и первого опыта познания себя и мира.

#### Непроснувшаяся память

Маленький сибирский городок. В один из детских домов привезли новеньких. Девочки это или мальчики по одежде понять было трудно. Воспитательница предложила: «Давайте поиграем, но сначала, разделимся на группы. Мальчики — направо, девочки — налево». Дети приняли игру, получилась следующая конфигурация: три мальчика (3–5 лет) встали справа, одна девочка (4 года) — слева. Ещё трое детей остались стоять в центре комнаты. Дети не знали, кто они — мальчики или девочки. Память этих детей ещё спала. То, что в семье проходило естественно и просто, у детей, лишённых родителей, стало проблемой. Воспитатели должны были с самого начала формировать память этих маленьких людей, их идентичность, на этом уровне — гендерную.

**На втором уровне** возникают отношения, построенные на правовой основе. Взросление человека предполагает постоянное расширение рамок его социальной памяти и получение нового опыта для успешной реализации жизненного пути. Правовые нормы, закреплённые в законах, отражают основные поведенческие стереотипы. Образование раскрывается в соответствии с определёнными нормами и стандартами. В данном случае реализуется стратегия устойчивого образования как условие формирования нормативной социальной памяти. К сожалению, именно

на этом уровне может возникать ложная память, искажающая или скрывающая истинное положение вещей.

#### «Шляпа Клементиса»

В романе Кундеры «Книга о смехе и забвении» описан подобный случай. Февраль 1948 года. Лидер чешских коммунистов, К. Готвальд выступает с речью перед огромной толпой в Праге. Именно с этого события началась история коммунистической Чехии. Снег падает на непокрытую голову К. Готвальда. Клементис, один из товарищей Готвальда, так бы желая помочь, отдаёт вождю свою меховую шапку. Тот факт, что Готвальд был в меховой шапке, запечатлён на многочисленных фотографиях, став хрестоматийным фото. Через четыре года Клементис был обвинён в государственной измене и повешен. Отдел пропаганды немедленно изъясил из истории все упоминания о нём, а также все фотографии. С тех пор Готвальд стоит на балконе один. На том месте, где раньше стоял Клементис, осталась лишь белая стена. Единственное, что напоминает о Клементисе, — это меховая шапка (Кундера, 2011). Примеры манипуляций с содержанием социальной памяти можно найти практически в любой период в любой стране.

Примечательно, что потеря референции, вытеснение, удаление из социальной памяти того или иного факта при оставлении лишь его следа происходит не только в материальной, неязыковой сфере (например, уничтожение фотографии). Этот процесс действительно осуществляется в рамках государственной знаково-символической дискурсивной системы, как бы фильтруя воспоминания об исторических событиях и наполняя социальную память лишь определёнными «правильными» высказываниями. Как видим, политика способна влиять на содержание социальной памяти, искажая знания о реальных исторических событиях. Соответственно, искажение социальной памяти напрямую влияет на образование. Вместо реальной, политически не ангажированной картины человек получает ложное представление о действительности. Образование фальсифицируется, теряя объективность и, как правило, свою истинную ценность.

Триада «образование — память — ценность» способна сформировать стержень нравственных ценностей. Именно в этот момент возникают от-

ношения, в которых шанс материальной выгоды сводится к минимуму, и начинают действовать иные доминанты социальной памяти. Такая память позволяет «приспособить прошлое к настоящему, или, что то же самое, настоящее к прошлому» (Fentress J., Wickham Ch., 1992, с. 201). Без социальной памяти, без адекватного понимания прошлого невозможно интерпретировать и оценить нынешнюю устойчивость образования, делать прогнозы на будущее.

#### Чему и как учиться?

Этот вопрос задавал школьникам великий русский ученый Юрий Михайлович Лотман (1922–1993). Он писал: «Чему учатся люди? Люди изучают Знание, люди изучают Память, люди изучают Совесть. Это три предмета, которые необходимы в любой школе и в которые вошло искусство. По сути, искусство — это Книга памяти и совести. Надо только уметь читать эту книгу» (Лотман, 2010, с. 11). Только устойчивое образование способно дать человеку истинное знание о прошлом (Память) и освоить ценности прошлого. Каждый уровень социального взаимодействия может быть охарактеризован своим ценностным аспектом и напрямую влияет на поддержание образовательных тенденций. Социальная память — это постоянно развивающаяся система. Чем раньше люди осознают присущую ей ценность, тем успешнее они смогут реализовать программу своей жизни: от потребительского блага к законопослушному существованию и, наконец, к осознанию ценности и уникальности своей жизни. Реализация этой стратегии возможна только в образовательном процессе. Стабильное образование в современном обществе является своеобразным «социальным лифтом», способным поднимать человека к вершинам социальной жизни.

#### Заключение

Подводя итоги исследования взаимосвязи социальной памяти, ценностей в современном образовании, можно сделать вывод, что столкновение ценностей и понимание содержания социальной памяти — одна из тенденций современного общества, которую можно и нужно максимально смягчить. В содержательном аспекте это будет деятельность по разработке образовательных траекторий с учётом национально-культурного менталитета региона.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Баггер Й. Диалектика намерений и реальности: столкновение ценностей // Этнография и образовательная политика. — Elsevier Science Ltd, 2001. — Vol. 4. — P. 221–250.
2. Crumley C. 'Exploring Venues of Social Memory' *Social Memory and History: Anthropological Perspectives*, ed. by M. G. Cattell and J. J. Clomo. Walnut Creek, CA: Atlanta Press, 2002.
3. Earle D. Tertiary Sector Performance Analysis and Reporting Division [Ministry of Education of New Zealand]. — URL: [http://www.educationcounts.govt.nz/publications/tertiary\\_education/how-can-tertiary-education-deliver-better-value-to-the-economy/key-findings](http://www.educationcounts.govt.nz/publications/tertiary_education/how-can-tertiary-education-deliver-better-value-to-the-economy/key-findings) (дата обращения: 14.08.2023).
4. Fentress J., Wickham Ch. *Social Memory*. — Oxford, Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1992.
5. Гинсбург С. Праведники народов мира как элементы коллективной памяти. — URL: [http://www.readcube.com/articles/10.1111%2Fj.1468-2451.2011.01799.x?r3\\_referer=wol&tracking\\_action=preview\\_click&show\\_checkout=1&purchase](http://www.readcube.com/articles/10.1111%2Fj.1468-2451.2011.01799.x?r3_referer=wol&tracking_action=preview_click&show_checkout=1&purchase) (дата обращения: 14.08.2023).
6. Goldman L. *The Hidden God: Исследование трагического видения в «Мыслях» Паскаля и «Трагедиях Ра»*. Trans. Ph. Thody. — London: Routledge, 1964.
7. Хевер Ч., Робертс Р. История, культура и познание: На пути к динамической модели социальной памяти // *Culture & Psychology*. — 2012. — № 18 (2). — С. 167–183.
8. Jedlowski P. Память об итальянском колониальном прошлом // *International Social Science Journal*. — 2011. — Vol. 62. — P. 33–34.
9. Кундера М. *Книга о смехе и забвении*. — URL: [http://www.goodreads.com/book/show/240976.The\\_Book\\_of\\_Laughter\\_and\\_Forgetting](http://www.goodreads.com/book/show/240976.The_Book_of_Laughter_and_Forgetting) (дата обращения: 14.08.2023).
10. Лойко О. Т. Владимир Соловьёв: Память в контексте культуры / О. Т. Лойко // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. — 2022. — № 45. — С. 52–58.
11. Лотман Ю. Чему учатся люди. — М.: Центр книги Рудомино.
12. Лойко О., Дементьева С. Социальная память в рамках историзма // *Middle-East Journal of Scientific Research*. — 2014. — № 21 (1). — С. 282–285. — ISSN 1990–9233. © IDOSI Publications, DOI: 10.5829/idosi.mejsr.2014.21.01.21395.
13. Mandell P. Three Important Business Lesson I Learned from Clash. — URL: [http://www.huffingtonpost.com/paul-mandell/three-important-business-\\_b\\_5315890.html](http://www.huffingtonpost.com/paul-mandell/three-important-business-_b_5315890.html) (дата обращения: 14.08.2023).
14. Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Memorire. — *Representations* 26 (Spring), 1989. — P. 7–25.
15. Olick J, Joyce R. 'Social Memory Studies: From Collective Memory to the Historical Sociology of Mnemonic Practices'. *Annual Review of Sociology* 24, 1998. — P. 105–140.
16. Olick J., Vintzky-Serouss I., Levi D. *The Collective Memory Reader*. — London: Oxford University Press, 2011.
17. Ricotur P. *Time and Narrative*. — London: The University of Chicago Press Ltd, 1984/ Trans. К. Маклафлин и Д. Пеллор.
18. Richter A. Глобальная деловая этика: When Values Clash. — URL: [www.qedconsulting.com/news/wvc.html](http://www.qedconsulting.com/news/wvc.html) (дата обращения: 14.08.2023).
19. Вольтер А. М. Случай с памятью // *Философские повести; Орлеанская девственница* / Пер. с фр., сост. С. Канарейкина; Послесл. Н. Жирмунской. — Л.: Худож. лит., 1988. — 432 с.
20. Warburg A. *Der Bilderatlas Mnemosyne // Gesammelte Schriften*. — Vol. II. — Berlin.

Данная статья опубликована в рамках Программы повышения конкурентоспособности Национального исследовательского Томского политехнического университета.

## THE PRESENT SITUATION OF CHINA CALLIGRAPHY AS A CULTURAL PHENOMENON

*Summary:* Calligraphy art occupies an important position in the history of China. It is not only a "national treasure", but also a "gentleman's art". It is a concentrated expression of personal aesthetic concept, academic accomplishment, personality temperament and ideological realm. China's calligraphy art is an important part of China's traditional culture, which embodies the essence of traditional culture and ancient philosophy. The ideas, traditional virtues and humanistic spirit of China's traditional culture are the essence of China's traditional culture, and also constitute the cultural foundation of China's modernization.

Calligraphy is a writing culture based on Chinese characters, and its artistic expression and aesthetic standards are derived from China's traditional philosophy and culture. The complicated process of China's cultural modernization affects modern calligraphy and its social cognition, and the development of calligraphy art is closely related to the internal situation. Taking China's calligraphy and China's culture as the research object, and China's history as the research basis, this paper deeply analyzes the present situation

### Introduction

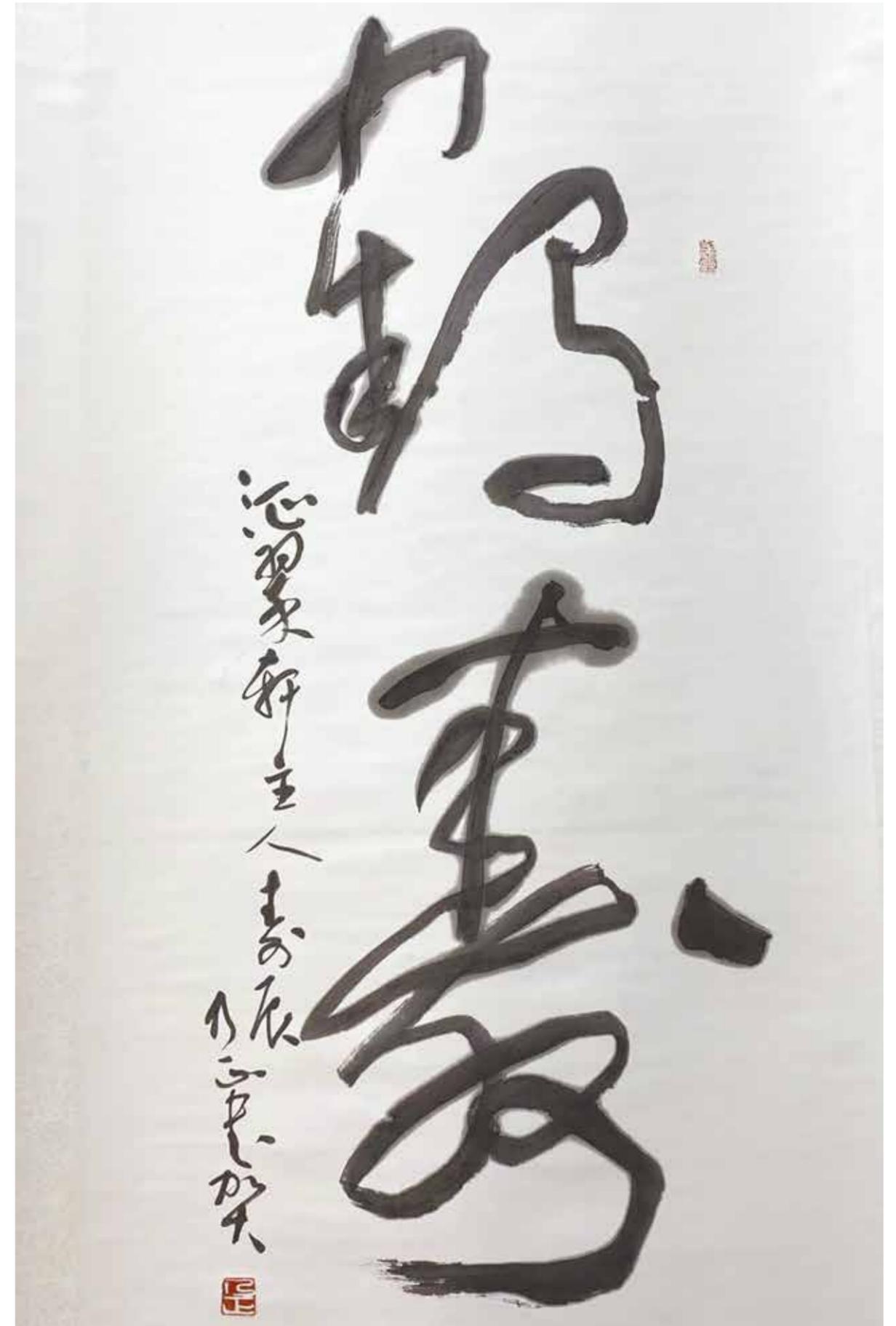
In the 20th century, China is facing globalization and modernization, both in the social, political and cultural fields. China's calligraphy is the core carrier and interpreter of Chinese civilization, philosophical thought and national cultural spirit, and plays an important role in cultural output and dissemination [1]. Calligraphy has become a fortress of Chinese tradition and identity. Calligraphy has been a part of China's history since ancient times, and it has had a far-reaching influence on China culture in particular. With the changes of history and culture, various calligraphy styles came into being [2]. Influenced by western culture in many aspects of

of modern calligraphy and China's calligraphy culture, and adopts interdisciplinary research methods, including history, art history, cultural history, aesthetics and philosophy, and makes detailed thinking on various topics, such as the history of China in the 20th century, the characteristics of modern calligraphy, and the role of China's calligraphy in culture and education. The conclusion is: It summarizes the present situation and cultural achievements of China's calligraphy as a cultural phenomenon, which has played an important role in maintaining Chinese national identity and conveying national cultural mentality. According to this statement, a person's personality and quality can be reflected in calligraphy, which can even emphasize a person's social status, and a person who writes well in calligraphy can win the respect of strangers. Therefore, calligraphy art bears the effective inheritance of Chinese national identity and cultural spirit, and the popularization and inheritance of calligraphy art contributes to the prosperity and development of Chinese art and culture.

*Keywords:* China, calligraphy, art, history, culture, modern calligraphy, aesthetics, national culture.

culture and history, calligraphy is still an unshakable symbol of China's national identity and cultural heritage.

China people's national cultural mentality is closely related to their history, philosophy, religion and lifestyle. The works created by great calligraphers not only embody these aspects of Chinese culture, but also enrich people's spirit. Every symbol and every calligraphy feature is full of profound meaning and wisdom. China's aesthetic thought of calligraphy runs through the whole development of Chinese aesthetic history and has rich ideological and cultural connotations [3]. China's calligraphy has its own characteristics



and cannot be confused with that of other countries. If you compare China's works with those of Japanese masters, even though they use the same tools and techniques to create works, you can find many visual differences. China's calligraphy is an interpretation of visual art and literary significance, which not only reflects the hieroglyphics themselves and their significance, but also reflects the author's attitude and state, as well as the author's spiritual and moral development path and the artist's unique inner world, including the artist's personality, ambition and mood [4].

#### Research method

As a cultural phenomenon, China's calligraphy is a method based on history, art and culture, which makes it possible to study this phenomenon by using various scientific achievements—historiography, art history, cultural history, literature, aesthetics, philosophy and comprehensive interdisciplinary methods, as well as literature analysis methods. Then, according to the research theme, the results are summarized by using research methods.

#### Research results

Historical events, especially a large number of historical events in the 20th century, are vividly imprinted in the calligraphy tradition. At the beginning of this century, China experienced political turmoil, including the revolution in 1911, which overthrew the empire and established a republic. This period is a period of exploration and cultural reform. Calligraphers and artists in China are faced with the challenge of introducing new ideas and technologies while protecting traditional arts.

The Sino-Japanese War began in 1937 and lasted until 1945. After the war, the Communist Party of China (CPC) took over. The period from 1949 to 1976 was a difficult period for the development of People's Republic of China (PRC)'s modern history, which was called the "Mao Zedong era" because Mao Zedong became the chairman. The economic destruction and social imbalance caused by Mao Zedong's policies have slowed down the development of China, including cultural development, for decades.

The "Cultural Revolution" initiated by Mao Zedong in 1966 was aimed at maintaining communism in China by eliminating the remnants of capitalism and traditional factors in China society, which turned out to be a real tragedy for a country with millions of people. Although Mao Zedong is eager to change the essence of callig-

raphy culture itself, he can't fight against the Millennium tradition.

At the end of the 20th century, Chinese culture entered a new stage of development, and all walks of life began to develop rapidly. With the rise of the economy and many social institutions, the unique culture of China began to develop again. The revolutionary thought that happened nearly a century ago became the basis of politician's rule in the early 20th century.

It can be seen that the development of calligraphy art in the 20th century is closely related to the domestic situation. Despite all kinds of drastic changes in recent decades, calligraphy occupies such an important position in China culture, including at the official level, and it cannot be completely subordinated to politics or ideology. The tradition of proficient calligraphy culture still exists, and new political leaders must follow this tradition if they want to win the respect of their subordinates. The function of modern calligraphy has been replaced by TV and media, but gradually, the importance of calligraphy in political leaders and public space has begun to increase.

Modern calligraphy creation has broken through the traditional mode in exhibition effect and form, and has been presented in a variety of orientations, so that the calligraphy style can be constantly updated [5]. With the arrival of western modernist artistic concepts, some calligraphers began to seek breakthroughs and changes, trying to improve the external expression of China's traditional calligraphy with western visual artistic expressions, which led to the exaggeration of the external expression of calligraphy works [6]. From a historical point of view, the alternation between the old and the new is inevitable, and the characteristics of modern calligraphy are the introduction of new techniques and means of expression. Modern calligraphy is the new direction of China's calligraphy development. It not only combines the western modern art and the new concept of Japanese "avant-garde calligraphy", but also follows the traditional writing forms, tools and materials used in China and the aesthetic principles of Confucianism, Taoism and Buddhism in traditional philosophy [7]. In 1986, an exhibition was held in Beijing for the first time in the twentieth century. In addition to traditional works, some innovative works appeared, but they did not deny the achievements

of predecessors. In the definition of modern calligraphers, we should adhere to the method of "people-modern people-modern artists-modern calligraphers" to think about the talent composition of modern calligraphers [8]. The new ideas of modern calligraphers enable them to reflect the new trend of the times more accurately. Most of them are young calligraphers and academic artists who have been trained by masters.

A new generation of China calligraphers must take the excellent works left by their predecessors as the main guide for their development. We should absorb the great wisdom and unique calligraphy art theory summarized by outstanding predecessors, so as to develop our own unique artistic style. In addition, calligraphy periodicals also occupy an important position in the creation and dissemination of calligraphy art. After the reform and opening up, China's modern calligraphy periodicals began a new historical development period, and authoritative calligraphy publications such as China Calligraphy, Calligraphy and Calligraphy Research played an important role in spreading art [9].

#### Discuss

The vigorous development of China's calligraphy art has shown the world the long history and profound foundation of Chinese character culture [10]. The creative works of young calligraphers in China are various, which can be divided into several main styles to explore.

Researchers S. A. Ann and S. N. Voronin proposed the following division:

- "Energy flow" group;
- Free-form group;
- "Dominant-Undominant" group;
- "Painting Synthesis" group.

In the "energy flow" group, the calligrapher's attention is attracted by the movement of "qi" energy. In their handwriting, she kept turning in circles, and an invisible pulsating energy rose. This is particularly evident in the works of the famous calligrapher Wang Xuezhong. When he wrote hieroglyphics, he tried to point the lower right line upward, while the upper left line pointed downward. As a cultural researcher in China, S.N. sokolov-Remizov, "The beginning of these features is closed by backward writing, while their end emphasizes openness."

The second group of "free format" has carried out various practices with pen and ink. For example, calligrapher Gu Gang has blurred the bound-

aries between hieroglyphs in his works, so there are some big ink spots on the paper, which look like a huge hieroglyph or image. Gu Gang combined the various styles and techniques of cursive script with the graphics of ancient Chinese calligraphy. In ancient handwriting, there is no clear boundary between the elements of adjacent hieroglyphs. This integration of different styles and handwriting is harmoniously integrated into the overall composition.

The third group is combined in a special way and named "Appeared-Not Appeared". The group's authors focus on "the mystery of features emerging from non-existent backgrounds". Zhu Naizheng, one of the representatives of calligraphers, used few features and lines in his works, but the high energy of ink color and block features expressed the particularity of the creative process. An invisible center contains arbitrarily dispersed elements, and there are special waves and vibrations in the lines. Zhu Naizheng's works are similar to Mi Fei's vibration techniques. Zhu Naizheng's famous saying: "The way of calligraphy lies in the transmission of true qi. There is no need to abandon norms, just as it is not worth being bound by them.

The fourth group "Painting Synthesis" focuses on the interaction between painting and the plasticity of calligraphy. For example, in Peng Shiqiang's works, the outline of the mountain is expressed by painting techniques, which is similar to the ancient hieroglyphic "Mountain", and hieroglyphics are attached to the bottom of the canvas to create the effect of wet paper. This technique is borrowed by calligraphers from painting, but it does not violate the essence of calligraphy plasticity. Calligrapher's motto is: "Calligraphy is the opening of emptiness and the great spontaneity of mind and spirit [11]. "Although globalization has brought some problems and consequences, such as the popularization of new writing tools such as hard pens and computers, which greatly reduced the practicality of calligraphy, China's calligraphy is still the embodiment of China's national aesthetics, philosophy and social culture, and it has maintained a leading position in inheriting tradition and other plastic arts [12].

#### Conclusion

China's traditional culture has a history of 5,000 years, which embodies the spirit of the Chinese nation and China's "soft power" [13]. Calligraphy, as

a national treasure, has a profound mass base. The complicated process of cultural modernization in China in the 20th century reflects modern calligraphy and its social cognition [14]. There is no doubt about its value in preserving national spirit and cultural mentality, but some processes and changes need special attention from society and the country [15]. Taking the development path of calligraphy education combining culture and art will help to promote the spread and development of calligraphy art to a greater extent [16].

In China's ancient philosophy, the spirituality of Taoism, the world outlook of harmony between man and nature, the way of thinking of yin and yang symbiosis, and the aesthetic thought of "neutralization" have become the main laws of China's art development in the past hundred years [17]. Therefore, calligraphy is not only an art, but also a philosophy, aesthetics and ethics.

Calligraphy art in China traditional culture contains "aesthetic practice", including the aesthetic experience of the creative subject, the process of aesthetic practice and the aesthetic object [18]. Learning calligraphy can cultivate artistic aesthetic taste and excellent quality. Calligraphy is a form of expressing "beauty" with pen and paper, which can convey the author's mood and cultural thoughts [19]. Chinese excellent culture is extensive and profound, and its ideas, traditional virtues and humanistic spirit constitute the cultural foundation of China's modernization [20]. Later generations continue to inherit the calligraphy tradition of predecessors, and its relevance is constantly enhanced. New calligraphy artists are constantly appearing, and at the same time, China's excellent traditional culture is preserved, continued and carried forward.

#### REFERENCES:

1. 隋邦平. (2023). 大众文艺 (10), 208–210. doi:10.20112/j.cnki.ISSN1007–5828.2023.10.071.
2. 任天津 (2020). 现代书法艺术创作创新比较研究——井上雄一、王冬龄研究 (中国美术学院博士论文). <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CDFDLAST2022&文件名=1020436857.nh>
3. 韩华宁 (2020). 刘纲吉书画美学思想研究 (安庆师范大学硕士学位论文)
4. <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CMFD202002&filename=1020821875.nh>
5. 范宇光 (2019). 书法美学范畴体系研究 (河北大学博士论文). <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CDFDLAST2019&filename=1019869586.nh>
6. 颜贻寿. (2023). 试论当代书法创作的文化担当. 中国美术(03),122–128. doi: CNKI: SUN: CHMS.0.2023–03–026.
7. 李怡潼, 张立平. 分析现代书法外在造型审美本质[J]. 艺术品鉴. 2022(12)
8. 赵梓含. (2017). 中国现代书法的民族性探讨. 美与时代(中)(08),126–127. doi:10.16129/j.cnki.mysdz.2017.08.056.
9. 邱振中. 书法中的传统与现代创作——辑录与断想 (下) [J]. 中国书画. 2022(01)
10. 胡波. (2018). 大众传播视角下的中国现代书法研究 湖南包装(02), 23–25. doi:10.19686/j.cnki.issn1671–4997.2018.02.005.
11. 张伟. (2023). 环境工程 (05). 257. doi: CNKI: SUN: HJGC.0.2023–05–048.
12. 何劲松. (2023). 书法艺术的自觉高度与文化自信. 大学字体(02),41. doi: CNKI: SUN: DXSF.0.2023–02–010.
13. 李峰. (2023). 中国博民族览(07),85–87. doi: CNKI: SUN: MZBL.0.2023–07–027.
14. 孙尚. (2021). 信息界面中的书法文化体验设计研究 (硕士论文, 西华大学)
15. <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CMFD202201&filename=1021836359.nh>
16. 唐林舒. (2023). 对联(08),25–27. doi: CNKI: SUN: DLMG.0.2023–08–010.
17. 黄凰. (2023). 近现代转型中的书法教育 中华书画家 书画家 书画家 书画家 (05), 87–90 DOI: cnki: sun: zhsh.0.2023–05–010.g.0.2023–08–010.
18. 方爱龙. (2023). 大学字体(02),44–46. doi: CNKI: SUN: DXSF.0.2023–02–013.
19. 常馨悦. (2020)
20. 姜文 (2020). 书法身体维度的美学研究 (大连理工大学博士论文) .<https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CDFDLAST2022&filename=1020109504.nh>
21. 宋立刚. (2018). 艺术科技 (07), 148. doi: CNKI: SUN: YSKK.0.2018–07–122
22. 邱曙东. (2023). 中国书法文化的传播、传承与创新. 人民论坛 (07),104–106. doi: CNKI: SUN: RMLT.0.2023–07–023.

Фэн Шуан

аспирант

Российского государственного социального университета

e-mail: 1404685770@qq.com

Хэнань, Китай:

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-46-55

## СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ КИТАЙСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ КАК ЯВЛЕНИЯ КУЛЬТУРЫ

*Аннотация:* В истории Китая искусство каллиграфии занимает важное место, это не только «национальное достояние», но и «искусство джентльмена», это индивидуальные эстетические представления, академическая подготовка, темперамент характера, мысли и чувства, концентрация воплощения. Искусство китайской каллиграфии — это важная часть традиционной китайской культуры, которая также воплощает в себе суть традиционной культуры и древнего философского мышления. Идеология, традиционные добродетели и гуманистический дух составляют суть китайской традиционной культуры, культурную основу модернизации Китая.

Каллиграфия — это культура письма, основанная на китайских иероглифах, её художественная выразительность и эстетические стандарты берут начало в традиционной китайской философии и культуре. Сложный процесс модернизации китайской культуры повлиял на современную каллиграфию и её социальное восприятие, а развитие искусства каллиграфии тесно связано с внутренней ситуацией. В данной работе в качестве объекта исследования рассматриваются китайская каллиграфия и китайская культура, за основу берётся история Китая, глубоко осмысливается современное состояние китайской каллиграфии и каллиграфической культуры, используется междисциплинарный и межпредметный метод

### Введение

В XX веке Китай столкнулся с глобализацией и модернизацией, как в социальной сфере, так и в политической и, конечно же, культурной. Китайская каллиграфия является центральным носителем и интерпретатором китайской цивилизации, философской мысли, национальной культуры и духа, играет важную роль в экспорте и распространении культуры [1]. Искусство каллиграфии стало своеобразным оплотом традиций и идентичности китайского народа. Каллиграфия с древнейших времён была частью истории как

исследования, включающий историографию, историю искусства, историю культуры, эстетику и философию, подробно рассматриваются различные аспекты темы, такие как: история Китая в XX веке, особенности современной каллиграфии, культурно-образовательная роль китайской каллиграфии. Обобщается современное состояние и культурные достижения китайской каллиграфии как культурного феномена, сыгравшего важную роль в сохранении китайской национальной идентичности, а также в передаче национального культурного менталитета. В нашей стране также существует поговорка «характер человека подобен его собственному лицу», согласно которой характер и качества человека могут быть отражены с помощью каллиграфии, каллиграфия может даже подчеркнуть социальный статус человека, а человек, который хорошо пишет, способен завоевать уважение незнакомых людей. Поэтому также очень важно, чтобы искусство каллиграфии несло в себе эффективное наследование китайской национальной идентичности и культурного духа, а популяризация и наследование искусства каллиграфии способствовали процветанию искусства и культуры в Китае.

*Ключевые слова:* Китай, каллиграфия, искусство, история, культура, современная каллиграфия, эстетика, национальная культура

Востока, так и Запада, особенно Китая, на культуру которого она оказала глубокое влияние, и по мере изменения истории и культуры возникали различные стили каллиграфии [2]. В то время, когда многие аспекты культуры и истории подвергались изменениям и влиянию западной культуры, каллиграфия осталась непоколебимым символом национального самосознания и наследия.

Национально-культурный менталитет китайского народа тесно связан с его историей, философией, религией и образом жизни. Великие мастера каллиграфии создавали произведения,

которые не только отражали эти аспекты китайской культуры, но и духовно обогащали людей. Каждый символ, каждая каллиграфическая черта были наполнены глубоким содержанием и мудростью. Эстетическая мысль китайской каллиграфии проходит через всё развитие истории китайской эстетики и имеет богатый идеологический и культурный подтекст [3]. Китайская каллиграфия имеет собственную идентичность, которую не спутаешь с другой. Если сравнить произведение, написанное китайским мастером, и работу, например, японского мастера, можно выявить множество визуальных отличий, несмотря на то, что при создании работ был задействован один и тот же инструментарий и техника.

Несмотря на то, что китайская каллиграфия — это визуальное искусство и интерпретация литературного смысла, в нём отражается не только сам иероглиф и его смысл, но также отношение и состояние автора работы, его путь духовного и этического становления. Каллиграфия выражает уникальный внутренний мир художника, содержащий индивидуальность, устремления и настроение [4].

#### **Методика исследования**

Китайская каллиграфия как культурный феномен основывается на историческом, художественном и культурологическом подходах, что позволяет изучать этот феномен, применяя результаты различных наук — историографии, искусствоведения, истории культуры, литературы, эстетики, философии и других междисциплинарных методов, а также документального анализа, синтезировать теоретические результаты междисциплинарного подхода, а затем обобщить полученные результаты в соответствии с темой исследования.

#### **Результаты исследования**

Ярко отпечатались на каллиграфической традиции и исторические события, которых было особенно много в XX веке. В начале столетия Китай пережил политические потрясения, включая революцию 1911 года, свержение империи и установление республики. Это время было периодом поисков и культурной реформы. Китайские каллиграфы и художники сталкивались с задачей сохранить традиционное искусство, одновременно внедряя новые идеи и техники.

В 1937 году началась Японо-китайская война, которая продолжалась до 1945 года. После

войны власть в свои руки взяла Коммунистическая партия Китая.

Непростые времена наступили во второй фазе развития современной истории Китайской Народной Республики с 1949 по 1976 год. Этот период принято называть «эпохой Мао», поскольку председателем стал Мао Цзэдун. Экономическое разрушение и социальный дисбаланс, вызванные политикой Мао, замедлили развитие Китая, в том числе и культурное, на десятилетия.

Начатая Мао Цзэдуном в 1966 году «культурная революция», целью которой было сохранение китайского коммунизма путём очищения китайского общества от остатков капиталистических и традиционных элементов, оказалась настоящей трагедией для многомиллионной страны. Несмотря на насильственное желание изменить суть самой каллиграфии, Цзэдун не мог бороться с тысячелетними традициями.

Новый этап развития китайской культуры начался в конце XX столетия, когда во всех сферах жизни страны начался стремительный рост. Поднялась экономика, возникло множество социальных институтов, вновь начала развиваться уникальная китайская культура. Идеи революции, произошедшей почти столетие назад, стали основой правления политиков начала XX века.

Таким образом, развитие искусства каллиграфии в XX веке было тесно связано с тем, что происходило внутри страны. Несмотря на все потрясения, случившиеся в течение десятилетий, каллиграфия занимала настолько важное место в культуре Китая, в том числе и на официальном уровне, что не могла быть полностью подчинена политике или идеологии. Традиция искусного владения письмом была жива, и новые политические лидеры обязаны были ей следовать, если хотели заслужить уважение в глазах своих подчинённых. Завершающий этап в современной истории каллиграфии отличался утратой связи между властью и искусством красивого письма. Функции каллиграфии взяли на себя телевидение и СМИ. Но постепенно каллиграфия стала увеличивать свою значимость как среди политических лидеров, так и в общественном пространстве.

Создание современной каллиграфии в выставочном эффекте — форма прорыва в традиционной модели, с разнообразной формой ориентации, чтобы стиль каллиграфии мог по-

стоянно обновляться [5]. С приходом с Запада модернистских концепций искусства некоторые каллиграфы стали искать прорывы и изменения, пытаясь «улучшить» внешнее выражение традиционной китайской каллиграфии с помощью западного визуального художественного выражения, в результате чего внешнее выражение каллиграфических работ становится преувеличенным [6]. С исторической точки зрения замена старого на новое неизбежна. Современная каллиграфия отличается экспериментальностью подходов и внедрением новых техник и средств выразительности. Современная каллиграфия — это новое направление в развитии китайской каллиграфии, которое не только вообрало в себя новые концепции западного современного искусства и японской «авангардной каллиграфии», но и следует формам письма, использованию инструментов и материалов традиционной китайской каллиграфии, а также эстетическим принципам конфуцианства, даосизма и буддизма в традиционной философии [7]. Впервые в XX веке в 1986 году в Пекине прошла выставка, где наравне с традиционными работами появились и экспериментальные, которые всё же не отвергали достижения предшественников. В определении современного художника-каллиграфа следует придерживаться метода «человек — современный человек — современный художник — современный художник-каллиграф», чтобы продумать состав таланта современного каллиграфа [8]. Новые пластические решения современных авторов позволили им точнее отразить новые веяния времени. В основном это были молодые каллиграфы и академические художники, которых обучали великие мастера. Китайские каллиграфы нового поколения должны были использовать самые лучшие работы, переданные предшественниками, как основные ориентиры для развития. Необходимо было усвоить великую мудрость и уникальную этническую специфику, унаследованную от выдающихся предшественников, и развить свой уникальный художественный стиль. Кроме того, каллиграфическая периодика занимает важное место в создании каллиграфического искусства, коммуникации и научных исследованиях. После реформ и открытости современная каллиграфическая периодика Китая начала новый период исторического развития, а авторитетные каллиграфические издания, такие как «Китайская каллиграфия», «Каллиграфия» и «Исследования

каллиграфии», сыграли важную роль в развитии каллиграфического искусства Китая [9].

#### **Обсуждение**

Искусство китайской каллиграфии процветает, демонстрируя всему миру многовековую историю и глубину китайской иероглифической культуры [10]. Разнообразие творческих экспериментов молодых китайских каллиграфов можно разделить на несколько основных направлений стилистических поисков, хоть и достаточно условных.

Исследователи С. А. Ан и С. Н. Воронин предлагают следующее деление:

- группа «энергопотока»;
- группа «свободного формата»;
- группа «проявленное-непроявленное»;
- группа «живописного синтеза».

В группе «энергопотока» внимание каллиграфов было привлечено движением энергии «ци». В их почерках она двигалась непрерывно по кругу, возникала невидимая пульсация. Особенно ярко это выражено в творчестве известного каллиграфа Хуан Даочжоу. Когда он работал над написанием иероглифа, то старался направить правые нижние черты вверх, а левые верхние, наоборот, вниз. Как отмечал исследователь китайской культуры С. Н. Соколов-Ремизов, «начала черт закрыты прописыванием вспять, тогда как их окончания подчёркнуто открыты».

Вторая группа «свободного формата» осуществляла различные эксперименты с кистью и тушью. Например, каллиграф Фу Шань в своих работах сильно размывал границы между иероглифами, поэтому на бумаге появлялись большие чернильные пятна. Они выглядели как единый большой иероглиф или образ. Фу Шань сочетал различные стили и приёмы скорописного письма с графикой древнего почерка гу-вэнь. В старинном почерке не было чётких границ между элементами соседних иероглифов. Подобный синтез разных стилей и почерков гармонично вмонтирован в общую композицию.

Третья группа работ объединена особым подходом и имеет условное название «проявленное-непроявленное». Авторы данной группы сосредоточены на «тайне появления черт из небытия фона». Один из представителей, каллиграф Чжу Найчжэн, использует в своём произведении минимальные черты и линии, но тушевой тон и высокий уровень энергетики точек и черт

выражает особую интенсивность творческого процесса. Невидимый центр удерживает произвольно разбросанные элементы, в пластике присутствуют особые волны и вибрации. Работы мастера Чжу Найчжэна напоминают технику вибраций в творениях Ми Фу. Девиз Чжу Найчжэна: «Дао каллиграфии заключается в передаче истинной энергии. Нет нужды отбрасывать нормы, как и не стоит связывать [себя] ими».

Четвёртая группа «живописного синтеза» сосредоточена на взаимодействии пластики живописи и каллиграфии. Например, в работах Пэн Шицяна присутствует силуэт гор в виде живописной техники, он напоминает древнюю пиктограмму «гора» и сопровождается иероглифическим текстом внизу полотна без соблюдения строгих столбцов, что создаёт эффект смоченной бумаги. Этот приём заимствован каллиграфом из живописи, но не нарушает сути каллиграфической пластики. Девиз каллиграфа звучит так: «Каллиграфия — это распечатывание пустоты, великая спонтанность сердца и духа». Одним из важных явлений является самосознание искусства каллиграфии, которое знаменует собой выход искусства каллиграфии из «техники» на высоту «дао» [11]. Несмотря на некоторые проблемы и последствия глобализации, например, популярность новых письменных принадлежностей, таких как твёрдые ручки и компьютеры, которые значительно снизили практичность каллиграфии, китайская каллиграфия остаётся воплощением национальных эстетических, философских, социальных и культурных традиций Китая и сохраняет ведущее положение среди других видов пластических искусств [12].

#### Заключение

Китайская традиционная культура имеет пятитысячелетнюю историю, является выразителем духа китайской нации, а также важным воплощением «мягкой силы» Китая [13]. Каллиграфия, являясь национальным достоянием, имеет прочную массовую основу, сложный процесс модернизации культуры Китая в XX веке отраз-

ился на современной каллиграфии и её восприятии обществом [14]. Её ценность для сохранения национально-культурного менталитета нации остаётся несомненной, однако некоторые процессы и изменения требуют особого внимания как от общества, так и от государства. Современное каллиграфическое образование принимает самое активное участие в трансформации китайской культурной модернизации, выполняя уникальную ценностную функцию и оказывая историческое влияние [15]. Следование по пути развития каллиграфического образования, сочетающего в себе культуру и мастерство, в большей степени способствует распространению и развитию искусства каллиграфии [16].

В древнекитайской философии духовность даосизма, мировоззрение единства Неба и человека, образ мышления симбиоза инь и ян, эстетическая тенденция нейтральности стали основными законами развития китайского искусства на протяжении тысячелетий [17]. Поэтому каллиграфия — это не только искусство, но и философия, эстетика и этика. Искусство каллиграфии в традиционной китайской культуре включает в себя «эстетическую практику», включающую эстетический опыт субъекта-творца, процесс эстетической практики и эстетический объект [18]. Занимаясь каллиграфией, человек может воспитать в себе художественный эстетический интерес, высокий моральный облик, дисциплинированность и трудолюбие. Каллиграфия — это форма выражения «красоты» с помощью пера и бумаги, она способна передавать настроение автора, воспитывать чувства и повышать эстетический интерес [19].

Идеология, традиционные добродетели и гуманистический дух, заложенные в традиционной китайской культуре, составляют культурную основу модернизации китайского стиля [20]. Развитие каллиграфической традиции продолжается, её актуальность растёт, появляются новые талантливые мастера каллиграфии, которые сохраняют и продолжают традиции прошлого как в самом Китае, так и за рубежом.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. 隋邦平.(2023).儒学西渐与中国书法文化软实力使命担当. 大众文艺(10),208–210. doi:10.20112/j.cnki.ISSN1007–5828.2023.10.071.
2. Ren, Tian jin (2020). Comparative Research on the Innovation of Art Creation of the Modern Calligraphy — Research on Inoue Yu-ichi and Wang Dongling (Doctoral dissertation, China Academy of Art). <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CDFDLAST2022&filename=1020436857.nh>
3. Han, Hua ning (2020). Research on Liu Gangji's Aesthetic Thoughts of Painting and Calligraphy (Master's thesis, Anqing Normal University). <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CMFD202002&filename=1020821875.nh>
4. Fan, Yu guang (2019). A Study on Category System of Calligraphy Aesthetics (Doctoral dissertation, Hebei University). <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CDFDLAST2019&filename=1019869586.nh>
5. 颜贻寿.(2023). 试论当代书法创作的文化担当. 中国美术(03), 122–128. doi: CNKI: SUN: CHMS.0.2023–03–026.
6. 李怡潼,张立平. 分析现代书法外在造型审美本质[J]. 艺术品鉴. 2022 (12)
7. 赵梓含. (2017).中国现代书法的民族性探讨. 美与时代(中)(08),126–127. doi:10.16129/j.cnki.mysdz.2017.08.056.
8. 邱振中. 书法中的传统与现代创作——辑录与断想(下)[J]. 中国书画. 2022(01)
9. Hu, bo. (2018). Research on Chinese modern calligraphy from the Angle of Mass Communication. Hunan Packaging (02), 23–25. doi:10.19686/j.cnki.issn1671–4997.2018.02.005.
10. 张伟. (2023).多元文化环境下书法教育融入文化教育的路径分析. 环境工程(05),257. doi: CNKI: SUN: HJGC.0.2023–05–048.
11. 何劲松.(2023).书法艺术的高度自觉与文化自信. 大学书法(02),41. doi: CNKI: SUN: DXSF.0.2023–02–010.
12. 李峰. (2023).非物质文化遗产视野下文化馆对书法艺术的保护、传承与发展. 中国民族博览(07),85–87. doi: CNKI: SUN: MZBL.0.2023–07–027.
13. Sun Shan. (2021). Research on Experience Design of Calligraphy Culture in Information Interface (Master's thesis, XihuaUniversity). <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CMFD202201&filename=1021836359.nh>
14. 唐林舒.(2023).如何提升美术馆群众文化的专业性和普及性——以书法为例. 对联(08),25–27. doi: CNKI: SUN: DLMG.0.2023–08–010.
15. 黄凰.(2023).近现代文化转型中的书法教育. 中华书画家(05),87–90. doi: CNKI: SUN: ZHSH.0.2023–05–010.G.0.2023–08–010.
16. 方爱龙.(2023).坚持文化性与艺术性并举的书法学科发展之路. 大学书法(02),44–46. doi: CNKI: SUN: DXSF.0.2023–02–013.
17. 常馨悦. (2020).书法审美的哲学意蕴(博士学位论文,中共中央党校). <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CDFDLAST2022&filename=1020134598.nh>
18. Jiang, Wen (2020). Aesthetic Study on the Body Dimension of Calligraphy (Doctoral dissertation, Dalian University of Technology). <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CDFDLAST2022&filename=1020109504.nh>
19. 宋立刚.(2018).探究书法艺术对中国美学的特殊贡献. 艺术科技(07),148. doi: CNKI: SUN: YSKK.0.2018–07–122
20. 邱曙东.(2023).中国书法文化的传播、传承与创新. 人民论坛(07),104–106. doi: CNKI: SUN: RMLT.0.2023–07–023.

Wang Anyu

Post-graduate student of the  
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts  
e-mail: wanganyu77@gmail.com  
ORCID: 0009-0002-6881-0774

Alexandra V. Troschinskaya

Doctor of Art History, Professor, Chief Curator of the Museum  
of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts  
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com  
ORCID: 0009-0001-2347-1206

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-56-67

## ON THE QUESTION OF CLARIFYING THE NAME OF ZHU DA (1626–1705) AND ITS ORIGIN

*Summary:* Zhu Da (1626–1705) was a famous Chinese artist who lived during the late-Ming Dynasty and early-Qing Dynasty. He was born in Nanchang, Jiangxi Province. Zhu Da was related to the imperial house of Ming. After the fall of this dynasty, during the reign of the Manchus, he was forced to hide, became a monk for some time and reached heights in the study of Buddhism, after which he returned to worldly life. Zhu Da and his work were significantly influenced by the classical texts of Confucianism, the philosophy of Cheng-Zhu, Buddhism and Taoism. His poetic captions for paintings and individual poems are extremely symbolic and have a special artistic style. Zhu Da became a reformer of traditional literati painting (*wenrenhua*) and raised it to new heights. Subsequently, he had a great influence on the painting of representatives of the Four Monks and the Eight Eccentrics from Yangzhou, as well as on the style of such 20th century masters as Qi Baishi and Xu Beihong, who worked at the end of the Qing period and the beginning of the Republican period in China.

The last fifty years have become the most fruitful period in the field of studying the work of Zhu Da. The research

Zhu Da (1626–1705) was a famous Chinese artist who lived during the late-Ming Dynasty and early-Qing Dynasty. He was born in Nanchang, Jiangxi Province. The milestones of his biography are quite remarkable: the artist was related to the imperial house of Ming. After the fall of the dynasty, he became a monk for some time and reached heights in the study of Buddhism, after which he returned to secular life. Zhu Da and his

work were significantly influenced by the classical texts of Confucianism, the philosophy of Cheng-Zhu (*lixue* is a doctrine of principle common in the Ming era), Buddhism and Taoism. His poetic captions and individual poems are extremely symbolic and have a special artistic style. As independent works of calligraphy, they are exquisitely woven into his landscapes and Huanyao-hua paintings. Zhu Da inherited the tradition of combining po-

etry, calligraphy, painting and printing from the masters of the Song and Ming dynasties, and as a reformer of the traditional literati painting (*wenrenhua*), he raised it to a new height. Subsequently, he had a great influence on the painting of representatives of the Four Monks and the Eight Eccentrics from Yangzhou, as well as on the style of such 20th century masters as Qi Baishi and Xu Beihong, who worked at the end of the Qing period and the beginning of the Republican period in China.

In the study of Zhu Da's work in Chinese and foreign scientific circles, the following six stages can be distinguished.

The first one took place until the 1950s, when researchers paid less attention to Zhu Da's personal qualities, concentrating on his painting technique.

The second stage occurred in the 1950s, when Zhu Da's work became interesting not only in China, but also abroad, for example, in the USA and Japan.

The third stage was during the 1960s, when the first kind of culmination occurred in the study of Zhu Da's legacy, which was associated with the discovery of the Portrait of Geshan — the only reliable lifetime image of Zhu Da, in the process of scientific research. Until this point, research about the artist had been predominantly introductory and superficial, lacking a deeper study of his biography and his painting.

The fourth stage was during the 1970s, when research on Zhu Da was concentrated in scientific schools in Southern China and abroad (especially in the USA and Japan).

The fifth stage occurred in the 1990s, when the study of Zhu Da's work moved to a new level owing to museums that gathered collections of his paintings, such as the Palace Museum in Beijing, the Shanghai Museum and the Bada Shanren Memorial Hall in Jiangxi.

The sixth stage — from the beginning of the 21st century to the present, is characterised by a comprehensive study of Zhu Da's life and his creative achievements and summing up certain results.

We can say that the last fifty years have become the most fruitful period in the field of studying the work of Zhu Da. The research was constantly expanding and, as a result, moved outside of China; publications by foreign scientists appeared about the artist, and the name Zhu Da (Bada Shanren) gained worldwide fame and recognition.

etry, calligraphy, painting and printing from the masters of the Song and Ming dynasties, and as a reformer of the traditional literati painting (*wenrenhua*), he raised it to a new height. Subsequently, he had a great influence on the painting of representatives of the Four Monks and the Eight Eccentrics from Yangzhou, as well as on the style of such 20th century masters as Qi Baishi and Xu Beihong, who worked at the end of the Qing period and the beginning of the Republican period in China.

In the study of Zhu Da's work in Chinese and foreign scientific circles, the following six stages can be distinguished.

The first one took place until the 1950s, when researchers paid less attention to Zhu Da's personal qualities, concentrating on his painting technique.

The second stage occurred in the 1950s, when Zhu Da's work became interesting not only in China, but also abroad, for example, in the USA and Japan.

The third stage was during the 1960s, when the first kind of culmination occurred in the study of Zhu Da's legacy, which was associated with the discovery of the Portrait of Geshan — the only reliable lifetime image of Zhu Da, in the process of scientific research. Until this point, research about the artist had been predominantly introductory and superficial, lacking a deeper study of his biography and his painting.

The fourth stage was during the 1970s, when research on Zhu Da was concentrated in scientific schools in Southern China and abroad (especially in the USA and Japan).

The fifth stage occurred in the 1990s, when the study of Zhu Da's work moved to a new level owing to museums that gathered collections of his paintings, such as the Palace Museum in Beijing, the Shanghai Museum and the Bada Shanren Memorial Hall in Jiangxi.

The sixth stage — from the beginning of the 21st century to the present, is characterised by a comprehensive study of Zhu Da's life and his creative achievements and summing up certain results.

We can say that the last fifty years have become the most fruitful period in the field of studying the work of Zhu Da. The research was constantly expanding and, as a result, moved outside of China; publications by foreign scientists appeared about the artist, and the name Zhu Da (Bada Shanren) gained worldwide fame and recognition.

Jiangxi Province, as the birthplace of Zhu Da, actively supports research on the artist. The Jiangxi Provincial Fine Arts Publishing House, for example, published *The Complete Works of Bada Shanren* [14], and the Jiangxi People's Publishing House published two collections of scientific works, *Studies on the Works of Bada Shanren* [13], which marked the beginning of another peak in the study of the artist's legacy. Scientific seminars and conferences dedicated to Zhu Da were held twice in Nanchang in 1986 and 1988, and a research community was established to promote comprehensive and in-depth research on the artist's work. The proceedings of these conferences, written by famous artists, were published in important Chinese and foreign journals. In September 2006, an international scientific conference dedicated to the celebration of the 380th anniversary of the birth of Zhu Da was held in Nanchang. Its participants discussed the history of the artist's family, analysed the style of his painting and calligraphy, poetry, and the synthesis of arts in his work. However, unfortunately, the materials presented at this conference have not yet been published.

Analysing the results of research on Zhu Da for more than half a century, we can conclude that scientific works and articles devoted to him are conditionally divided into the following three thematic areas. The first one is the study of Zhu Da's pseudonyms (names), his life and contacts with artists and poets, his contemporaries who lived in the same period of time. The second area is the study of Zhu Da's creative thought and artistic achievements, and more rigorous and in-depth analysis of them can be found in scientific research works starting from the 1960s. A third area of research interest is the study of the influence of Zhu Da's painting style on later artists as well as related comparisons.

Let us consider a number of aspects and characteristic trends in research about Zhu Da, in particular those related to clarifying the artist's real name and pseudonyms, his pedigree and biography.

Zhu Da was a member of the ruling clan of the Ming Dynasty, and his high social origin had a direct and profound influence on his life path, socio-political position and artistic creativity. Many scholars, especially foreign ones, currently mistakenly believe that Zhu Da is the artist's real name. This is largely due to the insufficiency and

Jiangxi Province, as the birthplace of Zhu Da, actively supports research on the artist. The Jiangxi Provincial Fine Arts Publishing House, for example, published *The Complete Works of Bada Shanren* [14], and the Jiangxi People's Publishing House published two collections of scientific works, *Studies on the Works of Bada Shanren* [13], which marked the beginning of another peak in the study of the artist's legacy. Scientific seminars and conferences dedicated to Zhu Da were held twice in Nanchang in 1986 and 1988, and a research community was established to promote comprehensive and in-depth research on the artist's work. The proceedings of these conferences, written by famous artists, were published in important Chinese and foreign journals. In September 2006, an international scientific conference dedicated to the celebration of the 380th anniversary of the birth of Zhu Da was held in Nanchang. Its participants discussed the history of the artist's family, analysed the style of his painting and calligraphy, poetry, and the synthesis of arts in his work. However, unfortunately, the materials presented at this conference have not yet been published.

Analysing the results of research on Zhu Da for more than half a century, we can conclude that scientific works and articles devoted to him are conditionally divided into the following three thematic areas. The first one is the study of Zhu Da's pseudonyms (names), his life and contacts with artists and poets, his contemporaries who lived in the same period of time. The second area is the study of Zhu Da's creative thought and artistic achievements, and more rigorous and in-depth analysis of them can be found in scientific research works starting from the 1960s. A third area of research interest is the study of the influence of Zhu Da's painting style on later artists as well as related comparisons.

Let us consider a number of aspects and characteristic trends in research about Zhu Da, in particular those related to clarifying the artist's real name and pseudonyms, his pedigree and biography.

Zhu Da was a member of the ruling clan of the Ming Dynasty, and his high social origin had a direct and profound influence on his life path, socio-political position and artistic creativity. Many scholars, especially foreign ones, currently mistakenly believe that Zhu Da is the artist's real name. This is largely due to the insufficiency and



Zhu Da (*The Portrait of Geshan*). 1674 Vertical scroll. Paper, ink. Bada Shanren Memorial Hall, Nanchang.

limitation of their knowledge about the traditions and rules of the Chinese imperial court. We believe that the name “Zhu Da” was only a temporary *jian* (pseudonym) used by the artist to pass the imperial exam. The changes in his name at different times are closely related to his life situation. Indeed, some treatises of the past, such as Cao Maoxian’s *Setan Zashi* and Bai Huang’s *Xijiang Zhi*, recorded his real name as Zhu Da; however, the character for “Da” actually means “big ears”, which has a pejorative connotation, and this aroused suspicion among some scientists. In his research, Qi Gong writes that “Da” (聶) — “big-eared”, is a character formed by merging the characters 大 (big) and 耳 (an ear), and is a common form of the word meaning “a donkey.” Some scholars also believe that “Zhu Da” is the artist’s childhood name or *jian* (pseudonym). In his article “Did Bada Shanren Really Bear the Name ‘Zhu Da’...”, researcher Yao Yaping writes: “Based on the pedigree of Bada Shanren, we can conclude that his real name was Zhu Tuan Yuan” [20, pp. 87–88]. At the same time, Yao Yaping analyses in detail the naming system for the children of the ruling clan of the Ming dynasty [ibid.].

In Ancient and Medieval China, members of the imperial family were not allowed to take exams to become officials, which was consistent with the Confucian concept of “peace of the family”. However, as several generations of the imperial clan grew, the number of its members grew, and funds to support them could not cover all expenses. As a result, court protocol gradually became not so strict and allowed members of collateral branches of the imperial family to take state examinations to become officials; nevertheless, they were required to renounce their original titles and take the examinations as commoners, using only fictitious names. Regardless of whether they passed the test or not, they could no longer use their birth names. Thus, Zhu Da could have used his pseudonym (*jian*), which was his childhood nickname — Zhu Dazi. However, the childhood nickname for the imperial examinations seemed too informal; thus, he became Zhu Da. It is noteworthy that such a signature is almost never found in his paintings; nevertheless, his pseudonym (*jian*) and the circumstances of its abbreviation to “Zhu Da” as well as his original name are recorded in the extant Regional Records of Jiangxi Province.

Moreover, there is controversy among Chinese scholars regarding Zhu Da’s other pseudonyms, such as Xue Ge, Lü Han, and Bada Shanren. According to Cai Xinyi’s research into Zhu Da’s handwriting, many of Bada Shanren’s authentic signatures in the early and late years of his life were very different, leading to speculation about their authenticity [18, pp. 235–264]. Analysing his other pseudonym, Bada Shanren, Zhu Liangzhi believes that part of it, Bada Shan (八大山, translated as “Eight Great Mountains”), can be interpreted in different ways, and that it is a Buddhist term denoting a mythical mountain — the centre of the world, surrounded by eight great mountains [19, pp. 106–110]. It is possible that Zhu Da borrowed this term from the title of the scroll *Bada Shan Juejing Te* by another great master of the earlier Yuan era, Zhao Mengfu, to express his simultaneous admiration for both the eminent predecessor and the Buddha. This guess is not unfounded since Zhu Da joined the Chan Buddhist sect at the age of 23 and, after a long period of study, achieved the rank of “enlightened”, even becoming the abbot of a temple. Thus, the nickname Bada Shanren aptly expresses Zhu Da’s inextricable connection with Buddhism.

Until the 1960s, due to the lack of historical materials, many questions arose about the life and birth of Zhu Da. However, with the discovery of the Geshan Portrait and some other epigraphic monuments, a number of questions were gradually clarified and a certain consensus was reached. It was established that Zhu Da was a descendant in the ninth generation of Zhu Quan — the seventeenth son of Zhu Yuanzhang, the founder of the Ming Dynasty. He inherited a lower title and lived in the city of Nanchang. His grandfather, Zhu Duo-Mazi, the governor-general of Fengguo, was a poet and artist, and his landscape paintings inherited the Mi (Shi) painting style. Zhu Da’s father, also a skilled calligrapher and artist, was famous on the right bank of the Yangtze. His uncle was also an artist and author of an essay on the history of painting.

In general, Zhu Da’s ancestry was also the subject of controversy for many Chinese researchers. Thus, in Wang Shiqing’s article “The Genealogy of Bada Shanren”, based on the records of Li Lin and Zhu Kanjian, the artist is considered as a representative of the Tong generation. It is stated that his genealogical name is Zhu Tongren, and

"The Poem Inscribed on the Title of Uncle Bada Xiaoying in Leifu", belonging to Zhu Kanjian [8, pp. 585–614], is used as indirect evidence. According to Li Dan's research, Zhu Da's grandfather was Zhu Duo-Mazi, and his father was Zhu Mou [11, pp. 79–84]. Zhu Liangzhi proves in his works that Zhu Da's brother was Zhu Zhongyun. He bases this on the remains of the poetry collection of Rao Yu Pak, Zhu Da's Buddhist brother, and also provides indirect evidence from the collections of Fan Yizhi and Chen Hongsu that both of them were the grandsons of Zhu Zhenji, which proves, according to the pedigree of the ruling house, that Bada Shanren should be the great-grandson of Zhu Zhenji [19, pp. 106–110].

There are also more systematic and authoritative works about the real name of Zhu Da, such as Yao Yaping's publications *The Life of Bada Shanren Recreated Based on the Geshan Portrait, and Is Zhu Da Bada Shanren's Real Name?*, etc. [21, pp. 14–15; 20, pp. 87–88], which carefully analyse the origin of Zhu Da's real name and his biography. The author describes in detail the life story of the artist, who went from a member of the imperial family to a court prisoner of the Manchus, escaped and was a Buddhist monk for decades to save his life; then, he returned to Nanchang at the age of 55 where he experienced the heyday of artistic creativity and died there. In general, in Chinese research, there is less and less disagreement on the issues of genealogy and biography of Zhu Da, as well as understanding his artistic heritage.

As for the research by foreign scientists, it is mainly concentrated in Japan, the USA and Russia. At the same time, specialists from each country focus differently on the work of Zhu Da. For example, Japanese researchers are more focused on the practical analysis of the application of Zhu Da's painting style, while Russian ones are divided into two groups: some tend to historically analyse the situation of China during the Ming Dynasty and the beginning of the Qing, briefly mentioning the artist himself, describing the life of Zhu Da in broad strokes; however, his style and painting technique are hardly discussed. Others devote their works to a comparative analysis of the calligraphy of Zhu Da and Shi Tao; however, more attention is paid to the second master, while the outstanding calligraphic achievements of the first one and his understanding of painting and calligraphy as a whole are not taken into account. Meanwhile, S. Sokolov-Remizov, for example, believed that visual assessment plays an im-

portant role in the attribution of Chinese painting and calligraphy. Thus, it is worth starting with it [6, pp. 161–176]. The situation is complicated by the fact that, unfortunately, there are no genuine works by Zhu Da in Russian museum collections.

Unlike articles about Zhu Da published by foreign scholars, studies by Chinese specialists tend to use the artist's name Bada Shanren, which is better known in China and is most often found on his signature works, its accuracy confirmed by historical research. This is his more accurate name, in contrast to his pseudonym (*jian*) Zhu Da. Foreign scientists are limited to old information and do not have translations of relevant historical materials, which makes it difficult to understand this feature. There is also a lack of detailed and objective foreign research about Zhu Da outside of China, and most of the existing ones are limited to a brief description of his life and main works, which may be due to the lack of information and historical materials translated from Chinese.

Judging by the publications, foreign researchers working on the family history and biography of Zhu Da work in Hong Kong, Taiwan, the USA and Japan. As for his calligraphy and painting, most of the scholars are Chinese specialists and work in Beijing and Shanghai.

At the beginning of the 21st century, a new generation of experts emerged studying the legacy of Zhu Da. Interest in his extraordinary personality and his outstanding works does not fade. This is evidenced by the release of two major monographs on Zhu Da, published over the past two decades. One of them, the book *The Life and Works of Bada Shanren* by Xiao Hongming, is a detailed study of the artist's life, his family tree and friendships [15]. It is part of the Zhu Da series; it contains many new ideas and can be considered a worthy study. However, it also contains some speculative views. The second one is the already mentioned monograph by Zhu Liangzhi, *Research on the Works of Bada Shanren* (朱耷研究) [19]. Owing to the discovery of a large amount of new information, Zhu Liangzhi was able to clarify the origins of Zhu Da, his biography and stages of life, as well as present in detail more than a hundred of his friends, most of whom, such as Huang Dagu (黄大谷), were not considered by previous researchers. Zhu Liangzhi tried to present his own perspective on complex issues that have long been discussed in academic circles.

To summarise, we note that, despite the existence of a vast body of scientific literature on certain aspects of Zhu Da's biography, there are practically no works that offer a comprehensive analysis of his painting in the context of the development of art schools in China during the Qing era. His unique artistic talent allowed him

to create paintings that were far ahead of their time in their plastic and figurative language and subsequently allowed him to have a strong influence on the work of contemporary artists. It is this research vector that may form the basis for the work of a new generation of Chinese and Russian scientists.

#### REFERENCES:

1. Vinogradova, N.A. 2008. *"Mountains and Waters": Chinese Landscape Painting*.—Moscow: Belyi Gorod
2. Vinogradova, N. A. *Flowers — Birds in Chinese Painting*.— Moscow: Belyi Gorod, 2009.
3. Zavadskaya E. V. *Aesthetic Problems of Painting in Ancient China*.— Moscow: Iskusstvo, 1975.
4. Kravtsova, M. E. *History of Chinese Art*.— St. Petersburg-Moscow-Krasnodar: Lan, Triada, 2004.
5. Sokolov-Remizov, S. N. *From the Middle Ages to the New Age. From the History and Theory of Painting in China and Japan at the End of the 17<sup>th</sup> — Beginning of the 19<sup>th</sup> Centuries*.— Moscow: State Institute of Art Studies, 1995.
6. Sokolov-Remizov, S.N. 2014. "The Phenomenon of Imitation in Chinese Traditional Painting and Calligraphy: Guidelines for Expert Assessment", "Original and Repetition. Original, Replica, Imitation in the art of the East". Collection of articles, editors-compilers: P. Kutsenkov, M. Chegodaev.— Moscow: State Institute of Art Studies.
7. Sychev, V.L. 2014. "Classical Painting of China in the Collection of the State Museum of Oriental Art.", *Collection catalogue*, Moscow: State Museum of Oriental Art
8. «八大山人的世系问题», 《上海古籍出版社》.— Wang Shiqing. *Pedigree of Bada Shanren*.— Shanghai: Shanghai Ancient Book Publishing House, B.G.
9. 王方宇《八大山人论集》,《中华丛书》编审委员会,台湾,1984.— Wang Fanyu. *Discourse on Bada Shanren*.— Taipei: Editorial Board of the China Series, 1984.
10. 赵祖尼. 对八大山人的系统研究. — 南昌: 江西美, 2016.— Zhao Zuni. *Systematic Research on Bada Shanren*.— Nanchang: Jiangxi Fine Arts, 2016.
11. 李旦,《写意画派大师 — 八大山人》,江西人民出版社,1988年,《江西人民出版社》.— Li Dan. *Bada Shanren. Master of the School of Writing and Painting*.— Nanchang: Jiangxi People's Publishing House, 1988.
12. 刘蓉. 八大山人画的美. — 北京: 民间艺术, 2018年. 2018 Liu Rong. *The Beauty of Bada Shanren's Painting*.— Beijing: Folk Art, 2018.
13. *Bada Shanren Memorial Hall. Research on Bada Shanren*.— Nanchang: Jiangxi People's Publishing House, 1986.— URL: <https://book.douban.com/subject/26692148/> (access date: 20.12.2022).
14. Complete Works of Bada Shanren.— Nanchang: Jiangxing Art Publishing House, 2000.— URL: <https://book.douban.com/subject/1606890/> (access date: 20.12.2022).
15. 萧鸿鸣《八大山人生平及作品系年》北京燕山出版社, 2009.— Xiao Hongming. *The Art of Bada Shanren and its Stages*.— Beijing: Yangshan, 2009.
16. 新藤武弘《八大山人 <安晚册>》Fookwu, 1989.— Takeshiro Shindo. *Bada Shanren and his Evening Scroll*.— Fukui: Bookstore, 1989.
17. 方闻《八大山人人生与艺术之分期研究》南昌, 江西人民出版社, 1988.— Fang Wen. *A Study of the Life and Work of Bada Shanren in Stages*.— Nanchang: Jiangxi People's Publishing House, 1988.
18. 蔡星仪,《河水一担直三 — 谈谈八大山人卖画的问题》,《河北教育出版社》, 2012.— Cai Xingyi. *When Three Streams Appear in the River: Discussion of the Sale of Bada Shanren's Paintings*.— Shijiazhuang: Hebei Education Publishing House, 2012.
19. 朱良志《八大山人研究》. 安徽教育出版社, 2008.— Zhu Liangzhi. "Stages and Characteristics of Huanyao-hua Painting by Bada Shanren" // *Research on Bada Shanren*.— Hefei: Anhui Educational Press, 2008.
20. 姚亚平,《从个山小像看八大山人的身世》,《地方文化研究》, 2021年, № 05.— Yao Yaping. "Did Bada Shanren Really Bear the Name Zhu Da: the Influence of Family History on Bada Shanren" // *Local History Studies in the Field of Culture and Art*.— 2021.— No. 5.
21. 姚亚平,《八大山人真名为“朱耷”吗: 宗室家世对八大山人的影响》,《文化艺术研究》, 2021, Vol. 14.— Yao Yaping. "The Life of Bada Shanren Recreated Based on the Geshan Portrait, and Is Zhu Da Bada Shanren's Real Name?", *Studies of Culture and Art*. 2021. no. 4.

Ван Аньюй

аспирант Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова  
e-mail: wanganyu77@gmail.com  
Москва, Россия  
ORCID: 0009-0002-6881-0774

Александра Викторовна Трощинская

доктор искусствоведения, профессор,  
главный хранитель музея Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова  
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com  
Москва, Россия  
ORCID: 0009-0001-2347-1206

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-56-67

## К ВОПРОСУ ОБ УТОЧНЕНИИ ИМЕНИ ЧЖУ ДА (1626–1705) И ЕГО ПРОИСХОЖДЕНИИ

*Аннотация:* Чжу Да (1626–1705) — известный китайский художник, живший в конце правления династии Мин и начале эпохи Цин. Он родился в Наньчане, в провинции Цзянси. Чжу Да состоял в родстве с императорским домом Мин, после падения этой династии, при воцарении маньчжуров, он был вынужден скрываться, на некоторое время принял монашество и достиг высот в изучении буддизма, после чего вернулся к мирской жизни. На Чжу Да и его творчество оказали значительное влияние классические тексты конфуцианства, философия Чэн-Чжу, буддизм и даосизм. Его стихотворные подписи к картинам и отдельные стихи крайне символичны и обладают особым художественным стилем. Чжу Да стал реформатором традиционной «живописи учёных-литераторов» (вэньжэньхуа) и поднял её на новую вершину. В дальнейшем он оказал большое влияние на живопись представителей групп «Четырёх монахов» и «Восьми чудаков из Янчжоу», а также на стиль таких мастеров XX века, как Ци Байши и Сюй Бэйхун, работавших в конце периода Цин и начале Республиканского периода в Китае.

Последние пятьдесят лет стали самым плодотворным периодом в области изучения творчества Чжу

Да (1626–1705) — известный китайский художник, живший в конце правления династии Мин и начале эпохи Цин. Он родился в Наньчане, в провинции Цзянси. Вехи его биографии

Да. Исследовательское поле переместилось за пределы Китая, о художнике появились публикации зарубежных учёных, а имя Чжу Да (Бада Шаньжэнь) обрело мировую известность и признание.

Посвящённые ему научные труды и статьи условно делятся на следующие три тематических направления. Первое — это изучение псевдонимов (имён) Чжу Да, его жизни и контактов с художниками и поэтами, его современниками. Второе — изучение творческой мысли и художественных достижений Чжу Да. Третье — это изучение влияния стиля живописи Чжу Да на более поздних художников и соответствующие сравнения.

В статье анализируются публикации и научные труды, посвящённые творчеству Чжу Да, изданные за последние полвека. Среди них особо выделены те, что связаны с уточнением псевдонимов (имён) Чжу Да, его родословной и биографии; рассмотрены различные подходы китайских и зарубежных учёных к изучению творчества выдающегося китайского мастера и его художественного наследия.

*Ключевые слова:* Чжу Да, Бада Шаньжэнь, искусство Китая, китайская традиционная живопись, династия Цин, хуаняохуа, живопись «цветов и птиц», пейзаж, живопись тушь, чань-буддизм.

довольно примечательны: художник находился в родстве с императорским домом Мин, после падения династии он на некоторое время принял монашество и достиг высот в изучении буд-

дизма, после чего вернулся к мирской жизни. На Чжу Да и его творчество оказали значительное влияние классические тексты конфуцианства, философия Чэн-Чжу («ли сюэ» — учение о принципе, распространённое в эпоху Мин), буддизм и даосизм. Его стихотворные подписи и отдельные стихи крайне символичны и обладают особым художественным стилем. Являясь самостоятельными произведениями каллиграфии, они изысканно вплетены в его пейзажи и живопись хуаняохуа. Чжу Да унаследовал традицию объединения поэзии, каллиграфии, живописи и печати от мастеров династии Сун и Мин, а как реформатор традиционной «живописи учёных-литераторов» (вэньжэньхуа) поднял её на новую вершину. В дальнейшем он оказал большое влияние на живопись представителей групп «Четырёх монахов» и «Восьми чудаков из Янчжоу», а также на стиль таких мастеров XX столетия, как Ци Байши и Сюй Бэйхун, работавших в конце периода Цин и начале Республиканского периода в Китае.

В изучении творчества Чжу Да в китайских и зарубежных научных кругах можно выделить следующие шесть этапов.

Первый, до 1950-х годов, когда исследователи уделяли меньше внимания личностным качествам Чжу Да, концентрируясь на его технике живописи.

Второй этап пришёлся на 1950-е годы, когда творчеством Чжу Да заинтересовались не только в Китае, но и за рубежом, например, в США и Японии.

Третий этап, 1960-е годы, когда произошла первая своего рода кульминация в изучении наследия Чжу Да, которая была связана с обнаружением в процессе научных изысканий «Гэшаньского портрета» — единственного достоверного прижизненного изображения Чжу Да. До этого момента исследования о художнике носили преимущественно ознакомительный и поверхностный характер, им недоставало более глубокого изучения его биографии и его живописи.

Четвёртый этап, 1970-е годы, когда исследования о Чжу Да были сосредоточены в научных школах Южного Китая и за рубежом (особенно в США и Японии).

Пятый этап пришёлся на 1990-е годы, когда изучение творчества Чжу Да перешло на новый уровень благодаря музеям, собравшим коллекции его картин, таким как Национальный музей

Гугун в Пекине, Шанхайский музей и Мемориальный зал Бада Шаньжэнь в Цзянси.

Шестой этап — с начала XXI века по настоящее время — характеризуется всесторонним изучением жизни Чжу Да, его творческих достижений и подведением определённых итогов.

Можно сказать, что именно последние пятьдесят лет стали самым плодотворным периодом в области изучения творчества Чжу Да. Исследовательское поле постоянно расширялось и в результате переместилось за пределы Китая, о художнике появились публикации зарубежных учёных, а имя Чжу Да (Бада Шаньжэнь) обрело мировую известность и признание.

Провинция Цзянси как родина Чжу Да активно поддерживает исследования о художнике. Издательство изобразительных искусств провинции Цзянси, к примеру, опубликовало «Полное собрание сочинений Бада Шаньжэня» [14], а Народное издательство Цзянси опубликовало два сборника научных работ «Исследования творчества Бада Шаньжэня» [13], что стало началом очередного пика в изучении наследия художника. В 1986 и 1988 годах в Наньчане дважды проводились научные семинары и конференции, посвящённые Чжу Да, тогда же было создано исследовательское сообщество для содействия всесторонним и углублённым исследованиям творчества художника. Материалы этих конференций, написанные известными мастерами искусства, были опубликованы в значимых китайских и зарубежных журналах. В сентябре 2006 года в городе Наньчан состоялась Международная научная конференция, посвящённая празднованию 380-летия со дня рождения Чжу Да. Её участники обсуждали историю семьи художника, анализировали стиль его живописи и каллиграфии, поэзию, синтез искусств в его творчестве. Однако, к большому сожалению, до сих пор материалы, представленные на этой конференции, не были опубликованы.

Анализируя результаты исследований о Чжу Да за более чем полвека, можно сделать вывод, что посвящённые ему научные труды и статьи условно делятся на следующие три тематических направления. Первое — это изучение псевдонимов (имён) Чжу Да, его жизни и контактов с художниками и поэтами, его современниками, жившими в тот же отрезок времени. Второе — изучение творческой мысли и художественных достижений Чжу Да, причём более строгий и глубокий их анализ можно найти в научно-исследовательских

работах начиная с 1960-х годов. Третья область научных интересов — это изучение влияния стиля живописи Чжу Да на более поздних художников и соответствующие сравнения.

Рассмотрим ряд аспектов и характерных тенденций исследований о Чжу Да, в частности, связанных с уточнением настоящего имени и псевдонимов художника, его родословной и биографии.

Чжу Да был членом правящего клана династии Мин, и его высокое происхождение оказало прямое и глубокое влияние на его жизненный путь, социально-политическую позицию и художественное творчество. Многие учёные, особенно зарубежные, в настоящее время ошибочно полагают, что «Чжу Да» — настоящее имя художника. Это связано во многом с недостаточностью и ограниченностью их знаний о традициях и правилах китайского императорского двора. Мы же считаем, что имя «Чжу Да» было лишь временным цзянем (псевдонимом), использовавшимся художником для сдачи императорского экзамена. Изменения его имени в разное время тесно связаны с его жизненной ситуацией. Действительно, некоторые трактаты прошлого, такие как «Сэтан Цзаши» Цао Маосяня и «Сицзян Чжи» Бай Хуана, записывали его подлинное имя как Чжу Да, но иероглиф «Да» на самом деле означает «большие уши», что имеет уничижительный оттенок, и это вызвало подозрение у некоторых учёных. Ци Гун в своих исследованиях пишет, что «Да» (耑) — «большеухий» — это иероглиф, образованный слиянием иероглифов 大 (большой) и 耳 (ухо), является распространённой формой слова, означающего «осёл». Некоторые учёные также считают, что «Чжу Да» — это «молочное», то есть детское, имя или цзянь (псевдоним) художника. Исследователь Яо Япин в своей статье «Действительно ли Бада Шаньжэнь носил имя “Чжу Да”...» пишет: «Исходя из родословной Бада Шаньжэня, можно сделать вывод, что его настоящим именем было Чжу Туань Юань» [20, с. 87–88]. Параллельно Яо Япин подробно анализирует систему именования отпрысков правящего клана династии Мин [там же].

В Древнем и Средневековом Китае членам императорской семьи не разрешалось сдавать экзамены для того, чтобы стать чиновниками, что согласовывалось с конфуцианской концепцией «мира семьи», но, по мере разрас-

тания нескольких поколений императорского клана, число его членов росло, и средства на их содержание не могли покрыть всех расходов. В результате придворный протокол постепенно смягчился и позволил членам побочных ветвей императорской семьи сдавать государственные экзамены, чтобы стать чиновниками, но при этом они должны были отказаться от своих первоначальных титулов и сдавать экзамены как простолюдины, используя только вымышленные имена. Независимо от того, выдержали они испытание или нет, они больше не могли использовать свои урождённые имена, поэтому Чжу Да мог использовать свой псевдоним (цзянь), который был его детским прозвищем — Чжу Дацзы. Но детское прозвище для императорских экзаменов выглядело слишком неформальным, поэтому он стал «Чжу Да». Примечательно, что на его картинах такая подпись почти никогда не встречается, однако его псевдоним (цзянь) и обстоятельства его сокращения до «Чжу Да» записаны в дошедших до нас Краевых записях провинции Цзянси, как и его первоначальное имя.

Среди китайских учёных также существуют разногласия относительно других псевдонимов Чжу Да, таких как Сюэ Гэ, Люй Хань и Бада Шаньжэнь. Согласно исследованиям почерка Чжу Да, выполненным Цай Синьи, многие достоверные подписи Бада Шаньжэня в ранние и поздние годы его жизни сильно отличались, что наводит на размышления об их подлинности [18, с. 235–264]. Анализируя его другой псевдоним — Бада Шаньжэнь — Чжу Лянчжи считает, что часть его, Бада Шань (八大山, в переводе — «Восемь великих гор»), можно трактовать по-разному, и что это буддийский термин, обозначающий мифическую гору — центр мира, окружённую семью великими горами [19, с. 106–110]. Возможно, Чжу Да заимствовал этот термин из названия свитка «Бада Шань Цзюэцзин Те» другого великого мастера более ранней эпохи Юань Чжао Мэнфу, чтобы выразить своё одновременное восхищение и выдающимся предшественником, и Буддой. Эта догадка небезосновательна, ведь Чжу Да вступил в чань-буддийскую секту в возрасте 23 лет и после длительного периода обучения достиг сана «просветлённого», став даже настоятелем храма. Таким образом, прозвище Бада Шаньжэнь метко выражает неразрывную связь Чжу Да с буддизмом.

До 1960-х годов из-за недостатка исторических материалов возникало много вопросов о жизни и рождении Чжу Да, но с обнаружением «Гэшаньского портрета» и некоторых других эпиграфических памятников ряд вопросов постепенно прояснился и был достигнут определённый консенсус. Было установлено, что Чжу Да был потомком в девятом колене Чжу Цюаня, семнадцатого сына Чжу Юаньчжана, основателя династии Мин, он наследовал титул пониже и жил в городе Наньчан; его дед, Чжу Дуо-Мацзи, генерал-управитель Фэнго, был поэтом и художником, а его пейзажные картины наследовали стиль живописи Ми (Ши). Отец Чжу Да, также искусный каллиграф и художник, был известен на правом берегу Янцзы. Его дядя также был художником и автором сочинения по истории живописи.

В целом, родословная Чжу Да также являлась объектом споров для многих китайских исследователей. Так, в статье Ван Шицина «Родословная Бада Шаньжэня», основанной на записях Ли Линя и Чжу Каньцзяня, художник рассматривается как представитель поколения «Тун», утверждается, что его генеалогическое имя — Чжу Тунжэнь, а в качестве косвенного доказательства используется «Стихотворение, начертанное на титуле дяди Бада Сяоина в Лэйфу», принадлежащее Чжу Каньцзяню [8, с. 585–614]. Согласно же исследованиям Ли Даня, дедом Чжу Да был Чжу Дуо-Мацзи, а отцом — Чжу Моу [11, с. 79–84]. Чжу Лянчжи в своих работах доказывает, что братом Чжу Да был Чжу Чжунъюнь, основываясь на остатках поэтического сборника Рао Юй Пака, буддийского брата Чжу Да, а также приводит косвенные доказательства из сборников Фан Ичжи и Чэнь Хунсу, что оба они были внуками Чжу Чжэньцзи, что доказывает, согласно родословной правящего дома, что Бада Шаньжэнь должен быть правнуком Чжу Чжэньцзи [19, с. 106–110].

Существуют также более систематические и авторитетные труды о настоящем имени Чжу Да, такие как публикации Яо Япина «Жизнь Бада Шаньжэня, восстановленная на основании “Гэшаньского портрета”, и настоящее ли имя Бада Шаньжэня “Чжу Да?”» и др. [21, с. 14–15; 20, с. 87–88], в которых тщательно анализируются происхождение настоящего имени Чжу Да и его биография. Автор подробно описывает историю жизни художника, который прошёл путь от члена императорской семьи до придворного узника

у маньчжуров, бежал и ушёл в буддистское монашество на десятки лет, чтобы спасти свою жизнь, затем вернулся в Наньчан в возрасте 55 лет, где пережил период расцвета художественного творчества и, наконец, там же скончался. В целом, в китайской науке наблюдается все меньше разногласий по вопросам генеалогии и биографии Чжу Да, а также осмысления его художественного наследия.

Что касается исследований зарубежных учёных, то они, в основном, сосредоточены в Японии, США и России. При этом специалисты из каждой страны по-разному фокусируются на творчестве Чжу Да. Например, японские исследователи больше сосредоточены на практическом анализе применения стиля живописи Чжу Да, в то время как российские делятся на две группы: одни склоняются к историческому анализу положения Китая периода династии Мин и начала Цин, мимоходом упоминая самого художника, рисуя жизнь Чжу Да широкими мазками, однако его стиль и техника живописи почти не рассматриваются. Другие посвящают свои работы сравнительному анализу каллиграфии Чжу Да и Ши Тао, но больше внимания уделяется второму мастеру, в то время как выдающиеся каллиграфические достижения первого и его понимание живописи и каллиграфии как единого целого не учитываются. Между тем, С. Н. Соколов-Ремизов, к примеру, считал, что визуальная оценка играет важную роль в атрибуции китайской живописи и каллиграфии, поэтому стоит начать именно с неё [6, с. 161–176]. Ситуацию осложняет и то, что в российских музейных собраниях подлинные работы Чжу Да, к сожалению, отсутствуют.

В отличие от статей о Чжу Да, опубликованных зарубежными учёными, в исследованиях китайских специалистов, как правило, используется имя художника Бада Шаньжэнь, которое более известно в Китае и наиболее часто встречается на его подписных произведениях, его достоверность подтверждена историческими исследованиями. Это его более точное имя, в отличие от его псевдонима (цзяня) Чжу Да. Зарубежные учёные ограничены старыми сведениями, не имеют переводов соответствующих исторических материалов, что затрудняет понимание этой особенности. Наблюдается и отсутствие подробных и объективных иностранных исследований о Чжу Да за пределами Китая, а большинство

существующих ограничивается кратким описанием его жизни и основных произведений, что может быть связано с отсутствием информации и переведённых с китайского языка исторических материалов.

Судя по публикациям, иностранные исследователи, занимающиеся историей семьи и биографией Чжу Да, работают в Гонконге, на Тайване, в Соединенных Штатах Америки и Японии. Что касается его каллиграфии и живописи, то большинство учёных являются китайскими специалистами и работают в Пекине и Шанхае.

В начале XXI века появилось новое поколение экспертов, изучающих наследие Чжу Да. Интерес к его неординарной личности и его выдающимся произведениям не угасает. Об этом свидетельствует выход двух крупных монографий о Чжу Да, изданных за последние два десятилетия. Одна из них, книга «Жизнь и труды Бада Шаньжэнь» автора Сяо Хунмина, представляет собой подробное исследование жизни художника, его родословной и дружеских связей [15]. Она входит в серию книг о Чжу Да, содержит много новых идей и может считаться достойным исследованием, но в ней есть и отдельные спекулятивные взгляды. Вторая — это уже упоминавшаяся нами монография Чжу Лянчжи «Исследование о работах Бада Шаньжэнь» (朱耷研究) [19]. Благодаря обнаружению большого количества новой информации, Чжу Лянчжи удалось уточнить происхождение Чжу Да, его биографию и этапы жизни, а также подробно представить более ста его друзей, большая часть которых, как, к примеру, Хуан Дагу (黃大谷), не рассматривалась предыдущими исследователями. Чжу Лянчжи попытался представить свой собственный взгляд на сложные вопросы, которые давно обсуждались в академических кругах.

Подводя итог, отметим, что, несмотря на существование обширного пласта научной литературы по отдельным аспектам биографии Чжу Да, в нём практически отсутствуют работы, предлагающие комплексный анализ его живописи в контексте развития художественных школ в Китае эпохи Цин. Его уникальное художественное дарование позволило ему создавать картины, по своему пластическому и образному языку намного опередившие своё время, и в дальнейшем оказать сильнейшее влияние на творчество современных художников. Именно этот исследовательский вектор, возможно, ляжет в основу работ нового поколения китайских и российских учёных.

Подводя итог, отметим, что, несмотря на существование обширного пласта научной литературы по отдельным аспектам биографии Чжу Да, в нём практически отсутствуют работы, предлагающие комплексный анализ его живописи в контексте развития художественных школ в Китае эпохи Цин. Его уникальное художественное дарование позволило ему создавать картины, по своему пластическому и образному языку намного опередившие своё время, и в дальнейшем оказать сильнейшее влияние на творчество современных художников. Именно этот исследовательский вектор, возможно, ляжет в основу работ нового поколения китайских и российских учёных.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Виноградова Н. А. «Горы и воды»: китайская пейзажная живопись. — М.: Белый город, 2008.
2. Виноградова Н. А. «Цветы — птицы» в живописи Китая. — М.: Белый город, 2009.
3. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М.: Искусство, 1975.
4. Кравцова М. Е. История искусства Китая. — Санкт-Петербург — Москва — Краснодар: Лань; Триада, 2004.
5. Соколов-Ремизов С. Н. От Средневековья к Новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII — начала XIX вв. — М.: Государственный институт искусствознания, 1995.
6. Соколов-Ремизов С. Н. Феномен имитации в китайской традиционной живописи и каллиграфии: ориентиры экспертной оценки // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока: Сборник статей / редакторы-составители П. А. Куценков, М. А. Чегодаев. — М.: Государственный институт искусствознания, 2014.
7. Сычев В. Л. Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока: Каталог коллекции. — М.: Государственный музей Востока, 2014.
8. 汪世清, «八大山人的世系问题», «上海古籍出版社» = Ван Шицин. Родословная Бада Шаньжэнь. — Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, Б.г.
9. 王方宇 «八大山人论集», «中华丛书» 编审委员会, 台湾, 1984 = Ван Фаньюй. Рассуждения о Бада Шаньжэне. — Тайбэй: Редакционная коллегия Китайской серии, 1984.
10. 赵祖尼. 对八大山人的系统研究. — 南昌: 江西美术, 2016 = Жао Зунь. Системное исследование о Бада Шаньжэнь. — Наньчан: Изобразительное искусство Цзянси, 2016.
11. 李旦, «写意画派大师—八大山人», 江西人民出版社, 1988年, «江西人民出版社» = Ли Дань. Бада Шаньжэнь. Мастер школы письма и живописи. — Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1988.

12. 刘蓉. 八大山人画的美. — 北京: 民间艺术, 2018年. = Лю Жун. Красота живописи Бада Шаньжэнь. — Пекин: Народное искусство, 2018.

13. Мемориальный зал Бада Шаньжэнь. Исследование о Бада Шаньжэнь. — Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1986. — URL: <https://book.douban.com/subject/26692148/> (дата обращения: 20.12.2022).

14. Полное собрание сочинений Бада Шаньжэнь. — Наньчан: Цзянсинское художественное издательство, 2000. — URL: <https://book.douban.com/subject/1606890/> (дата обращения: 20.12.2022).

15. 萧鸿鸣 «八大山人生平及作品系年» 北京燕山出版社, 2009 = Сяо Хунмин. Искусство Бада Шаньжэня и его этапы. — Пекин: Яншань, 2009.

16. 新藤武弘 «八大山人与〈安晚册〉» Fookwu, 1989 = Такеширо Синдо. Бада Шаньжэнь и его «Вечерний свиток». — Фукуи: Книжный магазин, 1989.

17. 方闻 «八大山人生平与艺术之分期研究» 南昌, 江西人民出版社, 1988 = Фан Вэнь. Исследование жизни и творчества Бада Шаньжэнь по этапам. — Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1988.

18. 蔡星仪, «河水一担直三 — 谈谈八大山人卖画的问题», «河北教育出版社», 2012 = Цай Синьи. Когда в реке возникают три потока: обсуждение продажи картин Бада Шаньжэня. — Шицзячжуан: Издательство «Хэбэйское образование», 2012.

19. 朱良志 «八大山人研究». 安徽教育出版社, 2008 = Чжу Лянчжи. Этапы и характеристика живописи хуаняо Бада Шаньжэня // Исследование о Бада Шаньжэне. — Хэфэй: Аньхойское образовательное издательство (Anhui Education Press), 2008.

20. 姚亚平, «从个山小像看八大山人的身世», «地方文化研究», 2021年, № 05 = Яо Япинь. Действительно ли Бада Шаньжэнь носил имя «Чжу Да»: влияние истории семьи на Бада Шаньжэня // Краеведческие исследования в области культуры и искусства. — 2021. — № 5.

21. 姚亚平, «八大山人真名为“朱耷”吗: 宗室家世对八大山人的影响», 文化艺术研究, 2021, Vol. 14 — Яо Япинь. Жизнь Бада Шаньжэня, воссозданная на основе «Гэшаньского портрета», и настоящее ли имя Бада Шаньжэня — «Чжу Да»? // Исследования культуры и искусства. — 2021. — № 4.

Zhu Yuwen

PhD student of the Stroganov Russian State Art and Industrial University,  
Lecturer of the Zhejiang University of Finance and  
Economics, Dongfang, China  
e-mail: 460881142@qq.com  
Zhejiang, China

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-68-78

## PHOTOGRAPHY FESTIVALS AND FAIRS: SHOWCASING NEW IDEAS IN PHOTOGRAPHY

*Summary:* This article assumes that photographic festivals and fairs can play a role in articulating and promoting new ideas in photography. As exhibition spaces, these public events guide and showcase new trends, perspectives and practices in the art of photography. They not only permit exhibiting the variety of photographic art forms, innovative ideas and the most cutting-edge practices, but also serve as a catalyst that stimulates the ongoing evolution of photography in a socio-cultural setting.

Firstly, using specific examples of photo festivals and photo fairs, the article examines how they can showcase and guide new ideas in photography. It further explores how they reflect and foster innovation in photographic artistic thought by demonstrating recent trends in photography, capturing new socio-cultural tendencies, and reinterpreting iconic works.

Furthermore, the article investigates how these photography exhibition spaces enable communication and exchanges between artists, curators, and viewers. Festivals and fairs present both the author and the viewer with new ways of understanding the art of photography and offer them new experience. The role of the viewer changes from passive to active: now, by participating in the discussion of the artwork, reflecting on it, the viewer becomes a catalyst for innovation.

### 1. Photographic festivals and fairs as a window of new ideas of the world of photography

Photographic festivals and fairs, as key events for the presentation and propagation of new ideas in photography, have undoubtedly become the way of showing the most outstanding works. They are valuable not only because they allow to exhibit the best artwork, but also because through ongoing exhibitions and exchanges they play a guiding role in the formation and propagation of new ideas. These are grand events that bring together in one location photographers, curators, and viewers,

Finally, photo festivals and fairs have led to a transformation in the ways of viewing and creating, and changed the roles of viewer, artist and curator. Through innovative ways of exhibiting, such as virtual reality or multimedia technologies, they have stimulated the development of ways of viewing and understanding photography artworks.

Hence, in this article, we delve into photography festivals and fairs as a sort of window through which we can observe the emergence, evolution, and propagation of new concepts, artforms, and practices of photography. At the same time, they foster innovative ideas and play a key role in the development of means of visual artistic expression and photographic practice. The objective of this study is to provide scholars, practitioners, and photography enthusiasts with a deeper understanding of photographic festivals and fairs and to shed light on how this medium can be used to develop and innovate the art of photography. Hopefully, this article will provide a new perspective and understanding of photography research and practice and contribute to the further development of the art of photography in the 21st century.

*Keywords:* contemporary photography, photo festivals, photo fairs, new ideas, forms of photography, viewer, artist

thus initiating an in-depth exploration of new ideas and their widespread dissemination. As Pierre Bourdieu noted, every social domain has its own internal patterns and power relations<sup>1</sup>. This also applies to the field of photography, where festivals and fairs are important platforms where all participants (including artists, curators, and viewers) access and utilize their cultural capital in a variety of ways. Festivals and fairs create an open, inclusive, and interactive stage where the newest concepts

1. Grenfell, M. 2018. "Pierre Bourdieu: Key Concepts". Chongqing, Chongqing University Press.

and methods of expression can be freely exhibited, while also reflecting the cultural diversity of society. By engaging in these events, we can directly encounter and comprehend the newest concepts in the art of photography.

First and foremost, it must be noted that photography events are often united by a central theme. While exploring innovative concepts of photographic art through the chosen theme, and by organizing and interpreting their artwork in a certain way, curators can effectively convey the photographers' ideas to the public thereby transforming and influencing the viewer's perception and understanding of photography.

For instance, in 2011, the theme of the Lianzhou International Festival<sup>2</sup> was "Spectacle Towards Society". So called "spectacle photography"<sup>3</sup> is a new concept that highlights the societal role and obligation of photography. This thematic direction allowed the Lianzhou Festival, while upholding the notion of the significant role that photography plays in society and social transformation, to facilitate the broader dissemination of "spectacle photography". It should be said that the Lianzhou festival has already repeatedly expanded the boundaries of photographic art by introducing an interdisciplinary approach, providing, for instance, an anthropological, sociological, urbanistic perspective of photography. This contributed to a closer integration of photography into popular culture. This effort to utilize approaches from different academic disciplines gives the Lianzhou Festival's claim to scholarly exploration of new movements in photography a greater depth, and made the festival itself more meaningful and influential. Let us give one more example to further illustrate our point: the Moscow International Biennale "Fashion and Style in Photography", which delves deeply into the latest trends in photography. This event, unique in its form, allows viewers, artists, and scholars from all over the world to witness and participate in the exploration of the latest developments in photography. While foster-

ing new thinking, it has also greatly enriched our current understanding and knowledge of the art of photography.

Secondly, within the framework of photographic festivals and fairs, different forms of artistic expression of photography are used to reveal various pressing social issues and circumstances. The art of photography, with its unique vision and expressive methods, also explores the major challenges of human society, concentrating on conflict zones or contested territories, as well as urgent concerns in modern society. For example, the photography festival "Rencontres d'Arles" (Arles Photography Encounters)<sup>4</sup> every year exhibits a variety of photographs dealing with social issues, political conflicts, and historical events. In particular, one of the themes of the 2019 festival was "Conflict and Resolution". Or, another example, International Belfast Photo Festival (Northern Ireland), that explores the climate change, migration, scientific and technological progress, issues of political control and protests. By examining how our actions today shape the future, the festival also allows us to deepen our understanding and expose the problem of social inequality in the world. Additionally, it is also worth mentioning the Rotterdam Photo festival, which in 2023 was dedicated to understanding the world upheaval in recent years and the worldwide crisis linked with the COVID-19 pandemic. The theme of the festival, "Freedom Redefined", allowed to reveal the wisdom and strength of humanity in difficult times.

Thirdly, an important theme of many photographic festivals and fairs is the so-called "new reading" — that is, reinterpreting classic works of the past and giving them new meanings and values from new perspectives, new approaches or in the context of new theories. It is through this process that the new ideas in photography are generated and disseminated, pioneering innovations are introduced, and the art of photography itself evolves. For example, at the 2019 "Encounters in Arles", the project "Clergue & Weston. First Show, First Works" paid tribute to two masters of photography. The photographs of both artists were shown in a single exhibition space, alluding to the idea that the history of photography is like a canvas that is constantly being passed on and inherited, allowing the works of already gone mas-

2. First held in 2005, the Lianzhou International Photo Festival is now one of the most important photographic art events in China, as well as one of the most influential photography festivals in Asia.

3. spectacle photography (景观摄影, after Guy Debord's book "The Society of the Spectacle") in Chinese language has a dual meaning of both "landscape photography" and "spectacle photography". However, unlike traditional photographs of nature, "spectacle photography" is not only an aesthetic expression, but also an exploration and disclosure of social phenomena, environmental issues and cultural changes.

4. The Arles Encounters is an annual international photography festival that has been held since 1969 in the French city of Arles. The festival has now become one of the most important and influential photographic events in the world.



Ill. 1. 53<sup>rd</sup> International Festival of Photography in Arles (France), 2022.

ters to continue to live on. Furthermore, the 2022 festival, for the first time, explored the new “image of a woman” in artworks through five themes focusing on exposing gender discrimination, social injustice, and patriarchy. Another example or “new reading” of the classics is “PHOTOFAIRS New York”, the event that occasionally reinterprets and revisits, for instance, social documentary or war photography from the early 20th century.

By appreciating classic works, viewers have the opportunity to consider the relationship between the art of photography and social reality. Through this “re-reading”, photo festivals and fairs not only allow people to reacquaint themselves with classic works of photography but also promote the introduction and dissemination of new photographic ideas and actively encourage innovation and development of photography.

## 2. Interaction and exchange at photo festivals and photo fairs

Photographic festivals and fairs represent an important public space where public participation and interaction are key to innovation in contemporary photography. In such public spaces, the function of the viewer transforms from a passive observer to an engaged contributor who not only participates in the creation and exhibition of photography but

also serves as a trigger for advancement through contemplation and discussion of artworks. Festivals and fairs not only demonstrate the depth and complexity of photography, but also reveal its universal and versatile nature. They also promote and popularize new ways of viewing and making photographs. Viewers are no longer mere passive observers, but can now actively participate in the creation and presentation of photographs. The role and status of the viewer are elevated, thereby enhancing the viewer’s agency. At the same time, new ways of viewing in exhibitions are also having an impact on author’s creativity. Artists started to focus more on participation and interaction with the public, allowing viewers to become part of the creative process, which resulted in a more vibrant and versatile artistic effect. As Ariella Azoulay puts it, all of the participants of this process should be regarded as the “users of photography”, as within their respective fields, they all are contributors to the photography creation and understanding<sup>5</sup>.

For instance, the theme of the annual exhibition at the 2017 Lianzhou Festival was “Your Selfie Stick” which was a response to the “My Camera” project launched by Li Xianting in 2008. The exhibi-

5. Ariella Azoulay. 2008. *The Civil Contract of Photography*.



Ill. 2. In 2019, VR projects at the Arles Festival presented the performance “Eve, dance is a space without a place”. In the VR piece, three spectators were randomly selected to participate in an immersive dance performance with three dancers, while the rest of the audience could recreate the scenes of the performance using a VR helmet. Photo source: official website of the VR program of the “Arles Encounters” festival [www.vr.arlesfestival.com](http://www.vr.arlesfestival.com).

tion showed how the art of photography has adapted to and reflected changes in society across time and space. Nowadays, as the conventional camera is being replaced by the smartphone, the ways in which the public engages in creativity are also undergoing significant transformations. As part of this festival’s project “Exhibitionism: Peep Stream”, artists Ye Funa and Beio regularly performed live on web platforms, and viewers could interact with them in real time through pop-up messages, sending emojis, gifs, etc. Such interactive display breaks from the traditional approach that sees the viewer as a mere observer, and makes the viewer part of the artistic creation, thus fostering innovation and development in the art of photography.

Furthermore, festivals and fairs through the organization of various events promote communication and interaction between artists, curators, and viewers. Some festivals include public lectures, workshops, and panels that allow participants to exchange views and experiences, engage in in-depth discussions and dialogue, which not only play a positive role in the dissemination of new ideas but also help to produce ideas and interpretations that contribute to innovation in the field of photography.

The international festival in Kyoto, *Kyotographie* 2022, welcomed participating artists to join a range of conferences and workshops, gallery visits, and official festival locations as part of its program. The open program included seminars and workshops where attendees had the opportunity to learn from leading photographers.

Art Basel, as an art market, is an important platform that allows galleries, collectors, art buyers and sellers find each other. During the exhibition, galleries can display and sell their pieces, and collectors and buyers can view and purchase unique works of art. The very existence of Art Basel promotes the development of the art market and facilitates the trade and circulation of works of art.

Such events overcome traditional boundaries between artists and viewers, allowing for more direct and in-depth communication and interaction between the two parties. These new modes of communication and interaction have undeniably given a new impetus to the art of photography and made it easier to build closer connections between viewers, artists, and curators. They foster discussion and exploration of new ideas, deepen public engagement and interaction, and contribute to the formation and



Ill. 3. PHOTOFAIRS, Shanghai Photography Fair in 2019. Source: PHOTOFAIRS Shanghai

development of new approaches to viewing and exhibiting in photography. It is precisely this aspect that needs to be brought into light when attempting to understand and evaluate the functions and value of photographic festivals and fairs.

**Photographic festivals and fairs help to change the way people view and create artwork**

The importance of the existence of photo festivals and photo fairs lies not only in the fact that they provide a medium for the display of photographic work, but also in the fact that they guide and stimulate a fundamental change in the methods of viewing and creating. In the course of this transformation, the roles of the viewer, the artist, and the curator of the exhibition are being reshaped accordingly. Festivals and fairs are introducing new, experimental ways of exhibiting, such as virtual reality (VR) and multimedia technologies, thus encouraging the public to see and appreciate photography in new ways. This shift has contributed to advances in the ways in which photography is visualized and comprehended, greatly enriching creativity both in terms of ideas and practice. In 2016, the “Encounters in Arles” festival for the first time sought to integrate virtual reality technology into its exhibition program, presenting films, documentaries and artistic creations based on VR. For about three years

this experiment has been developing, eventually establishing itself as an integral part of the festival program. Nowadays, more and more creators are actively involved in this process, using high-tech means to realize their artistic ideas. The viewers, too, are slowly adapting and embracing this new form of artistic experience.

PHOTOFAIRS Shanghai<sup>6</sup> is another noteworthy event, responding to the growing interest and demand for video art in the Asia-Pacific region and aiming to become an authoritative international platform for video art. The 2023 fair also featured ALiCE, a virtual human that was used to promote the event. This advertising strategy indicates the profound integration of new media and technology within the art world. The existence of ALiCE is not only a display of the technology’s potential, but also an attempt at a new form of artistic expression. The emergence of ALiCE greatly expands the possibilities of presenting and discussing new media art at the fair, thus reflecting the important role of such festivals and fairs in merging art and technology, developing new artistic concepts and creative methods.

6. Organized annually since 2014, it is the first international art fair in Asia dedicated to the presentation and promotion of artistic photography.

Photographic festivals and fairs, serving as important medium for exhibition and communication, have a pivotal ability to guide and foster new ideas in photography. For artists and curators, they provide space to promote the innovation of photography practice and theory, thus stimulating the exchange of ideas and gifting the viewers with new visual experiences. These events play a critical role in the development of innovative photography practices, offer interactive experiences, and change the way we think about viewer participation.

In the future, with the development of science and technology and the continuous advancement of photography, the role of photographic festivals and fairs will be more and more prominent. They will continue to serve as an important medium to foster innovation and development of photography, providing viewers with more diverse opportunities and artists and curators with a wider space to share their experiences and explorations. Therefore, we must deepen our research on photo festivals and fairs in order to understand and fully utilize their potential for the development of photography.

REFERENCES

1. Bourdieu, P. 1993. “The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature”, ed. Randal Johnson, New York: Columbia University Press.
2. Wu Hong. 2016. “Exhibitions about Exhibitions: Experimental Art Displays in the 1990s”, *China National Photography Art Press*.
3. Jiang Rong. 2013. “New York Photo Festival: Globalization and Diversity in Photography”, *Chinese Photography*, no. 11, pp. 10–12.
4. Gu Zheng. 2016. “Map of Contemporary Photographic Culture”, Zhejiang Photography Press.
5. Wells L. 2012. “Photography: A Critical Introduction”, People’s Post and Telecommunications Press.
6. Wu Kanjuan, Dong Bingfeng. 2011. “The 14<sup>th</sup> Spanish International Photography Festival”, *Contemporary Art and Investment*. no. 7, p 53.
7. Flusser V. 2017. “Philosophy of Photography”. transl. by Mao Weidong, Ding Jinjun, Peking: China National Photography Art Publishing House.
8. Mitchell W. J. “The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era”, transl. by Liu Zhangbolong, Peking: China National Photography Art Publishing House, p. 16.

Чжу Юйвэнь

аспирант Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова, преподаватель Чжэцзянского финансово-экономического университета Дунфан, Китай  
e-mail: 460881142@qq.com  
Чжэцзян, Китай

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-68-78

## ФОТОФЕСТИВАЛИ И ФОТОЯРМАРКИ: ДЕМОНСТРАЦИЯ НОВЫХ ИДЕЙ В ФОТОГРАФИИ

**Аннотация:** Основная мысль данной статьи состоит в том, что фотофестивали и фотоярмарки могут играть важную роль в выражении и продвижении новых идей в фотографии. Эти публичные мероприятия, являясь выставочными площадками, направляют и демонстрируют новые тенденции, подходы и практики в искусстве фотографии. Они не только позволяют показать многообразие форм фотографического искусства, новые концепции и самые передовые практики, но и являются своего рода локомотивом, стимулирующим постоянную эволюцию фотографии в социокультурном контексте.

Сначала на конкретных примерах фотофестивалей и фотоярмарок разбирается, как они могут показывать и направлять новые идеи в мире фотографии. Также исследуется, как через демонстрацию новых тенденций фотографии, улавливая новые социокультурные веяния и переосмысливая классические произведения, они отражают и продвигают инновации в фотографической художественной мысли.

Затем рассматривается, как эти площадки экспонирования фотографии способствуют общению и взаимодействию между художниками, кураторами и зрителями. Фестивали и фотоярмарки представляют и автору, и зрителю новые способы осмысления искусства фотографии, дают им новый опыт. Роль зрителя меняется с пассивной на активную: теперь, участвуя в обсуждении художественного произведения, размышляя о нём, он становится катализатором инновации.

### 1. Фотофестивали и фотоярмарки как окно новых идей мира фотографии

Фотофестивали и фотоярмарки как ключевые площадки для представления и распространения новых идей фотографического искусства, несомненно, стали местом представления самых выдающихся произведений. Они ценны не столько

наконец, фотофестивали и фотоярмарки привели к трансформации способов просмотра и творчества, изменив роли зрителя, художника и куратора. Через инновационные способы экспонирования, например, технологии виртуальной реальности или мультимедиа, они стимулировали развитие способов просмотра и осмысления произведений фотографического искусства.

Итак, в данной статье мы рассматриваем фотофестивали и ярмарки в качестве своего рода окна, через которое можно увидеть, как в искусстве фотографии производятся, развиваются и распространяются новые идеи, формы и практики. В то же время они способствуют появлению инновационных идей, играют ключевую роль в развитии средств визуального художественного выражения и фотографической практики.

Цель данного исследования — дать возможность учёным, практикам и любителям фотографии глубже понять суть фотофестивалей и фотоярмарок, а также пролить свет на то, как эти площадки могут быть использованы для развития и инновации в искусстве фотографии. Хочется надеяться, что данная статья даст новый взгляд и понимание исследований и практики в области фотографии, а также внесёт вклад в дальнейшее развитие искусства фотографии в XXI веке.

*Ключевые слова:* современное фотоискусство, фотофестивали, фотоярмарки, новые идеи, формы фотографии, зритель, художник.

потому, что на них выставляются самые лучшие работы, но ещё и потому, что они играют направляющую роль в формировании и распространении новых идей благодаря постоянным выставкам и обмену. Это грандиозные мероприятия, которые позволяют собрать в одном месте фотографов, кураторов и зрителей, инициирующие глубокое

исследование новых идей в фотографии и их широкое распространение. Как отмечал Пьер Бурдьё, в каждой социальной области есть свои внутренние закономерности и властные взаимоотношения<sup>1</sup>. Это относится и к сфере фотоискусства, где фестивали и ярмарки являются важными площадками, на которых все участники (в т. ч. художники, кураторы и зрители) различными способами получают доступ и используют свой культурный капитал. Они создают открытую, инклюзивную и интерактивную платформу для демонстрации новейших идей и средств выразительности в искусстве фотографии, но также отражают и культурное разнообразие общества. Участвуя в этих мероприятиях, мы имеем возможность напрямую встретиться с новейшими идеями в искусстве фотографии, изучить и понять их.

В первую очередь стоит отметить, что фестивали фотографии часто объединены центральной темой. Рассматривая новые концепции фотоискусства через центральную тему, кураторы могут эффективно донести идеи фотографов до публики через организацию и интерпретацию их работ, тем самым изменяя и влияя на восприятие и понимание фотографии зрителем. В результате происходит дальнейшее формирование новых концепций фотографического искусства.

Так, например, в 2011 году темой Международного фестиваля фотографии в Лянчжоу<sup>2</sup> стало «Зрелище навстречу обществу». «Фотография зрелища»<sup>3</sup> — это новая концепция, которая делает упор на социальной роли и ответственности фотографии. Благодаря такому тематическому направлению, Лянчжоуский фестиваль, отставив представление о важной роли, которую фотография играет в обществе и социальной

1. Гренфелл М. Пьер Бурдьё: ключевые понятия / Майкл Гренфелл; пер. с англ. на кит. Линь Юнькэ. Чунцин: изд-во Чунцинского университета, 2018. 迈克尔·格伦菲尔 (Michael Grenfell), 译者: 林云柯, «布迪厄: 关键概念», 重庆大学出版社.
2. Впервые проведённый в 2005 году Международный фестиваль фотографии в Лянчжоу сейчас является одним из самых важных событий в области фотографического искусства в Китае, а также одним из самых влиятельных фестивалей фотографии в Азии.
3. «Фотография зрелища» (景观摄影, англ. «Spectacle Photography» по книге Ги Дебора «Общество зрелища» или «Общество спектакля») в китайском языке имеет двойственное значение — это и «Пейзажная фотография», и «Фотография зрелища». Тем не менее, в отличие от традиционных фотографий с видами природы, «фотография зрелища» является не только эстетическим выражением, но и исследованием и раскрытием социальных явлений, экологических проблем и культурных изменений.

трансформации, способствовал более широкому распространению «фотографии зрелища». Этот фестиваль не раз расширял горизонты фотографического искусства, вводя междисциплинарный подход, давая, например, антропологический, социологический, урбанистический взгляд на фотографию. Это способствовало более тесной интеграции фотографии с популярной культурой. Такое стремление к использованию подходов различных научных дисциплин даёт притязаниям Лянчжоуского фестиваля на научное исследование новых течений в фотографии большую глубину, а самому фестивалю — большой вес и влияние. Приведём ещё один пример в подтверждение нашего тезиса: Московская международная биеннале «Мода и стиль в фотографии», на которой глубоко исследуются новейшие течения в области фотографии. Это уникальное по своему формату событие позволяет зрителям, художникам и учёным со всего мира стать свидетелями и участниками исследования новейших веяний фотоискусства. Способствуя развитию нового мышления в области фотографии, она также значительно обогатила наше современное понимание и знание искусства фотографии.

Во-вторых, в рамках фотографических фестивалей и выставок разнообразны формы художественной выразительности фотографии используются для раскрытия различных насущных социальных проблем и общественной действительности. Искусство фотографии с его уникальным видением и выразительными методами также исследует основные проблемы человеческого общества, помещая в фокус внимания зоны конфликтов или спорные территории, а также актуальные проблемы современного общества. Так, фестиваль фотографии «Встречи в Арле»<sup>4</sup> ежегодно показывает миру множество фотографий, посвящённых социальным проблемам, политическим конфликтам и историческим событиям. В частности, одна из тем фестиваля 2019 года — «конфликт и разрешение». Или, например, фестиваль фотографии в Белфасте (Северная Ирландия), на котором исследуются изменения климата, миграция, научно-технический прогресс, проблемы политического контроля и протестной деятель-

4. «Встречи в Арле» — ежегодный международный фестиваль фотографии, который проводится, начиная с 1969 года во французском городе Арль. Сейчас этот фестиваль уже стал одним из самых значительных и влиятельных мероприятий фотографического искусства в мире.

ности. Рассматривая, как наши действия сегодня формируют будущее, фестиваль также позволяет углубить наше понимание и обнажить проблему социального неравенства в мире. Кроме того, стоит упомянуть и фестиваль фотографии в Роттердаме, который в 2023 году был посвящён осмыслению мировых потрясений последних лет и глобального кризиса, связанного с пандемией COVID-19. Тема фестиваля, Freedom Redefined («Переосмысленная свобода»), позволила раскрыть мудрость и силу человечества в трудные времена.

В-третьих, важной темой многих фотографических фестивалей и выставок является так называемое «новое прочтение» — то есть переосмысление классических работ прошлого и придание им новых смыслов и значений под новым углом, с новых точек зрения или в контексте новых теорий. В ходе этого процесса вырабатываются и распространяются новые фотографические идеи, происходит внедрение новаций и развитие искусства фотографии. Например, на «Встречах в Арле» в 2019 году в рамках проекта «Клерг и Уэстон: первая выставка, первые произведения» (Clergue & Weston. Première expo, premières oeuvres) была отдана дань уважения двум мастерам фотографии. Работы обоих фотографов были показаны в едином выставочном пространстве, намекая зрителю, что история фотоискусства подобна постоянно передающемуся и наследуемому полотну, благодаря чему работы уже ушедших мастеров продолжают свою жизнь. Кроме того, в 2022 году на фестивале впервые был исследован новый «образ женщины», который раскрывался в художественных произведениях через пять тем, фокусирующихся на разоблачении гендерной дискриминации, социальной несправедливости и патриархата. Ярмарка в Нью-Йорке, «PHOTOFAIRS New York», также представляет формат «нового прочтения» известных произведений в рамках выставок, на которых переосмысляются, например, социально-документальная или военная фотография начала XX века. Оценивая классические работы, зрители смогут задуматься о соотношении искусства фотографии и социальной реальности.

Благодаря такому «перечитыванию» фестивали и ярмарки не только позволяют людям заново познакомиться с классическими произведениями фотографии, но и способствуют внедрению и распространению новых фотографических

идей, а также активно содействуют инновациям и развитию фотоискусства.

## **2. Взаимодействие и обмен на фотофестивалях и фотоярмарках**

Фотофестивали и фотоярмарки представляют собой важное публичное пространство, где участие и взаимодействие публики является ключевым фактором новаций в современном фотоискусстве. В таких публичных пространствах роль зрителя меняется с пассивного наблюдателя на активного участника, который не только участвует в создании и экспозиции фотографии, но и становится катализатором новаций через осмысление и обсуждение произведений искусства. Фотофестивали и фотоярмарки не только демонстрируют глубину и сложность фотографии, но и раскрывают её общечеловеческую и многогранную природу.

На фестивалях и ярмарках также продвигаются и популяризируются новые методы просмотра и создания фотографий. Зрители перестали быть пассивными наблюдателями, но теперь могут активно участвовать в создании и представлении фотографии. При этом повышается роль и статус зрителя, возрастает его субъектность. В то же время новые способы просмотра на выставках оказывают влияние на творчество. Художники стали уделять больше внимания участию публики и взаимодействию с ней, позволяя зрителям в ходе просмотра становиться частью творческого процесса, что приводит к более яркому и разностороннему художественному эффекту. Как пишет Ариэлла Азулай, все участники этого процесса должны рассматриваться как «пользователи фотографии», поскольку они вносят свой вклад в создание и понимание фотографии в рамках своих соответствующих ролей и видов деятельности<sup>5</sup>.

Например, тема ежегодной выставки в рамках Лянчжоуского фестиваля 2017 года — «Ваша палка для селфи», что стало ответом на запущенный Ли Сяньтином в 2008 году проект «Моя камера». На выставке было показано, как искусство фотографии адаптировалось к изменениям в обществе и отражало их во времени и пространстве. В среде, когда на смену традиционной камере приходит телефон, кардинально меняются и способы участия публики в творчестве.

5. Азулай А. Гражданский договор фотографии / Ариэлла Айша Азулай. 2008. 阿里艾拉·阿祖莱 (Ariella Azoulay) «摄影的公民契约» (The Civil Contract of Photography, 2008).

В рамках проекта этого фестиваля «Эксгибиционизм: Peep Stream» художники Йе Фуна и Бэй Оу (псевдоним Beio) регулярно выступали в прямом эфире на веб-платформах, а зрители могли взаимодействовать с ними в режиме реального времени с помощью всплывающих сообщений, отправки смайликов, подарков и т. д. Эта интерактивная экспозиция ломает традиционную модель зрителя как простого наблюдателя и делает его частью художественного творчества, способствуя инновациям и развитию искусства фотографии.

Помимо этого, фестивали и ярмарки через организацию различных мероприятий способствуют общению и взаимодействию между художниками, кураторами и зрителями. В рамках некоторых фестивалей проводятся публичные лекции, семинары и форумы, которые позволяют участникам обмениваться мнениями и опытом, вступить в глубокие дискуссии и диалог, что не только играет позитивную роль в распространении новых идей, но и помогает производить идеи и интерпретации, способствующие новациям в области фотографии.

Международный фестиваль фотографии в Киото 2022 года в рамках своей программы пригласил художников-участников фестиваля посетить разнообразные симпозиумы и мастер-классы, экскурсии по выставкам и официальным площадкам фестиваля. В рамках открытой программы были организованы семинары и воркшопы, на которых участники получили возможность учиться у лучших фотографов.

Выставка Art Basel, как арт-маркет, является важной площадкой, дающей возможность галереям, коллекционерам, покупателям и продавцам произведений искусства найти друг друга. Во время выставки галереи могут выставлять и продавать свои работы, а коллекционеры и покупатели — просматривать и приобретать уникальные произведения искусства. Существование Art Basel способствует развитию арт-рынка и облегчает торговлю и оборот произведений искусства.

Такие мероприятия преодолевают традиционные границы между художниками и зрителями, позволяя наладить непосредственное и более глубокое общение и взаимодействие между двумя сторонами. Эти новые способы коммуникации и взаимодействия, несомненно, придали новый импульс развитию искусства фотографии и позволили установить более тесные связи между зрителями, художниками и кураторами.

Они способствуют обсуждению и осмыслению новых идей в области фотографии, углубляют участие и взаимодействие публики, способствуют формированию и развитию новых подходов к просмотру и экспонированию в искусстве фотографии. Именно на этом аспекте и необходимо сосредоточить внимание при понимании и оценке функций и ценности фотографических фестивалей и ярмарок.

## **3. Фотофестивали и ярмарки способствуют изменению методов просмотра и творчества**

Важность существования фотофестивалей и фотоярмарок заключается не только в том, что они предоставляют площадку для демонстрации фотографических работ, но и в том, что они направляют и стимулируют принципиальное изменение методов просмотра и творчества. В ходе этой трансформации происходит и соответствующее переформатирование ролей зрителя, художника и куратора выставки. Фестивали и ярмарки внедряют новые, экспериментальные способы экспонирования, такие как технологии виртуальной реальности (VR) и мультимедиа, побуждая тем самым публику по-новому увидеть и оценить искусство фотографии.

Этот сдвиг способствовал прогрессу в области способов визуализации и осмысления фотографического искусства, значительно обогатив творчество как с точки зрения идей, так и практики. В 2016 году Международный фестиваль фотографии в Арле впервые попробовал интегрировать технологию виртуальной реальности в свою выставочную программу, представив фильмы, документальные картины и художественное творчество, основанные на технологиях виртуальной реальности. На протяжении примерно трёх лет этот эксперимент развивался, со временем утвердившись как уже неотъемлемая часть программы фестиваля. В настоящее время всё большее число авторов активно включается в этот процесс, используя высокотехнологичные средства для реализации своих художественных идей. Зрители тоже постепенно адаптируются и принимают эту новую форму художественного опыта.

Кроме того, достойна упоминания фотоярмарка PHOTOFAIRS Shanghai<sup>6</sup>, которая реагирует на растущий интерес и спрос на коллекции видеoarта в Азиатско-Тихоокеанском регионе

6. Проводимая ежегодно с 2014 года, она является первой международной арт-ярмаркой в Азии, посвящённой презентации и продвижению художественной фотографии.

и стремится стать авторитетной международной площадкой для видеоарта. В 2023 году на ярмарке для рекламы события также была представлена ALiCE, виртуальный человек. Такая рекламная стратегия говорит о глубочайшей интеграции в мир искусства новых медиа и технологий. Существование ALiCE — это не только проявление возможностей технологии, но и попытка новой формы художественного выражения. Появление ALiCE значительно расширяет возможности подачи и обсуждения нового медиа-искусства на ярмарке, тем самым отражая важную роль подобных фестивалей и ярмарок в слиянии искусства и технологий, развитии новых художественных концепций и творческих методов.

Фотофестивали и выставки, являясь важными демонстрационными и коммуникационными площадками, обладают ключевой способностью — вести за собой и продвигать новые идеи в области фотографии. Они становятся для художников и кураторов платформой для продвижения новаций

фотографической практики и теории, стимулируя новые обмены идеями, давая зрителю новый визуальный опыт. Эти мероприятия играют важнейшую роль в развитии инновационных практик в области фотографии, обеспечивают интерактивный опыт и меняют представление об участии зрителя.

В будущем, с развитием науки и техники и постоянным совершенствованием фотоискусства, роль фотографических фестивалей и ярмарок будет всё более заметной. Они будут и впредь служить важной платформой, способствующей инновациям и развитию фотоискусства, предоставляя зрителям более разнообразные возможности для фотографирования, а художникам и кураторам — более широкое пространство для обмена опытом и изысканиями. Таким образом, мы должны углубить наше исследование фотофестивалей и фотоярмарок, чтобы понять и в полной мере использовать потенциал этих площадок для развития фотоискусства.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Bourdieu P. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature / Pierre Bourdieu, ed. Randal Johnson. — New York: Columbia University Press, 1993.
2. У Хун. Выставка о выставках: экспонирование экспериментального искусства 90-х / У Хун. — Пекин: Чжунго миньцзу шэин ишу чубаньшэ (изд-во «Китайское национальное фотоискусство»), 2016. 巫鸿. «关于展览的展览: 90年代的实验艺术展示», 中国民族摄影艺术出版社, 2016.
3. Цзян Хун. Фотофестивали Нью-Йорка: глобализация и диверсификация в фотографии / Цзян Хун // Чжунго Шэин («Китайская фотография»). — 2013. — № 11. — С. 10–12. 江融: «纽约摄影节: 摄影的全球化 and 多元化», 中国摄影, 2013第11期. — P. 10–12.
4. Гу Чжэн. Культурная карта современной фотографии / Гу Чжэн. — Ханчжоу: Чжэцзян шэин чубаньшэ (Чжэцзянское фотографическое изд-во), 2016. — 341 с. 顾铮 «当代摄影文化地图» 浙江摄影出版社, 2016, 341页.
5. Уэллс Л. Критическое введение в фотографию / Лиз Уэллс. — Пекин: Жэньминь юдянь чубаньшэ (изд-во «Народная почта и коммуникации»), 2012. — 428 с. 威尔丝 (Liz Wells). «摄影批判导论», 人民邮电出版社, 2012年08月01, 428页.
6. У Каньцзюань, Дун Бинфэн. 14-й Испанский международный фестиваль фотографии // Дандай ишу юй тоуцзэ («Современное искусство и инвестиции»). — 2011. — № 7. — С. 53. 吴侃娟, 董冰 «第十四届西班牙国际摄影节, 当代艺术与投资». — 2011 (07). — P. 53.
7. Флюссер В. За философию фотографии / Вилем Флюссер; пер. с нем. на кит. Мао Вэйдун, Дин Цзюньцзюнь. — Пекин: Чжунго миньцзу шэин ишу чубаньшэ (изд-во «Китайское национальное фотоискусство»), 2017. (巴西)威廉·弗卢塞尔 (Vilém Flusser) 著. 毛卫东, 丁君君译. 摄影哲学的思考 [M]. 北京: 中国民族摄影艺术出版.
8. Митчелл У. Дж. Перенастроенный глаз: визуальная правда в эпоху пост-фотографии / Уильям Джон Митчелл; пер. Лю Чжанболун. — Пекин: Чжунго миньцзу шэин ишу чубаньшэ (изд-во «Китайское национальное фотоискусство»), 2017. — С. 16. (美)威廉·米切尔 (William John Mitchell) 著. 刘张铂泷译. «重组的眼睛: 后摄影时代的视觉真相» [M]. 北京: 中国民族摄影艺术出版社, 2017. — P. 16.

Tatiana V. Litvina

Candidate of Art History,  
Professor of the Department of «Industrial design»  
Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts  
e-mail: tlitvina-prof@yandex.ru  
Moscow, Russia

Niu Xuebiao

postgraduate student  
Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts  
Associate Professor  
School of Design and Art, Xiamen University of Technology, China  
e-mail: 330507761@qq.com  
Henan, China:

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-79-92

## CHINESE AND RUSSIAN APPROACHES TO UNDERSTANDING THE PROBLEMS OF SCREEN ADAPTATIONS AND ANIMATED ADAPTATIONS

*Summary:* This paper deals with the main problems of screen adaptations of literary works in general and animated adaptations in particular. The authors examine the achievements and gaps in the theoretical study of these topics in Russia and China. Different times, through the voices of scholars, have formed different definitions of the principles of film adaptation. Forms and methods of adaptation evolve, their principles are not permanent and are also subject to change. It is the need of the time to develop a new theory of screen adaptation.

After examining a large number of studies dealing with the specificities of screen adaptation per se, animation and animated versions of literary originals, the authors come to the conclusion that it is necessary to develop a detailed comprehensive theory of animatography and its specifics. The authors express some opinions regarding the most promising development directions of the new research paradigm.

There are quite a lot of theoretical and practical studies on the adaptation of literature in film and television, yet there has been relatively little research on animat-

ed versions of literary sources in general and Journey to the West in particular. The existing discussions and studies have not yet formed a system of academic understanding on these topics. It should be noted, however, that just as there is a trend in the world to increasingly turn to various types of audiovisual adaptations of classical literary works, including animated adaptations, in China, all the successful animated works in the past ten years have been animated adaptations of classical literature, particularly screen adaptations of works related to legends and myths, i.e. of the same category as "Journey to the West". There is a pressing urgency to deepen research in this area, both for the development of the Chinese animation market, which is in dire need of them, and on the scale of the global film and mass communication media. This topic is further relevant due to the fact that animation is the backbone of the digital cultural industry, which has become the leading field of contemporary culture.

*Keywords:* animation, film adaptation, literature, animation adaptation, "Journey to the West"

#### Screen adaptation

Screen adaptation is commonly referred to as a work of film art, created on the basis of other types

of art, such as a song, legend, opera, drama, literary work, etc. We are primarily interested in screen adaptations of literary works, as the subject of the

author's main research is animated adaptations of the classic Chinese novel "Journey to the West" by Wu Chen'en.

Screen adaptations appeared in the cinema at its early stage of development. For example, the legendary French director Georges Méliès (1861–1938), who, according to various estimates, made either 4 thousand or 1 thousand short documentary and fiction films, as early as in 1902 presented the public with such movies as "Robinson Crusoe" based on D. Defoe's novel, "Gulliver's Travels Among the Lilliputians and the Giants" based on J. Swift's work, "Romeo and Juliet" based on W. Shakespeare's play, and "A Trip to the Moon" inspired by J. Verne's stories. The works of L. Tolstoy and W. Shakespeare, C. Doyle and other literary classics have been repeatedly adapted for screen in Europe and the United States. At the same time, each time chooses different types of screen adaptations depending on the spirit of the times and the director's intuition, which is also determined not only by the subjective vision of the literary source, but also by the highlights demanded by the times.

Noteworthy observations were made by G. I. Yermilova, who researches the methods of implementing the principles of the modern type of worldview and perception, i. e. postmodernism, in the realm of animation. According to her, "the postmodernist labyrinth, in essence, can be described as a 'semantic funnel' of textual components that attract and assimilate other texts, thereby generating new meanings, contexts, and discourses." "Thus, the modern era 'plays' with the texts of other eras, both revealing itself and hiding behind others. Contemporary animated cinema, as a visible embodiment of postmodernist ideas on the screen, is actively involved in the game on the shared field of culture."<sup>1</sup> Though Yermilova researches auteur animation, she notes that mass animation is willingly following the same principles. This description therefore proves to be very accurate when it comes to the vast number of animated adaptations of the "Journey to the West" that were indeed created at different times and absorbed times' markers, sentiments, and techniques. Perhaps it is not without reason that semioticians argue that after being written, the text of any work lives a life of

1. Yermilova G. I. (2006) "Postmodernism and the realization of its basic principles in contemporary animation: abstract of the PhD dissertation", Moscow.— P. 17.

its own, the one that the author himself, perhaps, could not have imagined.

In general, theoretical studies of artistic screen adaptation have always lagged behind the practice of screen adaptation. It was only in the middle of the 20th century that serious systematic research began. To date, the theory of film adaptation can be said to be more or less developed, although there are many unresolved issues. However, the theory of animation in general and animated screen adaptations in particular is still at the margins of the academic research.

Chinese screen adaptation theory has always lagged behind foreign research, and it was only in the mid to late 1990s that it reached a decent level.

It should be considered that screen adaptation is always a new work of art, created by means of a different language than that of the source material. It is also worth noting the clever comment of the Soviet performer and director Igor Ilyinsky regarding the stage reading of literary pieces, which is completely relevant to the subject of movie adaptation. He used to say, that "not every work should be read from the stage: there are works that simply do not tolerate any sound interference, they must be read by the eye."<sup>2</sup> After all, an animated film, as an adaptation of a literary work, translates verbal codes into visual and audio codes. It can be assumed that for some verbal texts this will turn out to be their undoing. In other words, a literary work must allow for such a translation, i. e. have a potential margin of spectacle, because there exists a fundamentally non-visualizable content.

There are various classifications of screen adaptations in academic literature. However, the most common approach, regardless of the terminology used, is based on the identification of its three types:

- 1) direct (illustration-retelling);
- 2) screen adaptation based on the motifs of a literary work;
- 3) loose (liberal) interpretation with the aim of creating an independent work of art on the ma-

2. Cited in: Shelukhin F. V. (2021). "Problems of Film Screenings of Works of Fiction (Experience of Comparing F. M. Dostoevsky's Novel "Crime And Punishment" and the Film "Crime And Punishment" (1969), Directed by L. Kulidzhanov)". *Ural Philological Bulletin. Series: Russian Classics: Dynamics of Artistic Systems*, (4).— pp. 50–62. [Available online].— URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-kinoekranizatsiy-hudozhestvennyh-proizvedeniy-opyt-sravneniya-romana-f-m-dostoevskogo-prestuplenie-i-nakazanie-i-kinofilma/viewer> (accessed on 12.02.2023)

terial of the source material, with little or no correlation with the meaning of the source material.

This division, as can be easily noted, is rather conditional, the boundaries between the types are fluctuant, and not without a good reason: we can discuss as much as we want whether the screen adaptation corresponds to the literary source, but the radical fact remains that screen adaptation is always an interpretation, and moreover, an interpretation not by verbal, but by visual or visual-audio means.

Xia Yan (夏衍) from China as early as 1958 defined five principles that screen adaptations should follow. These are:

- 1) consistency with the active core meaning of the source material;
- 2) consistency with the successful creative images in the original work and their recreation according to the needs (of a TV series, for example);
- 3) consistency with the excellent artistic structure of the original work;
- 4) consistency with the linguistic features of the original work;
- 5) consistency with the original work in recreating the Romantic style of art<sup>3</sup>.

Chinese literary scholar Zhong Chengxiang (仲呈祥) in 1990, reflecting on the principle of honouring the source material, pointed out that a screen adaptation can be faithful to the main narrative involving the characters of the original work. Modeling, artistic style, spiritual message and connotations, images of protagonists, etc. should be based on the law of turning literature into an audio-visual product. He believes that screen adaptation must abide by the laws of film art and mass communication, while the laws of art do not require blind adherence to the original<sup>4</sup>.

Chinese literati Zhang Tongdao (张同道) in 1998, Qin Junxiang (秦俊香) in 2003, Hu Wensheng (胡文生) in 2011 and other authors expand on Zhong Chengxiang's ideas. They argue that:

- 1) screen adaptation is not just a translation, but an independent artistic creation;
- 2) emphasis should be placed on the contemporary cinematic nature of screen adaptations;
- 3) it is necessary to abandon the restrictive model of screen adaptation that is strictly adherent to the original; the discussion of adherence to

3. Xia Yan (1958) "Miscellaneous. Adaptation". *Chinese films* (1)— P. 20–23.

4. Zhong Chengxiang (1990). "To What Should We Be 'faithful'? A Brief Discussion on Adapting Novels into Series". *Chinese and Foreign Television* (10).— P. 4.

the source material has become a pseudo-problem that has lost its meaning<sup>5</sup>.

From this brief overview, it becomes evident that different times, through the voices of scholars, have produced different definitions of the principles of screen adaptation. The forms and methods of adaptation evolve, their principles are not permanent and also are subject to change. Developing a new theory of screen adaptation is the demand of time.

### Screen adaptations of the novel "Journey to the West"

Regarding studies on film and television adaptations of Wu Chen'en's novel "Journey to the West", Zhang Zongwei (张宗伟) (2016) dealt with Chinese screen adaptations in his paper<sup>6</sup>, focusing on pre-1990s productions as well. He notes two waves of interest in the subject: the first in the 1920s, and these are "monster martial arts films"; the second in the 1960s, and these are animated films and film-operas based on the novel's motifs with more pronounced national aesthetic characteristics. Since the 1990s, screen adaptations of "Journey to the West" have once again placed themselves at the forefront of innovative filmmaking. Chinese productions based on the novel's motifs have become classics of post-modern film culture. "The Monkey King" (2014) and "The Monkey King 2" (2016) broke all box office records, which shows strong development potential. Novel resources, combined with the latest technology, have enormous commercial value and have the ability to influence other cultures in powerful ways. Evidently, "Journey to the West" holds continuously renewing cultural genes and great artistic vitality.

Chinese scholars study contemporary film and TV dramas and online games adapted from the "Journey to the West", focusing on the different ways in which the material is transformed.

Wang Tongkong's (王同坤) "Transforming the Novel 'Journey to the West' in Film and Television"<sup>7</sup>

5. Zhang Tongdao (1998) "The scale for Adapting a Masterpiece". *Chinese Television* (4).— P. 2; Qin Junxiang (2003). "Modernity of Adaptation in Film and Television of Literary Masterpieces of the Four Elements". *Bulletin of Beijing Film Academy* (6).— P. 31; Hu Wensheng (2011). "On the justification of the debates on 'whether to be faithful to the original' in film and television adaptations in the new century". *Liaocheng University Bulletin (Ed. of Social Sciences)* (2).— pp.114–116.

6. Zhang Zongwei (2016) "Screen adaptations of the 'Journey to the West' in the 1990s". *Contemporary Film* (10).— pp.147–150.

7. Wang Tongkong (2006) "Transforming the Novel 'Journey to the West' in Film and Television". *Shandong Shehui kexue ("Shandong Social Sciences")* (8).— pp. 29–32.

uses the method of adaptation as a key to sort out and explain the various directions and variations of the novel's transformation, and identifies some universal laws and distinctive norms of translating from verbal to audio-visual in art.

Zheng Yanlin's (郑艳玲) "Film and Television Creativity [in Screen Adaptations] of the 'Journey to the West'"<sup>8</sup> (2008) argues that film and television adaptations of the novel have mainly developed in two directions: quotidianization of characters and reinforcement of the legendary aspect of the plot. In her paper "Multidimensional Interpretation of the Text by Figurative Means: Reflections on Film and Television Adaptations of 'Journey to the West'"<sup>9</sup> (2008), the author summarizes that contemporary interpretations of the novel focus on the following three aspects: diversification of themes, increasing complexity of characters, and enhancing amusement. In the "Catalogue of Films" accompanying the monograph "Chinese Cinema History", authors Cheng Jihua (程季华) and Li Shaobai (李少) have described more than twenty films based on the novel "Journey to the West" and produced by various Shanghai film companies during the Republican years.

#### On animated adaptation of literary works

Screen adaptation is the basis for animated adaptation of a literary source, but animated screen adaptation has its own distinct features. According to J. M. Lotman, the language of realistic cinematography ("photographic cinema", as he calls it, i. e. the language of moving photography) and the language of animation are radically different: "...animated film is not a type of photographic cinematography, but is an independent art form with its own creative language, in many respects opposing the language of fiction and documentary cinematography... The difference between the language of photographic and animated cinematography," the scholar further elaborates, "lies, first and foremost, in the fact that the application of the basic principle of 'moving image' to photography and cartoons leads to diametrically opposite results. Photography acts in our cultural mind as a substitute for nature, it is attributed the property of being identical

to the object (this assessment determines not the real properties of photography, but its place in the system of cultural markers: everyone knows that in a portrait of a loved one made by a good painter we see more resemblance than in any photograph, but when it comes to documentary accuracy, in case of catching a criminal or in a newspaper report, we turn to photography). Each individual photographic image may be held under suspicion as to its accuracy, but Photography is synonymous with accuracy itself. A moving photograph naturally carries on this basic property of the source material. This results in the illusion of reality becoming one of the leading elements of the language of photographic cinema: against the background of this illusion, conventionality is especially important. The montage, the combined footage are given a contrasting tone, and the whole language is placed in the field of play between the non-symbolic reality and the symbolic depiction of it."<sup>10</sup>

This is an important clarification that required us to utilize an extensive quotation. To put it differently, the illusion of represented reality is amplified in movies, which is why, for instance, employing metaphors in cinema can be challenging.

On the other hand, the figurativeness of animated movies based on drawing is conditional, and animation amplifies this conventionality. "When paired with photography, painting is perceived as a conventional medium (while paired with sculpture or any other art, it could be perceived as 'illusionary' and 'natural'; however, on screen, it becomes the antithesis of photography)," Lotman notes. "As much as movement naturally blends with 'natural' photography, it is equally in conflict with 'artificial' drawn or painted image. To a person accustomed to paintings and drawings, their movement must seem as unnatural as the sudden movement of statues. ...The introduction of movement does not reduce, as it did with photography, but increases the degree of conventionality of the source material used by animation as art."<sup>11</sup> Such particularity is not a fatal limitation, but it can indicate the most productive ways of further development of animation.

It is impossible not to notice that in the case of the Chinese novel "Journey to the West" it was

originally an oral story based on the documented fact of a Buddhist monk's pilgrimage from China to India, but colored by folk imaginations, thus turning out to be, according to M. McLuhan's classification, a "cold" medium. Afterwards, a number of versions of the story were created, the most popular of which was Chen'en's novel, which is studied by all Chinese people even today, thus becoming a "hot" medium. Having been adapted into animated versions, the story is once again transformed into a "cold" medium of mass communication. To understand the existence of this phenomenon, it is fundamentally important to remember these circumstances — in particular and primarily because a "cold" means of mass communication is able to engage the audience to the fullest extent possible.

As a moving "image of an image", animation has a huge range of possibilities for ironic, playful presentation of material. The phenomenon of an animated element of laughter in a broad sense, from mild humor to satire and dark sarcasm is probably related to this.

Since the beginning of the 21st century, scholars in China have become particularly interested in animated adaptations of literary works. This was due to China's increased interest in its own national cultural heritage and the discovery of the various possibilities of animation as a means of mass communication.

In his 2012 PhD dissertation, Lin Qing (林清)<sup>12</sup> identified three main principles of dramatization used in Chinese animated films: first, social relevance, demand; second, the application of animation code in storytelling; and third, the selection of the core values of the literary source and their interpretation in the spirit of the times. In his 2012 PhD thesis, Shao Yang (邵杨)<sup>13</sup> pointed out that Chinese animation is in need of reconstructing traditional culture, referred to the animated dramatization of classical literary masterpieces, and emphasized the transformation of traditional culture into the treasury and source of animation. In his doctoral dissertation, Wu Sijia (吴斯佳)<sup>14</sup> focused on the screen adaptation strategies of literary classics in animation, emphasizing the significant influence of

the author's vision and the literary classics themselves on the development of the animation industry. In her 2019 dissertation, Cui Yajuan (崔亚娟)<sup>15</sup> demonstrated how important it is in a screen adaptation to pay attention to character placement, plot, period relevance, and the use of cultural connotations.

To summarize, we can state that the theory of animated adaptations is a very young branch of academic research taking its first steps. The visual codes of animated versions of literary sources are analyzed to a very small extent; the sociological existence of animation of this kind also seems to be a very rich field for study and development.

#### Chinese academic research on the novel "Journey to the West" animatic adaptations

The appendix "Chronology of Chinese Animated Films" to the "History of Chinese Animated Films", composed by Yan Hui (颜慧) and Suo Yabin (索亚斌) in 2005<sup>16</sup>, featured 12 animated adaptations of "Journey to the West" in the years 1941 to 2005.

In his PhD thesis in 2010, Song Zhenhe (宋贞和) discussed the contemporary adaptations of the "Journey to the West" in movies, TV series, comics, animation and publications in East Asian countries such as China, South Korea and Japan. The author specifically mentioned that the reason for the large number of adaptations is the playful nature of the "Journey to the West". His article mainly analyzes the various traits of the "Journey to the West" adaptations produced in China, South Korea, and Japan with respect to the cultural specifics of the different countries, and provides recommendations for the authors of future works made in various cultural codes so as to ensure that they are adequately perceived by the public<sup>17</sup>.

Luo Liangqing (罗良清) (2020) believes that in the past ten years, despite the large number of animated films based on the "Journey to the West" produced in China, only "Monkey King: Hero is Back" received good box office and approval from critics and the public. On the one hand, the movie tells the modern story of the Monkey King, on the other hand, as a social mirror, it should reflect the ideo-

8. Zheng Yanlin (2008) "Film and Television Creativity [in screen adaptations] of the "Journey to the West". *Literature on Film* (1).— pp. 113–115.

9. Zheng Yanlin (2008) "Multifaceted Interpretation of the Text by Figurative Means: Reflections on the Film and Television Adaptation of the "Journey to the West"". *Cinema Critique* (3).— pp. 24–25.

10. Lotman, J. (1978) "On the language of animated cartoons". *Semiotics of Culture. Studies on sign systems X*, Tartu.— pp. 141–142.

11. *Ibid.*, P. 142.

12. Lin Qing (2014) "On Chinese Animated Films: a doctoral dissertation", Shanghai.

13. Shao Yang (2012) "Reconstructing the Cultural traditions of Chinese animation: PhD dissertation, Zhejiang.

14. Wu Sijia (2014) "Studies on Animation Dramatization from the Perspective of Literary Classics: PhD dissertation, Zhejiang.

15. Cui Yajuan (2019) "Tradition and Innovation in Animated Adaptations of Classical Chinese Literary Works. Case study of the "Journey to the West" and the "Elevation to the Rank of Spirits". *Film Literature*.— pp. 14–18.

16. Yang Hui, Suo Yabin (2005). "History of Chinese Animated Films". Beijing: China Film Press, 232 pp.

17. Song Zhenhe (2011) "Journey to the West and East Asian Mass Culture". Nanjing: Phoenix publishing house, 216 pp.

logical discourse of different periods and broadcast the spirit of the times.

In terms of narrative symbols and narrative strategies of the film, especially in the allegorical mode of narration, we should, as the author points out, fully display the vividness of virtual imagination and follow the realistic principle of expression in animated films. It is necessary to create a Chinese style with oriental charm and artistic concept of storytelling, with oriental aesthetics, and pay special attention to blending the way of storytelling with oriental imagery symbolism, while actively exploring the relationship of encoding and decoding in the creation and appreciation of Chinese and foreign animated films, so that we, as the Chinese, can through a cross-cultural approach make national treasures of global significance that will be understood abroad<sup>18</sup>.

Even a brief review of the literature shows that there are many gaps in the related research. This applies, in particular, to the fundamental question of the specific features of animated film, as well as its distinctive potential in the adaptation of classic literary works. To summarize, we can

state that there are quite a lot of theoretical and practical studies on the adaptation of literature in film and television, but there are relatively little research on animated versions of literary sources in general and "Journey to the West" in particular. The existing discussions and studies have not yet formed a system of academic understanding on these topics. At the same time, it should be kept in mind that just as the world is increasingly turning to various types of audiovisual adaptations of classic literary works, including animated adaptations, all successful animated works in China in the past ten years have been animated adaptations of classic literature, particularly adaptations of legends and myths, i. e. of the same category as "Journey to the West". Evidently, there is an apparent urgency to deepen research in this area, both for the development of the Chinese animation market, which is in dire need of it, and on the scale of global film art and mass communication. The topic gains even greater relevance due to the fact that animation is the backbone of the digital cultural industry, which has become a leading area of contemporary culture.

## REFERENCES

1. Wang Tongkong (2006) "Transforming the Novel 'Journey to the West' in Film and Television", *Shandong Social Sciences* (8).— pp. 29–32.
2. Yermilova G.I. (2006) "Postmodernism and the realization of its basic principles in contemporary animation: abstract of the PhD dissertation", Moscow.— P. 17.
3. Lin Qing (2014) "On Chinese Animated Films: a doctoral dissertation", Shanghai.
4. Luo Liangqing (2020) "Nationalization, Cross-culturalization and Allegorization: Animated Adaptations of the 'Journey to the West' and their popularity in the past ten years", *Nanjing University of Aeronautics and Astronautics, School of Art* (4).— pp. 80–84.
5. Lotman, J. (1978) "On the language of animated cartoons", *Semiotics of Culture. Studies on sign systems X*, Tartu.— pp. 141–142.
6. Song Zhenhe (2011) "Journey to the West and East Asian Mass Culture", Nanjing: Phoenix publishing house, 216 pp.
7. Xia Yan (1958) "Miscellaneous. Adaptation", *Chinese films* (1)— P. 20–23.
8. Wu Sijia (2014) "Studies on Animation Dramatization from the Perspective of Literary Classics: PhD dissertation, Zhejiang, 185 pp.
9. Hu Wensheng (2011). "On the justification of the debates on 'whether to be faithful to the original' in film and television adaptations in the new century", *Liaocheng University Bulletin (Ed. of Social Sciences)* (2).— pp.114–116.
10. Qin Junxiang (2003). "Modernity of Adaptation in Film and Television of Literary Masterpieces of the Four Elements", *Bulletin of Beijing Film Academy* (6).— P. 31.
11. Cui Yajuan (2019) "Tradition and Innovation in Animated Adaptations of Classical Chinese Literary Works. Case study of the "Journey to the West" and the "Elevation to the Rank of Spirits", *Film Literature*.— pp. 14–18.
12. Zhang Tongndao (1998) "The scale for Adapting a Masterpiece". *Chinese Television* (4), p. 2
13. Zhang Zongwei (2016) "Screen adaptations of the 'Journey to the West' in the 1990s", *Contemporary Film* (10).— pp.147–150.
14. Zhong Chengxiang (1990). "To What Should We Be 'faithful'? A Brief Discussion on Adapting Novels into Series", *Chinese and Foreign Television* (10).— P. 4.
15. Zheng Yanlin (2008) "Film and Television Creativity [in screen adaptations] of the "Journey to the West", *Literature on Film* (1).— pp. 113–115.
16. Zheng Yanlin (2008) "Multifaceted Interpretation of the Text by Figurative Means: Reflections on the Film and Television Adaptation of the "Journey to the West", *Cinema Critique* (3).— pp. 24–25.
17. Shao Yang (2012) "Reconstructing the Cultural traditions of Chinese animation: PhD dissertation, Zhejiang.
18. Shelukhin F.V. (2021). "Problems of Film Screenings of Works of Fiction (Experience of Comparing F. M. Dostoevsky's Novel "Crime And Punishment" and the Film "Crime And Punishment "(1969), Directed by L. Kulidzhanov)". *Ural Philological Bulletin. Series: Russian Classics: Dynamics of Artistic Systems*, (4).— pp. 50–62. [Available online].— URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-kinoekranizatsiy-hudozhestvennyh-proizvedeniy-opyt-sravneniya-romana-f-m-dostoevskogo-prestuplenie-i-nakazanie-i-kinofilma/viewer> (accessed on 12.02.2023)
19. Yang Hui, Suo Yabin (2005). "History of Chinese Animated Films", Beijing: China Film Press, 232 pp.

**Татьяна Владимировна Литвина**

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры «Промышленный дизайн»  
Российского государственного художественно-  
промышленного университета им. С. Г. Строганова  
e-mail: tlitvina-prof@yandex.ru  
Москва, Россия

**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

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-79-92

## ПРОБЛЕМЫ ЭКРАНИЗАЦИИ И АНИМАЦИОННЫХ АДАПТАЦИЙ: РОССИЙСКИЙ И КИТАЙСКИЙ ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ

*Аннотация:* Статья посвящена рассмотрению основных проблем в экранизациях литературных произведений вообще и в анимационных адаптациях в частности. Авторы исследуют достижения и лакуны в теоретическом изучении этих тем в России и в Китае, имея своим главным предметом научного интереса анимационные версии классического китайского романа «Путешествие на Запад». Разные эпохи устами учёных формируют разные определения принципов киноадаптации. Меняются формы и методы адаптации, их принципы не вечны и также изменяются. Потребностью времени является выработка новой теории экранизации.

После изучения большого количества исследований, посвящённых выяснению специфики экранизации как таковой, анимации и анимационным версиям литературных оригиналов, авторы приходят к выводу о необходимости подробной разработки целостной теории аниматографа и его специфики. Высказаны некоторые суждения о наиболее перспективных направлениях развития новой научной парадигмы.

Существует достаточно много теоретических и практических исследований по адаптации литературы в кино и на телевидении, но проводится от-

носительно мало исследований по анимационным версиям литературных источников вообще и «Путешествия на Запад» в частности. Имеющие место дискуссии и исследования ещё не сформировали системы научных представлений по этим темам. При этом следует иметь в виду, что как в мире наблюдается тенденция к всё более частому обращению к различным видам аудиовизуальной адаптации классических литературных произведений, в т. ч. к анимационным адаптациям, так и в Китае все успешные анимационные работы за последние десять лет — это анимационная адаптация классической литературы, в частности, экранизации произведений, связанных с легендами и мифами, т. е. той же категории, что и «Путешествие на Запад». Очевидна потребность углубления исследований в этой области, которые будут востребованы как для развития китайского анимационного рынка, который в них остро нуждается, так и в масштабе мирового киноискусства и средств массовой коммуникации. Тема актуализируется также тем обстоятельством, что анимация является основной цифровой культурной индустрии, которая стала ведущей областью современной культуры.

*Ключевые слова:* анимация, экранизация, литература, анимационная адаптация, «Путешествие на Запад».

**Экранизация в кино**

Экранизацией (адаптацией) принято называть произведение киноискусства, созданное на основе произведений иных видов искусства: оригиналом могут выступать песня, легенда, опера, драма, литературное произведение и т. д. Нас интересуют прежде всего экранизации литературных произведений, поскольку предмет главного исследования авторов — анимационные<sup>1</sup> адаптации классического китайского романа У Чэнь-эня «Путешествие на Запад».

Экранизация литературных произведений рождается в кино в его раннем периоде развития. Так, легендарный французский режиссёр Жорж Мельес (1861–1938), снявший, по разным подсчётам, то ли 4 тысячи, то ли тысячу короткометражных документальных и художественных фильмов, уже в 1902 году представил публике фильмы «Робинзон Крузо» по роману Д. Дефо, «Путешествие Гулливера в страну лилипутов и в страну гигантов» по роману Дж. Свифта, «Ромео и Джульетта» по трагедии В. Шекспира, «Путешествие на Луну» по сюжетам Жюль Верна. Многократно в Европе и США будут экранизироваться произведения Л. Толстого и В. Шекспира, Конан Дойля и других литературных классиков. При этом каждое время избирает разные типы экранизации в зависимости от духа эпохи и чутья режиссёра, также определяемого не только субъективным видением литературной первоосновы, но и востребованными эпохой акцентами.

Любопытные наблюдения в аспекте нашей темы принадлежат Г. И. Ермиловой, которая исследует способы воплощения принципов современного типа мироощущения и мировоззрения — постмодернизма — в анимации. «Постмодернистский лабиринт, по сути, представляет собой “смысловую воронку” из элементов текста, в которую втягиваются другие тексты, порождая новые смыслы, контексты и дискурсы, — пишет исследовательница. — Таким образом современная эпоха “играет” с текстами других эпох, одновременно и проявляя себя и скрываясь за другими. Современный анимационный кинематограф — как зримое воплощение постмодернистских идей на экране — активно включается в игру на едином поле культуры»<sup>2</sup>. При этом Ермилова пи-

1. Термины «анимация» и «мультипликация» используются автором как синонимы.
2. Ермилова Г. И. Постмодернизм и воплощение его основных принципов в современной анимации: автореф. дис. ... канд. философ. наук. М., 2006. С. 17.

шет об авторском аниматографе, но отмечает, что его принципам охотно следует и аниматограф массовый. Поэтому такая характеристика оказывается очень точной в отношении огромного количества мультипликационных адаптаций «Путешествия на Запад», действительно созданных в разное время и вобравших в себя его приемы, настроения и технологические приёмы. Недаром же утверждают семиотики, что после написания текст всякого произведения живёт собственной жизнью, о которой, быть может, автор и подозревать не мог.

Вообще теоретические исследования художественной экранизации всегда отставали от практики экранизации. Только в середине XX века начались серьёзные систематические исследования. На сегодняшний день можно говорить о более или менее развитой теории киноадаптации, хотя нерешённых вопросов остаётся немало. Зато теория аниматографа в целом и мультипликационных экранизаций (адаптаций) до сих остаётся на задворках научного интереса исследователей.

Китайская теория киноадаптации всегда отставала от зарубежных исследований, и только в середине — конце 1990-х годов она обрела достойный уровень.

Следует иметь в виду, что киноэкранизация — это всегда новое произведение, созданное средствами другого языка, чем язык первоисточника. При этом надо помнить мудрое замечание советского актёра и режиссёра Игоря Ильинского, которое касалось чтения литературных произведений с эстрады, но которое в полной мере можно отнести и к теме экранизации. Он говорил, что «далеко не всякое произведение следует читать с эстрады: есть произведения, которые просто не терпят никакого звукового вмешательства, они должны читаться глазом»<sup>3</sup>. Ведь анимационный фильм — адаптация литературного произведения — переводит словесные коды в изобразительные и аудио. Можно предположить, что для каких-то вербальных текстов это окажется их уничтожением. Иными словами, литературное произведение должно обладать возможностью

3. Цит. по: Шелухин Ф. В. Проблемы киноэкранизаций художественных произведений (опыт сравнения романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и кинофильма «Преступление и наказание» (1969), реж. Л. Кулиджанов). С. 53 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-kinoekranizatsiy-hudozhestvennyh-proizvedeniy-opyt-sravneniya-romana-f-m-dostoevskogo-prestuplenie-i-nakazanie-i-kinofilma/viewer> (дата обращения 12.02.2023).

такого перевода, т. е. потенциальным запасом зрелищности, ведь существует принципиально не визуализируемое содержание.

В научной литературе есть разные классификации экранизации, но основной в тех или иных терминах является выделение трёх ее типов:

- 1) прямая (иллюстрация-пересказ);
- 2) экранизация по мотивам литературного произведения;
- 3) вольная (либеральная) интерпретация с целью создания на материале первоисточника самостоятельного произведения искусства, мало или никак не соотносящегося со смыслами первоисточника.

Это деление, как нетрудно заметить, довольно условное, границы между типами подвижны, и не даром: можно сколько угодно обсуждать, соответствует ли экранизация литературному первоисточнику, но фактом остаётся то радикальное обстоятельство, что экранизация — это всегда интерпретация, причём визуальными или визуально-аудиальными средствами, а не вербальными.

Ся Янь (夏衍) из Китая ещё в 1958 году сформулировал пять принципов, которым должна следовать экранизация. Это:

- 1) соответствие активному основному смыслу оригинала;
- 2) соответствие удачным художественным образам в оригинальном произведении и воссоздание их согласно потребностям (например, телесериала);
- 3) соответствие великолепной художественной структуре оригинальной работы;
- 4) соответствие языковым особенностям оригинальной работы;
- 5) соответствие оригинальной работе в воссоздании романтического стиля искусства<sup>4</sup>.

Китайский литератор Чжун Чэнсян (仲呈祥) в 1990 году, размышляя о принципе верности адаптации оригиналу, указал, что экранизация может быть верна основному повествованию с участием персонажей оригинального произведения. Моделирование, художественный стиль, духовный посыл и коннотации, образы главных героев и др. должны основываться на законе превращения литературы в аудиовизуальный продукт. Он полагает, что экранизация должна быть верна законам киноискусства и средств массовой ком-

муникации, при этом законы искусства не требуют слепого следования оригиналу<sup>5</sup>.

Китайские литераторы Чжан Тундао (张同道) в 1998 году, Цинь Цзюньсян (秦俊香) в 2003 году, Ху Вэньшэн (胡文生) в 2011 году и другие авторы продолжают идеи Чжуна Чэнсяна. Они утверждают, что:

- 1) экранная адаптация — это не просто перевод, а самостоятельное художественное творчество;
- 2) следует делать акцент на современном кинематографическом характере экранизаций;
- 3) необходимо отказаться от ограничительной модели экранизации, строго верной оригиналу; дискуссия о верности оригиналу стала псевдопроблемой, потерявшей смысл<sup>6</sup>.

Из краткого обзора становится очевидно, что разные эпохи устами учёных формируют разные определения принципов киноадаптации. Меняются формы и методы адаптации, их принципы не вечны и также изменяются. Потребностью времени является выработка новой теории экранизации.

#### **Киноадаптации романа «Путешествие на Запад»**

Что касается исследований по кино- и телеадаптациям романа У Чэнь-эня «Путешествие на Запад», то Чжан Цзунвэй (张宗伟) (2016) обсудил китайские экранизации в своей статье<sup>7</sup>, уделяя внимание работам и до 1990-х годов. Отмечены две волны интереса к теме: первая — в 1920-е годы, и это «фильмы о боевых искусствах монстров», вторая — в 1960-е годы, и это мультфильмы и фильмы-оперы на темы романа с более ярко выраженными национальными эстетическими характеристиками. С 1990-х годов экранизации «Путешествия на Запад» вновь оказались в авангарде инновационного направления киноискусства. Китайская продукция на

5. Чжун Чэнсян (仲呈祥). Чему следует быть «верным»? Краткая дискуссия об адаптации романов в сериалы // Китайское и зарубежное телевидение. 1990. № 10. С. 4.
6. Чжан Тундао (张同道). Шкала адаптации шедевра // Китайское телевидение. 1998. № 4. С. 2; Цинь Цзюньсян (秦俊香). Современность адаптации в кино и на телевидении литературных шедевров из четырёх элементов // Вестник Пекинской киноакадемии. 2003. № 6. С. 31; Ху Вэньшэн (胡文生). Об оправданности дебатов на тему «быть ли верным оригиналу» в кино- и телеадаптациях в новом веке // Вестник Ляочэнского университета (изд. социальных наук). 2011. № 2. С. 114–116.
7. Чжан Цзунвэй (张宗伟). Экранизации «Путешествия на Запад» в 1990-х гг. // Современный фильм. 2016. № 10. С. 147–150.

темы романа стала классикой постмодернистской кинокультуры. «Царь обезьян: Начало легенды» (2014) и «Царь обезьян 2» (2016) побили все рекорды кассовых сборов, что демонстрирует широкие перспективы развития. Ресурсы романа в сочетании с новейшими технологиями имеют огромную коммерческую ценность и обладают возможностью мощного влияния на другие культуры. Очевидно, что «Путешествие на Запад» содержит постоянно обновляющиеся культурные гены и великую художественную жизненную силу.

Китайские учёные изучают современные кино- и теледрамы, а также онлайн-игры, адаптированные на основе «Путешествия на Запад», уделяя основное внимание различным способам трансформации материала. В работе Ван Тункуна (王同坤)<sup>8</sup> «Трансформация романа «Путешествие на Запад» в кино и на телевидении» метод адаптации используется как ключ к разбору и объяснению различных направлений и вариантов преобразования романа, а также выявляются некоторые универсальные законы и характерные нормы перевода вербального искусства в аудиовизуальное.

В работе Чжэн Яньлин (郑艳玲) «Кино- и телевизионное творчество [в экранизациях] «Путешествия на Запад»»<sup>9</sup> (2008) утверждается, что в кино и на телевидении адаптации романа в основном развивались в двух направлениях: обытовления персонажей и усиления легендарности сюжета. В труде Чжэн Яньлин (郑艳玲) «Многогранная интерпретация текста образными средствами — размышления о кино- и телевизионной адаптации «Путешествия на Запад»»<sup>10</sup> (2008) резюмируется, что современные интерпретации романа сосредоточены на следующих трёх аспектах: во-первых, диверсификации тем, во-вторых, усложнении персонажей и, в-третьих, усилении развлекательности. В «Каталоге фильмов», прилагаемом к монографии «История развития китайского кино», авторами Чэн Цзихуа (程季华) и Ли Шаобай (李少白) уже описаны бо-

лее двадцати фильмов, снятых по роману «Путешествие на Запад» и созданных различными шанхайскими кинокомпаниями в годы Китайской Республики.

#### **Об анимационной адаптации литературных произведений**

Киноэкранизация является основой для анимационной адаптации литературного источника, но анимационная экранизация обладает своей ярко выраженной спецификой. С точки зрения Ю. М. Лотмана, язык реалистического кинематографа («фотографического кино», как он его называет, т. е. язык движущейся фотографии) и язык мультипликации радикально отличаются: «...мультипликационный фильм не является разновидностью фотографического кинематографа, а представляет собой вполне самостоятельное искусство со своим художественным языком, во многом противостоящим языку игрового и документального кинематографа. ...Разница между языком фотографического и мультипликационного кинематографа, — писал далее учёный, — заключается, в первую очередь, в том, что применение основного принципа: «движущееся изображение» к фотографии и рисунку приводит к диаметрально противоположным результатам. Фотография выступает в нашем культурном сознании как заместитель природы, ей приписывается свойство тождественности объекту (такая оценка определяет не реальные свойства фотографии, а место её в системе культурных знаков: каждый знает, что в выполненном хорошем живописцем портрете близкого нам лица мы видим более сходства, чем в любой фотографии, но, когда речь идёт о документальной точности, при поимке преступника или в газетном репортаже, мы обращаемся к фотографии). Каждый отдельный фотографический снимок может быть под подозрением относительно точности, но Фотография — синоним самой точности. Движущаяся фотография естественно продолжает это основное свойство исходного материала. Это приводит к тому, что иллюзия реальности делается одним из ведущих элементов языка фотографического кино: на фоне этой иллюзии особенно значимой делается условность. Монтаж, комбинированные съёмки получают контрастное звучание, а весь язык располагается в поле игры

4. Ся Янь (夏衍). Разное. Адаптация // Китайские фильмы. 1958. № 1. С. 20–23.

8. Ван Тункун (王同坤). Трансформация романа «Путешествие на Запад» в кино и на телевидении // Шаньдун Шэхуэй кэсюэ («Шаньдунские общественные науки»). 2006. № 8. С. 29–32.
9. Чжэн Яньлин (郑艳玲). Кино- и телевизионное творчество [в экранизациях] «Путешествия на Запад» // Литература о кино (电影文学). 2008. № 1. С. 113–115.
10. Чжэн Яньлин (郑艳玲). Многогранная интерпретация текста образными средствами — размышления о кино- и телевизионной адаптации «Путешествия на Запад» // Кинокритика. 2008. № 3. С. 24–25.

между незнакомой реальностью и знаковым её изображением»<sup>11</sup>.

Это важное разъяснение, которое потребовало объёмной цитаты. Иными словами, иллюзия воспроизводимой реальности в кино удваивается, поэтому, например, там затруднено использование метафор.

А вот образность анимационного кино, основанная на рисунке, имеет условный характер рисунка, и в мультипликации удваивается эта условность. «Живопись в паре с фотографией воспринимается как условная (в паре со скульптурой или каким-либо другим искусством она могла бы восприниматься как “иллюзионная” и “естественная”, однако, попадая на экран, она получает антитезой фотографию), — подмечает Лотман. — Насколько движение естественно гармонирует с природой “естественной” фотографии, настолько оно противоречит “искусственному” рисованно-живописному изображению. Для человека, привыкшего к картинам и рисункам, движение их должно казаться столь же противоестественным, как неожиданное движение статуи. ...Внесение движения не уменьшает, как это было с фотографией, а увеличивает степень условности исходного материала, которым пользуется мультипликация как искусство»<sup>12</sup>. Такая специфика не является фатальным ограничением, но способна указывать наиболее плодотворные пути дальнейшего развития анимации.

Нельзя не заметить, что в случае китайского романа «Путь на Запад», который является основной темой научного интереса авторов, первоначально это были устные рассказы, основанные на документально подтверждённом факте паломничества буддийского монаха из Китая в Индию, но расцвеченные народной фантазией, тем самым оказываясь, согласно классификации М. Маклюэна, «холодным» медиа; затем были созданы несколько вариантов книги, наибольшую популярность из которых обрёл роман Чэнь-эня и который изучается всеми китайцами, став тем самым «горячим» медиа; а будучи экранизирован в анимационных версиях, опять превращается в «холодное» средство массовой коммуникации. Для понимания бытования этого феномена принципиально важно помнить эти обстоятельства — в частности

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

12. Там же. С. 142.

и прежде всего потому, что «холодное» средство массовой коммуникации способно максимально вовлекать аудиторию.

Будучи движущимся «изображением изображения», анимация обладает огромным запасом возможностей иронической, игровой подачи материала. Вероятно, с этим связан феномен анимационного смехового элемента в широком смысле слова, от мягкого юмора до сатиры и чёрного сарказма.

С начала XXI века учёные в Китае стали особенно интересоваться анимационной адаптацией литературных произведений. Причиной тому оказались возросший интерес Китая к собственному национальному культурному наследию и выявление разнообразных возможностей анимации как средства массовой коммуникации.

В своей докторской диссертации 2012 года Линь Цин (林清)<sup>13</sup> назвал три основных принципа инсценировки, используемых в китайских анимационных фильмах: во-первых, социальная актуальность, востребованность, во-вторых, применение мультипликационного кода при рассказывании историй, в-третьих, отбор основных ценностей литературного источника и их интерпретация в духе времени. В докторской диссертации 2012 года Сяо Ян (邵杨)<sup>14</sup> указал, что китайская анимация нуждается в реконструкции традиционной культуры, упомянул анимационную инсценировку классических литературных шедевров и особо отметил превращение традиционной культуры в сокровищницу и источник анимации. В своей докторской диссертации У Шицзя (吴斯佳)<sup>15</sup> сосредоточился на стратегиях экранизации литературной классики в анимации, подчёркивая существенное влияние авторского видения и самой литературной классики на развитие анимационной индустрии. В своей диссертации в 2019 году Цуй Яцзюань (崔亚娟)<sup>16</sup> показала, как важно в экранной адаптации обратить внимание на расстановку персонажей, сюжетность,

13. Линь Цин (林清). О китайских анимационных фильмах: дис. ... докторской степени. Шанхай, 2014.

14. Шао Ян (邵杨). Реконструкция культурных традиций китайской анимации: дис. ... докторской степени. Чжэцзян, 2012.

15. У Шицзя (吴斯佳). Исследования по инсценировке анимационных фильмов с точки зрения литературной классики: дис. ... докторской степени. Чжэцзян, 2014.

16. Цуй Яцзюань (崔亚娟). Традиции и инновации в анимационных адаптациях классических китайских литературных произведений — на примере «Путешествия на Запад» и «Возвышения в ранг духов» // Кинолитература. 2019. С. 14–18.

соответствие эпохе и использование культурных коннотаций.

Таким образом, можно констатировать, что теория анимационных адаптаций — очень молодая ветвь научных исследований, делающая свои первые шаги. Ещё очень мало проанализированы изобразительные коды анимационных версий литературных первоисточников, социологическое бытование аниматографа этого рода также представляется обширным полем для изучения и развития.

#### **Китайские исследования по анимационной адаптации романа «Путешествие на Запад»**

В 2005 году в приложении N «Хронология китайских анимационных фильмов» к «Истории китайских анимационных фильмов», авторами которого являются Янь Хуэй (颜慧) и Со Ябин (索亚斌)<sup>17</sup>, представлены 12 анимационных адаптаций «Путешествия на Запад» за период 1941–2005 гг.

В своей докторской диссертации в 2010 году Сун Чжэньхэ (宋贞和) рассказал о ситуации с фильмами, телесериалами, комиксами, анимацией и публикациями — адаптациями «Путешествия на Запад», — в странах Восточной Азии, таких как Китай, Южная Корея и Япония. Автор особо отметил, что причиной большого количества адаптаций является игровой характер «Путешествия на Запад». В основном он анализирует различные характеристики адаптаций «Путешествия на Запад», произведённых в Китае, Южной Корее и Японии, связанные с особенностями культуры разных стран, и даёт рекомендации авторам будущих работ, создаваемых в разных культурных кодах, в целях их адекватного восприятия публикой<sup>18</sup>.

Ло Лянцин (罗良清) (2020) считает, что за последние десять лет, несмотря на большое количество анимационных фильмов по сюжетам «Путешествия на Запад» в Китае, только «Возвращение великого мудреца» получило хорошие кассовые сборы и одобрение критики и публики. С одной стороны, фильм рассказывает современную историю Царя обезьян, с другой стороны, как социальное зеркало, он должен отражать идеологический дискурс разных эпох и транслировать дух времени.

17. Янь Хуэй (颜慧), Со Ябин (索亚斌). История китайского анимационного кино. Пекин: Китайская кинопресса, 2005. 232 с.

18. Сун Чжэньхэ (宋贞和). «Путешествие на Запад» и массовая культура Восточной Азии. Нанкин: издательство «Феникс», 2011. 216 с.

С точки зрения нарративных символов и нарративных стратегий фильма, особенно в аллегорическом режиме повествования, мы должны, как указывает автор, в полной мере проявить живость виртуального воображения и следовать реалистическому принципу выражения в анимационных фильмах. Необходимо создавать китайский стиль с восточным очарованием и художественной концепцией повествования, с восточной эстетикой и обратить особое внимание на сочетание способа рассказывания историй с восточной символикой изображений, активно исследуя отношения кодирования и декодирования при создании и восприятии китайских и иностранных анимационных фильмов, чтобы мы, китайцы, могли сделать доступными пониманию иностранцев национальные сокровища мирового значения, используя кросскультурный подход<sup>19</sup>.

Даже беглый обзор литературы по теме показывает, что в её разработке много лагун. Это касается, в частности, и коренного вопроса о специфике анимационного фильма, а также и об особых его возможностях при экранизации классических литературных произведений. Подводя итоги, можно констатировать, что существует достаточно много теоретических и практических исследований по адаптации литературы в кино и на телевидении, но проводится относительно мало исследований по анимационным версиям литературных источников вообще и «Путешествия на Запад» в частности. Имеющие место дискуссии и исследования ещё не сформировали системы научных представлений по этим темам. При этом следует иметь в виду, что как в мире наблюдается тенденция к всё более частому обращению к различным видам аудиовизуальной адаптации классических литературных произведений, в т. ч. к анимационным адаптациям, так и в Китае все успешные анимационные работы за последние десять лет — это анимационная адаптация классической литературы, в частности экранизации произведений, связанных с легендами и мифами, т. е. той же категории, что и «Путешествие на Запад». Очевидна потребность углубления исследований в этой области,

19. Ло Лянцин (罗良清). Национализация, кросскультуризация и аллегоризация: экранизация и распространение анимационных фильмов «Путешествие на Запад» за последние десять лет // Школа искусств Нанкинского университета авиации и астронавтики. 2020. № 4. С. 80–84.

которые будут востребованы как для развития китайского анимационного рынка, который в них остро нуждается, так и в масштабе мирового киноискусства и средств массовой

коммуникации. Тема актуализируется также тем обстоятельством, что анимация является основой цифровой культурной индустрии, которая стала ведущей областью современной культуры.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ван Тункун (王同坤). Трансформация романа «Путешествие на Запад» в кино и на телевидении // Шаньдун Шэжуэй кэсюэ («Шаньдунские общественные науки». — 2006. — № 8. — С. 29–32.
2. Ермилова Г. И. Постмодернизм и воплощение его основных принципов в современной анимации: автореф. дис. ... канд. философ. наук. — М., 2006. — 17 с.
3. Линь Цин (林清). О китайских анимационных фильмах: дис. ... докторской степени. — Шанхай, 2014. — 200 с.
4. Ло Лянцин (罗良清). Национализация, кросскультуризация и аллегоризация: экранизация и распространение анимационных фильмов «Путешествие на Запад» за последние десять лет // Школа искусств Нанкинского университета авиации и астронавтики. — 2020. — № 4. — С. 80–84.
5. Лотман Ю. М. О языке мультипликационных фильмов // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам X. — Тарту, 1978. С. 141–144.
6. Сун Чжэньхэ (宋贞和). «Путешествие на Запад» и массовая культура Восточной Азии. — Нанкин: Издательство «Феникс», 2011. — 216 с.
7. Ся Янь (夏衍). Разное. Адаптация // Китайские фильмы. — 1958. — № 1. — С. 20–23.
8. У Шицзя (吴斯佳). Исследования по инсценировке анимационных фильмов с точки зрения литературной классики: дис. ... докторской степени. — Чжэцзян, 2014. — 185 с.
9. Ху Вэньшэн. Об оправданности дебатов на тему «быть ли верным оригиналу» в кино- и телеадаптациях в новом веке // Вестник Ляочэнского университета (изд. социальных наук). — 2011. — № 2. — С. 114–116.
10. Цинь Цзюньсян (秦俊香). Современность адаптации в кино и на телевидении литературных шедевров из четырёх элементов // Вестник Пекинской киноакадемии. — 2003. — № 6. — С. 31.
11. Цуй Яцзюань (崔亚娟). Традиции и инновации в анимационных адаптациях классических китайских литературных произведений — на примере «Путешествия на Запад» и «Возвышения в ранг духов» // Кинолитература. — 2019. — С. 14–18.
12. Чжан Тундао (张同道). Шкала адаптации шедевра // Китайское телевидение. — 1998. — № 4. — С. 2.
13. Чжан Цзунвэй (张宗伟). Экранизации «Путешествия на Запад» 1990-х гг. // Современный фильм. — 2016. — № 10. — С. 147–150.
14. Чжун Чэнсян (仲呈祥). Чему следует быть «верным»? Краткая дискуссия об адаптации романов в сериалы // Китайское и зарубежное телевидение. — 1990. — № 10. — С. 4.
15. Чжэн Яньлин (郑艳玲). Кино- и телевизионное творчество [в экранизациях] «Путешествия на Запад» // Литература о кино (电影文学). — 2008. — № 1. — С. 113–115.
16. Чжэн Яньлин (郑艳玲). Многогранная интерпретация текста образными средствами — размышления о кино- и телевизионной адаптации «Путешествия на Запад» // Кинокритика. — 2008. — № 3. — С. 24–25.
17. Шао ян (邵杨). Реконструкция культурной традиции в отечественной анимации: дис. ... докторской степени. — Чжэцзян, 2012. — 195 с.
18. Шелухин Ф. В. Проблемы киноэкранизаций художественных произведений (опыт сравнения романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и кинофильма «Преступление и наказание» (1969), реж. Л. Кулиджанов). — С. 53 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-kinoeckranizatsiy-hudozhestvennyh-proizvedeniy-opyt-sravneniya-romana-f-m-dostoevskogo-prestuplenie-i-nakazanie-i-kinofilma/viewer> (дата обращения 12.02.2023).

Natella V. Chakhvadze

Doctor of Arts, Associate Professor,  
Professor of Music History and Theory Department,  
Magnitogorsk State Glinka Conservatory (Academy)  
e-mail: natella-artur@mail.ru  
Magnitogorsk, Russia  
ORCID: 0000-0001-8865-1067

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-93-102

## ON THE QUESTION OF THE SPATIAL AND VOLUMETRIC POSSIBILITIES OF MONODY

*Summary:* The purpose of the article is to prove the unfoundedness of the characterization of monody as “one-dimensional” or “two-dimensional” and to refute the prevailing opinion about its limited, in comparison with polyphonic compositional creativity, abilities to model volumetric-spatial images. To achieve the goal, the author resorts to such a logical technique as comparison; draws on data obtained by fine arts and literary scholars and arrives at new results. Following the traditional path and hypothetically allowing, after predecessors, the possibility of comparing monody and ornament, the author examines different types of ornamental art and shows that even with this approach the similarity of monody with ornament cannot justify conclusions about its “one-dimensionality”. On the contrary, even such a comparison confirms that the linear nature of monody does not at all exclude the possibility

of creating three-dimensional (volumetric) spatial images. Based on B. Rauschenbach’s discoveries, the author compares the perception of monody and polyphony of the European type with the perception of historically different systems of perspective in painting. The conclusion is drawn: from a scientific point of view, it is incorrect to characterise monody as “one-dimensional” (“two-dimensional”), polyphony as “three-dimensional”, to evaluate their ability to reflect the perception of this coordinate of the world picture, comparing the phonic images of space created by them, since monody and polyphony are phenomena of different stages, reflecting historically different ideas about space and functioning within the framework of different artistic and aesthetic systems.

*Keywords:* maqom, monody, musical space, space model, B. Rauschenbach, monody and ornament

Every researcher who studies the vocal parts (*nasr*) of such a phenomenon of classical eastern heritage as *Shashmaqam* has to deal with a number of well-established and sanctioned by predecessors’ authority opinions. The idea of monody as a phenomenon incapable of modelling volume<sup>1</sup>, “single-line”<sup>2</sup>, even as

a “pure” embodiment of time, “disconnected” from space, is one of them.

To substantiate this characteristic, related art is appealed to and analogies between monody and ornament are drawn. Representatives of Eastern culture and Orientalist scholars often resort to this technique. On this basis, researchers, who turn to their works, are able to interpret the very fact of likening one phenomenon to another as evidence of the essential identity of the compared objects. This cannot but cause objections: firstly, any comparison of artistic phenomena belonging to different types of art allows us to identify only individual features of commonality between them. Secondly, representatives or researchers of Islamic (symptomatically, not Indian!) culture resort to the comparison of “music-ornament” not with the goal of

1. S. Galitskaya notes: “The spatial associations which appear when perceiving music often reflect the three-dimensionality of real space — its horizontal, vertical, depth — in a word, its volume.” [5, pp.13–14]. Further we read: “Monody (as its “ideal” monophonic version) is characterised by a sequential alternation of sounds, representing only the horizontal aspect.” [Ibid]
2. S. Galitskaya writes: “The term ‘one linearity’ is derived from the concept ‘linearity’”. Further, she explains that monody is: “...an extension that lies in one dimension”. This conclusion, as well as the phrase quoted by the author from F. Saussure’s *Course in General Linguistics*, allows the researcher to equate “verbal thinking” with “monodic thinking”. [5, pp.17–18]

substantiating the “linearity” of Eastern music and its ability or inability to create spatial images, planar or three-dimensional, but with the goal to emphasise the abstract nature of monody (usually instrumental), predetermined by the artistic and aesthetic ideal of Islam, or point out structural similarities between the first and the second.

Let us cite as an illustration the words of a researcher from Egypt, Samha El-Kholy, who defines the specifics of monody improvisation: “At its core, we have abstract art, a sound parallel to the abstract visual art of Islam. The love of ornament is one of the constant trends that prevails throughout the art of Islam. It not only expresses a purely aesthetic function but also performs structural functions. In music, ornamentation is a means of identifying the supporting steps of the maqam” [13, p. 183].

A similar example is Farabi’s statement about instrumental music, which “...can be likened to ‘an ornament with a design that does not resemble any real things but is capable of pleasing the eye’”. This example is given by S. Galitskaya; however, the fact of comparison is presented as evidence of the identity of monody and ornament (the situation described above) and from this she draws a conclusion about the “linear” essence of monody [5, p. 14].

What has been said, however, does not mean that comparing monody with examples of fine art has no scientific prospects. When studying instrumental samples, for example, sections of the *Mushkilot* of maqom, this approach demonstrated its productivity [11]. However, with the vocal parts of maqom (*nasr*), everything is more complicated since, as noted above, the empirical experience of their perception immediately casts doubt on the fact that monody is incapable of creating spatial-dimensional images<sup>3</sup>. Does this mean that in this case, turning to related art in search of justification for direct auditory impressions is useless?

It is not if, for example, by recognizing points of similarity with ornament, we clarify and expand the usual ideas in musicology about its expressive capabilities. Such information will help clarify the situation or at least shake the belief in the inviolability of established stereotypes and encourage further reflection.

Of course, a line is one of the main means of expression for masters of ornamentation. The latter,

3. These images are different in the *Mushkilot* and *Nasr* sections. An ear immediately captures this; however, it is not mentioned in scientific works.

however, does not exclude the possibility of creating a three-dimensional effect. According to the authoritative opinion of B. Vipper, “...every line depicts, creates the illusion of a plastic form. Ingres liked to say: ‘Every line has an inherent tendency to be not flat but convex’” [3, p. 32].

Samples of oriental ornaments are different: not necessarily each, as Vipper points out, is “a flat image where the expressiveness of two-dimensional space is based on complex, whimsical correlations of various lines”<sup>4</sup>. Although an ornament is always a pattern on a plane; it is not always oriented towards its identification. One of the varieties of ornament, the so-called *arabesque* (namely, music is compared with it), recreating “unsteady images of this world” which “are passing dreams” [9, p. 51], is often aimed at “destroying” the plane or creating the illusion of volume. This could be a carpet, where the texture itself blurs the contours and predetermines the pictorial, colour-plastic interpretation of what is depicted, or ganch carving, beloved in Central Asia, creating the effect of transparent lace, “woven” from the air — the result of the play of chiaroscuro on a carved surface. This feature, for example, allowed A. Shchusev, who sought to convey the spirit of oriental art and who designed the building of the Navoi Bolshoi Theater of Opera and Ballet in Tashkent, to include carved ganch panels, the basis of which was not the plane of the wall but mirrors destroying it, in the interior design. No matter how one evaluates this fact from the point of view of classical canons, the use of this technique was made possible by an objectively existing and quite clearly expressed tendency in Islamic ornamentation.

Finally, throughout the Muslim world, an ornament of coloured tiles covered with glaze is common, where one colour tone “pushes out” another, and shimmering highlights on the surface create a deceptive effect of depth.

Thus, the similarity of monody with ornament cannot justify conclusions about its “one-dimensionality,” “inability” to create a third spatial dimension, or “limited” capabilities in this regard [5, p. 15]. However, it corresponds to deeply rooted, sometimes unconscious Eurocentric ideas about the East as “lagging behind the West” and, therefore, by inertia, is taken for granted.

4. In this context, monody is already recognized as “two-dimensional” [5, p.14].

It seems that comparison with ornament allows us to realise that the linear nature of monody does not at all exclude the possibility of creating three-dimensional (volumetric) spatial images. Of course, under the obligatory condition that specific examples of ornamental art that existed in the Muslim East at a certain historical time, for example, during the formation of Shashmaqam<sup>5</sup>, will be used as material for comparison.

Thus, empirical experience proves that spatial images created by monody art are different from the analogues produced by polyphonic music. However, does this mean that they are always “one-dimensional” or “two-dimensional”, that monody creates images of “flat” space, imperfect in comparison with the images created by polyphonic music?

We can try to answer this question by using data obtained by fine arts researchers. In this area, Eurocentric stereotypes also dominated for a long time — in painting, where the Renaissance doctrine of perspective (the rules for depicting three-dimensional objects on a plane) seemed to be the standard and the only scientific one, although its inconsistency with living visual perception was discussed.

Nevertheless, Academician B. Rauschenbach managed to create the “necessary equation for the functioning of the brain” and on this basis to mathematically describe the “brain picture” that arises “in the mind of a person looking at some specific objective (external) space” [12, p. 4]. He proved that “a person sees space differently: near space — according to some laws, more distant — according to others” [ibid., p. 85]. Thus, the researcher points out: “Mathematical analysis of the equations of perceptual perspective (‘brain picture’ that appears in the mind — N. Ch.) shows that a person sees the nearest surrounding space according to the laws of parallel perspective, that is, axonometry” [12, c. 64].

It turned out that axonometry (parallel perspective), which dominated in both the East and the West until modern times and was considered a “naive and imperfect way of depicting” (here, a parallel arises with ideas about the volumetric-spatial capabilities of monodic art), is in fact the “queen” of perspective systems “due to its truly unique qualities” [12, p. 4]. Thus, “the reverse perspective of the Middle Ages received a mathematical justification and be-

5. As Y. Plakhov did [11].

came a legitimate version of the scientific system of perspective” [ibid., p. 4].

It is irrefutable that “the final subjective space of visual perception is developed by the brain” [12, p. 10]<sup>6</sup>, that “photographic perspective greatly distorts the transmission of natural visual perception” [12, p. 47]<sup>7</sup>, and that during the Renaissance, “only the simplest version of the countless number of mathematically equally rigorously substantiated possible perspective systems” was discovered [12, p. 230]. The scientist specifically stipulates that the cardinal conclusion of his research is this: not even the most ideal system of scientific perspective can serve as a standard for a correct image; only the visual perception (brain picture) can be the standard [12, p. 22].

It is logical to assume that space recreated by monodic music (like reverse perspective in painting) reflects human ideas with the same degree of reliability as the music of the New Age — it is to the same extent the result of human experience. And it is logical to ask the question: what if the situation with hearing is the same as with vision, so “by ear” we perceive different spatial plans as variably as “by eye”? Is it possible that in music, one or another musical-aesthetic system, like different perspective systems in painting, subordinates the real auditory perception of space to achieve harmony in a musical opus, but, in fact, each of them exactly corresponds to the perception of some spatial plane? While this is unknown, is it possible to compare the capabilities of monody<sup>8</sup> and polyphony in recreating three-dimensional (volumetric) space?

Monody and polyphony developed in parallel with the fine arts; the latter do not provide any grounds for asserting that in the East (as in Rus’, or in Europe before the Modern Age) the concept of “volume” did not exist, and that volume was not recreated at all in painting and ornamentation.

Direct auditory perception shows: the monodic art of the East is capable of generating no less vivid volumetric-spatial associations than the pol-

6. B. Rauschenbach explains: “Human visual perception produces, in Helmholtz’s figurative expression, “unconscious conclusions” when it builds the appearance of perceptual space based on a retinal image”. A person does not see the optical projection of external space formed on the retina of his or her eye [12, p. 103].

7. Photographic perspective corresponds to the «retinal image» rather than the perceptual one.

8. In particular, F. Ulmasov writes about the specific implementation of multidimensionality in Eastern monody, as an attributive property of thinking and perception. [15].

yphonic art of the West. (Before B. Rauschenbach's discovery, artists and researchers of painting could also rely solely on their direct perceptual sensation.) However, of course, this is not the case if a living musical image is reconstructed only from a line of musical notation (which researchers of musical folklore<sup>9</sup> have repeatedly warned against) since in monody, phonism<sup>10</sup> acts as the main factor producing the illusion of volume.

The specific manner of intonation<sup>11</sup> that distinguishes eastern singers (the voice seems to "swing" around the main tone, maximising the possibilities of free tuning, not limited by European temperament and musical notation), the timbre of a tanbour<sup>12</sup> and special methods of sound production<sup>13</sup> used by a performer together give the effect of phonic "thingness" of each sound, fullness of the sounding space. For example, in the shebe of the vocal part of the maqom, where, not counting the usul, two voices are actually heard, sometimes isolated, sometimes merging in unison — a singer and a tanbur; the latter, dull and dry, with a subtle metallic tint, becomes, as it were, a solid foundation, the centre of the filled overtones of the sphere resulting from the natural vibration of the strings and the intentional vibration of the human voice. A phonic complex is formed, associated with plastic-volumetric space.

The effect of filling the space is greatly enhanced in the tarona following the shebe where an ensemble

of voices (three or more) sings in unison. The contrast of phonic images — transparent-airy in shebe and almost palpably material in tarona — are empirically felt heterogeneous images of space. Of course, they are not similar to those produced by the music of the New Age; however, this does not mean that they do not create a spatial-surround sound effect.

In the light of the described discoveries in the field of related art, it makes sense to wonder: has ordinary "by ear" consciousness always perceived and comprehended space as it is understood in modern times and is reflected in Beethoven's symphonies, for example?

During the evolution of human culture, ideas about space have changed. Literary scholars<sup>14</sup> have long described the spatiotemporal models produced by a literary text at historically different stages: rationalised<sup>15</sup> and mythopoetic (chronotope). The first one is formed in the European culture of the New Age and represents the aesthetics of anti-traditionalism. The mythopoetic indivisible chronotope, in turn, which is a legacy of the archaic era, dominates in cultures subordinate to the aesthetics of traditionalism.

Monody and polyphony of the European type are phenomena of different stages. They reflect historically different ideas about space (and time) and function within the framework of various artistic and aesthetic systems: monody in the aesthetics of traditionalism and polyphony, developed in composers' work, in anti-traditionalism. Therefore, they aim to create different spatiotemporal patterns.

Hence the conclusion follows: to give spatial characteristics of monody and polyphony ("one-dimensionality", "three-dimensionality"), to evaluate their ability to reflect perceptual space, resorting to comparing the phonic volumetric-spatial images they create, is incorrect from a scientific point of view. Just like comparing different systems of perspective in painting based on the principle of their correspondence or non-compliance with photographic perspective.

9. I. Zemtsovsky warns: "...some elements of folk singing cannot be expressed in generally accepted notation. According to a successful comparison by one folklorist, the notes of a song are like a butterfly dried on a pin: the "pollen" of live performance, which has the inimitable originality and charm of the national manner of intonation, disappears in them" [7, p. 8]. G. Golovinsky writes about the same thing: "Researchers have long noticed the striking dissimilarity between the impressions from the written recording of a folklore work — no matter how complete and accurate it may be — and the effect that it produces in a 'live' form. And this is not just appearances: it reflects the very essence of the matter" [6, p. 15].
10. In recent works on the genres of professional oral tradition, the phonological-spatial characteristics of the phenomenon are absent [see: 2; 10; 16].
11. I. Zemtsovsky specifically stipulates: "...the manner of singing is one of the most stable elements of folk tradition, and, therefore, it is not only a figurative but also an ethnic sign" [7, p. 13].
12. A tanbur is played with a metal plectrum (*nahun*) placed on the index finger. Melodic string is the upper one; a performer extracts resonating harmonies striking the others» [8, p. 46].
13. Traditional musical notation does not give an idea of live sound, recreating a special spatial image; the need to record specific methods of sound production has been repeatedly pointed out. Thus, back in 1978, S. Takhalov proposed a number of special notations in addition to traditional European musical notation [4, p. 229].

14. M. Bakhtin, A. Gurevich, E. Meletinsky, V. Toporov and others.
15. A rationalised model is "geometrized, homogeneous, continuous, infinitely divisible, equal to itself in every part" [14, p. 340].

## REFERENCES

1. Averincev, S.S. 1981. Drevnegrecheskaja pojetika i mirovaja literatura [Ancient Greek Poetics and World Literature], [Pojetika drevnegrecheskoj literatury Poetics of Ancient Greek Literature].— M.: Nauka, pp. 3–14.
2. Aminova, K. 2020. "Makom Rost" [Makom Rost], *Vestnik nauki i obrazovanija* [Bulletin of Science and Education], no. 20–1 (98), pp.70–72.
3. Vipper, B.R. 2004. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [Introduction to the historical study of art], Moscow: Izd-vo V. Shevchuk, p. 368.
4. Makomy, mugamy i sovremennoe kompozitorskoe tvorcestvo [Makoms, mughams and modern composer creativity]: Mezhpublikanskaja nauchno-teoreticheskaja konferencija [Inter-republican scientific-theoretical conference], Tashkent: Izd-vo literatury i iskusstva im. G. Guljama [Inter-republican scientific-theoretical conference], 1978, p. 259
5. Galickaja, S.P. 1981. *Teoreticheskie voprosy monodii* [Theoretical questions of monody], Tashkent: FAN, p. 92
6. Golovinskij, G. 1981. *Kompozitor i fol'klor: iz opyta masterov XIX–XX vekov* [Composer and folklore: from the experience of the masters of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries] — Moscow: Muzyka, p. 279
7. Zemcovskij, I. 1978. *Fol'klor i kompozitor. Teoreticheskie jetjudy* [Folklore and composer. Theoretical studies], L.; M.: Sovetskij kompozitor, p. 174
8. Karomatov, F.M. 1979. "Muzykal'nyj instrumentarij" [Musical instruments], *Istorija uzbekskoj muzyki* [History of Uzbek music], Moscow: Muzyka, pp. 44–54.
9. Massin'on L. 1978. "Metody hudozhestvennogo vyrashhenija u musul'manskih narodov" ["Methods of artistic expression among Muslim peoples"], *Arabskaja srednevekovaja kul'tura i literature* [Arab medieval culture and literature], Moscow: Nauka, pp. 46–59.
10. Matjakubova, S.K. 2020. "Kompozicionnaja model' chastej uzbekskih makomov" ["Compositional model of parts of Uzbek makoms"], *Problemy sovremennoj nauki i obrazovanija* [Problems of modern science and education], no 12–1 (157), pp. 75–77.
11. Plahov, Ju.N. 1988. *Hudozhestvennyj kanon v sisteme professional'noj vostochnoj monodii (na materiale instrumental'noj muzyki narodov Srednej Azii)* [Artistic canon in the system of professional oriental monody (based on the instrumental music of the peoples of Central Asia)] Tashkent: FAN, p. 160
12. Raushenbah, B.R. 1944. *Geometrija kartiny i zritel'noe vospriyatje* [The geometry of the picture and visual perception], Moscow: Interpraks, p. 240
13. Samha, Jel' Holi. 1973. "Tradicii muzykal'noj improvizacii na Vostoke i professional'naja muzyka" ["Traditions of musical improvisation in the East and professional music"], *VII Mezhdunarodnyj muzykal'nyj kongress. Muzykal'nye kul'tury narodov: tradicii i sovremennost'* [VII International Musical Congress. Musical cultures of peoples: traditions and modernity], Moscow: Sovetskij kompozitor, pp. 183–189.
14. Toporov, V.N. 1997. "Prostranstvo" ["Space"], *Mify narodov mira: Jenciklopedija: v 2 t.* [Myths of the peoples of the world: Encyclopedia: in 2 volumes], Moscow: Sovetskaja jenciklopedija, vol. 2, pp. 340–342.
15. Ul'masov F.A. 2016. "O mnogomernosti vostochnoj monodii" ["On the multidimensionality of eastern monody"], *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of Musical Science], no 3, pp. 56–63.
16. Shajahmetova, A.K. 2022. "Makam v kontekste islamskoj muzykal'noj kul'tury" ["Maqam in the context of Islamic musical culture"], *Filosofija i kul'tura* [Philosophy and Culture], no 8, pp. 58–62

## К ВОПРОСУ О ПРОСТРАНСТВЕННО-ОБЪЁМНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ МОНОДИИ

**Аннотация:** Цель статьи — доказать необоснованность характеристики монодии как «одномерной» или «двухмерной» и опровергнуть сложившееся мнение о её ограниченных, сравнительно с многоголосно-композиторским творчеством, способностях моделировать объёмно-пространственные образы. Для достижения цели автор прибегает к такому логическому приёму, как сравнение; привлекает данные, полученные исследователями изобразительного искусства и литературоведами, и приходит к новым результатам. Следуя по традиционному пути и гипотетически допуская, вслед за предшественниками, возможность сравнения монодии и орнамента, автор рассматривает разные виды орнаментального искусства и показывает, что даже при таком подходе сходство монодии с орнаментом не может служить обоснованием выводов об её «одномерности». Напротив, даже такое сравнение подтверждает, что линейная природа монодии вовсе не исключает возможности создания трёхмер-

ных (объёмных) пространственных образов. Опираясь на открытия Б. Р. Раушенбаха, автор сравнивает восприятие монодии и многоголосия европейского типа с восприятием исторически различных систем перспективы в живописи. Делается вывод: поскольку монодия и многоголосие — феномены разностадиальные, отражающие исторически различные представления о пространстве и функционирующие в рамках разных художественно-эстетических систем, характеризовать монодию как «одномерную» («двухмерную»), многоголосие как «трёхмерное», оценивать их способность и возможность отражать перцептивное восприятие этой координаты картины мира, *сравнивая* создаваемые ими фонические образы пространства, с научной точки зрения — некорректно.

*Ключевые слова:* маком, монодия, музыкальное пространство, модель пространства, Б. Р. Раушенбах, монодия и орнамент.

Каждому исследователю, изучающему вокальные части («Наср») такого феномена классического восточного наследия, как Шашмаком, приходится сталкиваться с рядом устоявшихся и освящённых авторитетом предшественников мнений. Одно из них — представление о монодии как феномене, неспособном моделировать объём<sup>1</sup>, «однолинейном»<sup>2</sup>,

даже как о «чистом» воплощении времени, «отключённого» от пространства<sup>3</sup>.

Для обоснования данной характеристики обычно апеллируют к смежному искусству и проводят аналогии между монодией и орнаментом. К такому приёму часто прибегают представители восточной культуры и учёные-ориенталисты.

нодия — это: «...протяжённость, которая лежит в одном измерении». Данное заключение, как и цитируемая автором фраза из «Курса общей лингвистики» Ф. Соссюра, позволяют исследовательнице поставить знак равенства между «вербальным мышлением» и «монодийным» [5, с. 17–18].

3. С. П. Галицкая указывает: «...ярче, самостоятельнее ощущается в монодии коренное свойство музыки — способность моделировать процессуально-временные параметры бытия, как бы автономизировавшиеся от пространственных» [5, с. 15].

На этом основании исследователи, которые обращаются к их трудам, получают возможность сам факт уподобления одного явления другому трактовать как доказательство сущностной идентичности сопоставляемых объектов. А это не может не вызвать возражений: во-первых, любое сравнение художественных феноменов, относящихся к разным видам искусства, позволяет выявить только отдельные черты общности между ними. Во-вторых, к сопоставлению «музыка-орнамент» представители или исследователи исламской (симптоматично, что не индийской!) культуры прибегают не с целью обосновать «линейность» восточной музыки и её способность или неспособность создавать пространственные образы, плоскостные или объёмные, а с целью подчеркнуть абстрактный характер монодии (как правило, инструментальной), предопределённый художественно-эстетическим идеалом ислама, или указать на моменты структурного сходства между первой и вторым.

Приведём в качестве иллюстрации слова исследовательницы из АРЕ Самха Эль Холи, определяющей специфику монодийной импровизации: «По своей сути перед нами абстрактное искусство, звуковая параллель к абстрактному изобразительному искусству ислама. Любовь к орнаменту — одна из постоянных тенденций, преобладающая во всём искусстве ислама. Она не только выражает чисто эстетическую функцию, но выполняет также и структурные функции. В музыке орнаментика — это средство для выявления опорных ступеней макама» [13, с. 183].

Сходный пример — высказывание Фараби об инструментальной музыке, которую «...можно уподобить „орнаменту, чей рисунок не напоминает никаких реальных вещей, но способен радовать взор“». Его приводит С. П. Галицкая, но факт сравнения подаёт как доказательство идентичности монодии и орнамента (ситуация, описанная выше) и из этого делает вывод о «линейной» сущности монодии [5, с. 14].

Сказанное, однако, не означает, что сравнение монодии с образцами изобразительного искусства не имеет научных перспектив. При исследовании инструментальных образцов, например, разделов «Мушклот» макама, такой подход продемонстрировал свою продуктивность [11]. Однако с вокальными частями макама («Наср») всё обстоит сложнее, поскольку, как отмечалось выше, эмпирический опыт их восприятия сразу заставляет

усомниться в том, что монодия неспособна создавать пространственно-объёмные образы<sup>4</sup>. Значит ли это, что в данном случае обращение к смежному искусству в поисках обоснований непосредственного слухового впечатления бесполезно?

Нет, если, к примеру, признавая моменты сходства с орнаментом, уточнить и расширить привычные для музыковедения представления о его выразительных возможностях. Такая информация позволит прояснить ситуацию или хотя бы поколеблет веру в незыблемость устоявшихся стереотипов и побудит к дальнейшим размышлениям.

Конечно, для мастеров орнаментики линия одно из главных выразительных средств. Последнее, однако, не исключает возможности создания эффекта объёмности. По авторитетному мнению Б. Р. Виппера: «...всякая линия изображает, создаёт иллюзию пластической формы. Энгр любил говорить: „Всякой линии присуща тенденция быть не плоской, а выпуклой“» [3, с. 32].

Образцы восточных орнаментов различны: не обязательно каждый, как указывает Виппер, — «такое плоскостное изображение, где выразительность двухмерного пространства базируется на сложных, прихотливых соотношениях различных линий»<sup>5</sup>. Хотя орнамент всегда узор на плоскости, далеко не всегда он ориентирован на её явление. Одна из разновидностей орнамента, так называемая «арабеска» (а именно с ней сравнивают музыку), воссоздающая «зыбкие образы сего мира», которые «суть преходящие сны» [9, с. 51], часто нацелена на «уничтожение» плоскости или создание иллюзии объёма. Это может быть ковёр, где сама фактура размывает контуры и предопределяет живописную, цвето-пластическую, трактовку изображённого, или любимая в Центральной Азии резьба по ганчу, создающая эффект прозрачного кружева, «сотканного» из воздуха — результат игры светотени на резной поверхности. Эта особенность, к примеру, позволила стремившемуся передать дух восточного искусства А. В. Щусеву, проектировавшему здание ГАБТ оперы и балета им. А. Навои в Ташкенте, включить в оформление интерьера резные панно из ганча, основой которых стала не плоскость стены, а уничтожающие её зеркала. Как ни оценивать данный факт с точки зрения классических кано-

4. Эти образы различны в разделах «Мушклот» и «Наср». Слух это отмечает сразу, но в научных трудах об этом не упоминают.

5. В этом контексте монодия уже признаётся «двухмерной» [5, с. 14].

нов, использовать этот приём позволила объективно существующая и достаточно отчётливо выраженная в исламской орнаментике тенденция.

Наконец, во всём мусульманском мире распространён орнамент из цветных плиток, покрытых глазурью, где один цветовой тон «выдвигает» другой, а мерцающие блики на поверхности создают обманчивый эффект глубины.

Таким образом, сходство монодии с орнаментом не может служить обоснованием выводов об её «одномерности», «неспособности» создать третье пространственное измерение или «ограниченности» возможностей на сей счёт [5, с. 15]. Но оно отвечает глубоко укоренившимся, иногда безотчётным европоцентристским представлениям о Востоке как «отставшем от Запада» и потому по инерции принимается на веру.

Думается, сравнение с орнаментом как раз позволяет осознать, что линейная природа монодии вовсе не исключает возможности создания трёхмерных (объёмных) пространственных образов. Конечно, при обязательном условии, что в качестве материала для сравнения будут привлекаться конкретные образцы орнаментального искусства, бытовавшие на мусульманском Востоке в определённое историческое время, например, в период сложения «Шашмакома»<sup>6</sup>.

Итак, эмпирический опыт убеждает, что пространственные образы, создаваемые монодийным искусством, отличны от аналогов, продуцируемых многоголосной музыкой. Но значит ли это, что они всегда «одномерны» или «двумерны», что монодия создаёт образы «плоского» пространства, несовершенного по сравнению с образами, создаваемыми многоголосной музыкой?

Можно попытаться ответить на этот вопрос, если привлечь данные, полученные исследователями изобразительного искусства. В этой сфере также долго господствовали европоцентристские стереотипы — в живописи, где ренессансное учение о перспективе (правилах изображения трёхмерных предметов на плоскости) представлялось эталонным и единственно научным, хоть и обсуждалось его несоответствие живому зрительному восприятию.

Но академику Б. Р. Раушенбаху удалось составить «необходимое уравнение работы мозга», на этом основании математически описать «мозговую картину», возникающую «в созна-

нии человека, смотрящего на некоторое конкретное объективное (внешнее) пространство» [12, с. 4] и доказать, что «человек видит пространство по-разному: близкое пространство — по одним законам, более удалённое — по другим» [там же, с. 85]. Так, исследователь указывает: «Математический анализ уравнений перцептивной перспективы («мозговой картины», возникающей в сознании — Н.Ч.) показывает, что ближайшее пространство, окружающее человека, он видит по законам параллельной перспективы, то есть аксонометрии» [12, с. 64].

Оказалось, что аксонометрия (параллельная перспектива), господствовавшая до Нового времени и на Востоке, и на Западе, считавшаяся «наивным и несовершенным способом изображения» (здесь возникает параллель с представлениями об объёмно-пространственных возможностях монодийного искусства), на самом деле «королева» перспективных систем «в силу свойственных ей поистине уникальных качеств» [12, с. 4]. Так «обратная перспектива средневековья получила математическое обоснование и стала законным вариантом научной системы перспективы» [там же, с. 4].

Неопровержимо, что «окончательное субъективное пространство зрительного восприятия строит мозг» [12, с. 10]<sup>7</sup>, что «фотографическая перспектива сильно искажает передачу естественного зрительного восприятия» [12, с. 47]<sup>8</sup>, и что в эпоху Возрождения был открыт «только простейший вариант из бесчисленного множества математически одинаково строго обоснованных возможных перспективных систем...» [12, с. 230]. Учёный особо оговаривает, что кардинальный вывод его исследования таков: ни одна, самая идеальная система научной перспективы не может служить эталоном правильного изображения, эталоном может быть только само зрительное восприятие (мозговая картина) [12, с. 22].

Логично предположить, что пространство, воссоздаваемое монодийной музыкой (подобно обратной перспективе в живописи), отражает человеческие представления с той же степенью достоверности, что и музыка Нового времени —

7. Б. Р. Раушенбах поясняет: «Зрительное восприятие человека производит, по образному выражению Гельмгольца “бессознательные умозаключения”, когда по сетчаточному образу строит облик перцептивного пространства». Образовавшейся на сетчатке его глаза оптической проекции внешнего пространства человек *не видит* [12, с. 103].

8. Фотографическая перспектива соответствует «сетчаточному образу», а не перцептивному.

оно в той же мере результат человеческого опыта. И логично задаться вопросом: а что, если со слухом ситуация та же, что и со зрением, и «на слух» мы воспринимаем разные пространственные планы так же вариативно, как «на глаз»? Возможно, что и в музыке та или иная музыкально-эстетическая система, как разные перспективные системы в живописи, подчиняет себе реальное слуховое восприятие пространства во имя достижения гармонии в музыкальном опусе, а на деле каждая из них точно соответствует восприятию какого-либо одного пространственного плана? Пока это неизвестно — можно ли сравнивать возможности монодии<sup>9</sup> и многоголосия по воссозданию трёхмерного (объёмного) пространства?

Монодия и многоголосие развивались параллельно с изобразительными искусствами, последние не дают никаких оснований утверждать, что на Востоке (как и на Руси или в Европе до Нового времени) не существовало понятия «объёмности», и что в живописи и орнаментике объём вообще не воссоздавался.

Непосредственное слуховое восприятие свидетельствует: монодийное искусство Востока способно породить не менее яркие объёмно-пространственные ассоциации, чем многоголосное Запада. (Художники и исследователи живописи до открытия Б. Р. Раушенбаха тоже могли опираться исключительно на своё непосредственное перцептивное ощущение). Но, конечно, не в том случае, если живой музыкальной образ будет реконструироваться только по строчке нотной записи (от чего неоднократно предостерегали исследователи музыкального фольклора<sup>10</sup>), поскольку в монодии, в качестве главного и основного фактора, продуцирующего иллюзию объёма, выступает фони́зм<sup>11</sup>.

9. В частности, о специфической реализации в восточной монодии многомерности, как атрибутивного свойства мышления и восприятия, пишет Ф. А. Ульмасов [15].

10. И. И. Земцовский предупреждает: «...некоторые элементы народного пения не могут быть выражены общепринятой нотацией. По удачному сравнению одного фольклориста, ноты песни — как бабочка, засушенная на булавке: в них исчезает «пыльца» живого исполнения, в которой таится неподражаемое своеобразие и обаяние национальной манеры интонирования» [7, с. 8]. О том же пишет Г. Л. Головинский: «Исследователи давно заметили разительное несходство между впечатлениями от письменной фиксации фольклорного произведения — какой бы полной и точной она ни была — и эффектом, который оно производит в „живом“ виде. И это не только кажимость: здесь отражается самая суть дела» [6, с. 15].

11. В последних работах о жанрах профессиональной устной традиции фони́чески-пространственные характеристики феномена отсутствуют [см: 2; 10; 16].

Отличающая восточных певцов специфическая манера интонирования<sup>12</sup> (голос как бы «раскачивается» вокруг основного тона, максимально реализуя возможности свободного строя, не ограниченного европейской температурией и нотной записью), тембр танбура<sup>13</sup> и особые способы звукоизвлечения<sup>14</sup>, применяемые исполнителем, вкупе дают эффект фони́ческой «вещности» каждого звука, заполненности звучащего пространства. Например, в шёбе вокальной части макама, где, не считая усуля, реально прослушиваются два то обособляющихся, то сливающихся в унисон голоса — певца и танбура — последний, глуховато-суховатый, с едва уловимым металлическим оттенком, становится как бы твёрдой основой, центром заполненной обертонами сферы, возникающей в результате естественного колебания струн и намеренной вибрации человеческого голоса. Образуется фони́ческий комплекс, ассоциирующийся с пластически-объёмным пространством.

Эффект заполненности пространства многократно усиливается в следующих за шёбе тарона, где вступает ансамбль голосов (три и более), поющих в унисон. Контраст фони́ческих образов — прозрачно-воздушного в шёбе и почти осязательно материального в тарона — это эмпирически ощущаемые разнородные образы пространства. Конечно, они не похожи на те, которые продуцирует музыка Нового времени, но это не значит, что они не создают эффекта пространственно-объёмного звучания.

В свете описанных открытий в сфере смежного искусства имеет смысл задуматься: а всегда ли обыденное сознание «на слух» воспринимало, воспринимает и осмысляет пространство в том качестве, в каком оно понимается в Новое время и отображается в симфониях Бетховена, к примеру?

12. И. И. Земцовский особо оговаривает: «...манера пения является одним из самых устойчивых элементов народной традиции, а потому признаком не только образным, но и этническим» [7, с. 13].

13. «Играют на танбуре металлическим плектром (нахуном), надеваемым на указательный палец. Мелодическая струна — верхняя; ударяя по остальным, исполнитель извлекает резонирующие созвучия» [8, с. 46].

14. Традиционная нотная запись не даёт представления о живом звучании, воссоздающим особый пространственный образ, на необходимость фиксации специфических способов звукоизвлечения указывалось неоднократно. Так, С. Тахалов ещё в 1978 году предложил ряд специальных обозначений в дополнение к традиционной европейской нотной записи [4, с. 229].

6. Как это сделал Ю. Н. Плахов [11].

В процессе эволюции человеческой культуры представления о пространстве менялись. Литературоведы<sup>15</sup> уже давно описали пространственно-временные модели, продуцируемые художественным текстом на исторически разных стадиях: рационализированную<sup>16</sup> и мифопоэтическую (хронотоп). Первая — формируется в европейской культуре Нового времени и представляет эстетику антитрадиционализма. Мифопоэтический неразделимый хронотоп, в свою очередь являющийся наследием архаической эпохи, господствует в культурах, подчиняющихся эстетике традиционализма.

Монодия и многоголосие европейского типа — феномены разностадиальные. Они отражают исторически разные представления о пространстве (и времени) и функционируют в рамках различ-

ных художественно-эстетических систем: монодия в условиях эстетики традиционализма, многоголосие, сложившееся в композиторском творчестве, — антитрадиционализма. Следовательно, они нацелены на создание разных пространственно-временных моделей.

Отсюда следует вывод: давать пространственные характеристики монодии и многоголосию («одномерность», «трёхмерность»), оценивать их способность и возможность отражать перцептивное пространство, прибегая к сравнению создаваемых ими фонических объёмно-пространственных образов, с научной точки зрения — некорректно. Так же, как сравнивать разные системы перспективы в живописи по принципу их соответствия или несоответствия перспективе фотографической.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. — М.: Наука, 1981. — С. 3–14.
2. Аминова К. Маком Рост // Вестник науки и образования. — 2020. — № 20–1 (98). — С. 70–72.
3. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изд-во В. Шевчук, 2004. — 368 с.
4. Макомы, мугамы и современное композиторское творчество: Межреспубликанская научно-теоретическая конференция. — Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1978. — 259 с.
5. Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. — Ташкент: ФАН, 1981. — 92 с.
6. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков. — М.: Музыка, 1981. — 279 с.
7. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. — Л.; М.: Советский композитор, 1978. — 174 с.
8. Кароматов Ф. М. Музыкальный инструментарий // История узбекской музыки. — М.: Музыка, 1979. — С. 44–54.
9. Массиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культура и литература. — М.: Наука, 1978. — С. 46–59.
10. Матякубова С. К. Композиционная модель частей узбекских макомов // Проблемы современной науки и образования. — 2020. — № 12–1 (157). — С. 75–77.
11. Плахов Ю. Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии (на материале инструментальной музыки народов Средней Азии). — Ташкент: ФАН, 1988. — 160 с.
12. Раушенбах Б. Р. Геометрия картины и зрительное восприятие. — М.: Интерпракс, 1994. — 240 с.
13. Самха Эль Холи. Традиции музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка // VII Международный музыкальный конгресс. Музыкальные культуры народов: традиции и современность. — М.: Советский композитор, 1973. — С. 183–189.
14. Топоров В. Н. Пространство // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. — М.: Советская энциклопедия, 1997. — Т. 2. — С. 340–342.
15. Ульмасов Ф. А. О многомерности восточной монодии // Проблемы музыкальной науки. — 2016. — № 3. — С. 56–63.
16. Шаяхметова А. К. Макам в контексте исламской музыкальной культуры // Философия и культура. — 2022. — № 8. — С. 58–62.

15. М. М. Бахтин, А. Я. Гуревич, Е. М. Мелетинский, В. Н. Топоров и др.

16. Рационализированная модель — это «геометризованное, гомогенное, непрерывное, бесконечно делимое, равное самому себе в каждой своей части» [14, с. 340].

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

Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах: [www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com), [www.elibrary.ru](http://www.elibrary.ru)

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

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

Информация для авторов, условия приема публикации на сайте: [www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)

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](http://www.burganova-text.com)  
[dom.text@gmail.com](mailto:dom.text@gmail.com)

Тираж 500 экз.

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

The mass media registration certificate ПИ № ФС 77-27658

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

Full-text electronic version is available at the sites:

[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com),

[www.elibrary.ru](http://www.elibrary.ru)

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

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

Information for authors, conditions for accepting publications is on the site: [www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)

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](http://www.burganova-text.com)

[dom.text@gmail.com](mailto:dom.text@gmail.com)

Circulation: 500 copies