

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)

1.2024

Москва / Moscow
2024

Chief editor _____ **Burganova Maria A.**

The Editorial Board:

- Bowlit John Ellis** (USA) — Doctor of Science, Professor of the University of Southern California; Founder and head of the Institute of Modern Russian Culture
- Burganov Alexander N.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, Full-member of Russia Academy of Arts
- Burganova Maria A.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, Full-member of Russia Academy of Arts
- Gao Meng** (China) — Doctor of Science, Professor of Guangzhou Academy of fine arts
- Glanc Tomáš** (Germany) — Doctor of Science of The Research Institute of East European University of Bremen (Germany), and assistant professor of The Charles University (Czech Republic)
- Kravetsky Alexander G.** (Russia) — Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
- Kojo Sano** (Japan) — Professor of Toho Gakuyen University of Music
- Lavrentiev Alexander G.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, vice-rector for scientific and international work of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts
- Misler Nicoletta** (Italy) — Professor of Modern East European Art at the Istituto 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



Editor _____ **Smolenkova Julia A.** (Russia)

TABLE OF CONTENTS

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL
JOURNAL "BURGANOV
HOUSE.
SPACE OF CULTURE"

No. 1





2024

LETTER FROM THE EDITOR	6	
MICHELANGELO AND HIS AGE BY ALEXANDER N. BURGANOV	10	
MATTHEW LOCKE."MUSIC FOR HIS MAJESTY'S SACKBUTS AND CORNETTS" (1661) BY MENG JUGUANG	17	
PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF THE OLD ITALIAN VOCAL SCHOOL BY ALLA E. RUDYAKOVA	27	
SPECIFICITY OF VOCAL-PERFORMING INTERPRETATION OF G.PUCCINI'S OPERA LA BOHÈME IN OPERA HOUSES OF CHINA AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY BY SHI WENXIN	37	
M. MUSSORGSKY BORIS GODUNOV AND KHOVANSCHINA: THE TRUTH ABOUT "GOSSIP" BY SVETLANA A. PAVLOVA	45	
KEY FEATURES OF ANTI-NAPOLEONIC CARICATURE IN THE COLLECTION OF THE PATRIOTIC WAR OF 1812 MUSEUM BY ANNA A. FISCHER	58	
REPRESENTATION AND ROLE OF THE RUPTURE MOTIF IN MEDIA CULTURE OF THE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES BY GLEB A. PROKUDIN	78	
NEW TRENDS IN THE NEW URBANISM MOVEMENT OF THE 2010S DEMONSTRATED BY RUSSIAN AND FOREIGN EXAMPLES BY LARISA V. KOPYLOVA	91	
ARCHITECTURE AND PUBLIC ART OF JIANGXI CITY MUSEUM BY SUN YUZHAN	105	
COLLECTOR CHEN FENGYUE AND THE HARBIN RUSSIAN ART MUSEUM BY SONG YING	116	
TIME PERCEPTION AND NARRATIVE CREATION IN CONTEMPORARY CHINESE PHOTOGRAPHIC WORKS BY ZHU YUWEN	126	

ON THE COVER | Michelangelo Buonarroti. Seated Nude Youth and Two Arm Studies. (1510-11) Paper, red and white chalk, brown ink, pen. 27.2x19.2 cm

Редакционный совет:

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

СЛОВО РЕДАКТОРА	8	
АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ БУРГАНОВ МИКЕЛАНДЖЕЛО И ЕГО ВРЕМЯ	14	
МЭН ЦЗУГУАНЬ МЭТЬЮ ЛОКК. «МУЗЫКА ДЛЯ САКБУТОВ И КОРНЕТОВ ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА» (1661)	22	
АЛЛА ЭДУАРДОВНА РУДЯКОВА ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ СТАРОЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ	32	
ШИ ВЭНЬСИНЬ СПЕЦИФИКА ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРЫ «БОГЕМА» ДЖ. ПУЧЧИНИ В ОПЕРНЫХ ТЕАТРАХ КИТАЯ В НАЧАЛЕ ХХІ ВЕКА	41	
СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА ПАВЛОВА М. П. МУСОРГСКИЙ «БОРИС ГОДУНОВ» И «ХОВАНЩИНА»: ПРАВДА О "СПЛЕТНЕ" К 185-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА	52	
АННА АЛЕКСАНДРОВНА ФИШЕР ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АНТИНАПОЛЕОНОВСКОЙ КАРИКАТУРЫ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА	68	
ГЛЕБ АНДРЕЕВИЧ ПРОКУДИН РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ И РОЛЬ МОТИВА РАЗРЫВА В МЕДИАКУЛЬТУРЕ КОНЦА 20-ГО – НАЧАЛА 21-ГО ВЕКА	98	
ЛАРИСА ВАСИЛЬЕВНА КОПЫЛОВА НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ДВИЖЕНИИ НОВОГО УРБАНИЗМА 2010-Х ГОДОВ (НА РОССИЙСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ПРИМЕРАХ)	111	
СУНЬ ЮЙЖАНЬ АРХИТЕКТУРА И ПАБЛИК-АРТ МУЗЕЯ ГОРОДА ЦЗИАНСИ	121	
СУН ИН КОЛЛЕКЦИОНЕР ЧЕНЬ ФЭНЬЮЭИ РУССКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ В ХАРБИНЕ	131	
ЧЖУ ЮЙВЭНЬ ВОСПРИЯТИЕ ВРЕМЕНИ И ПОСТРОЕНИЕ НАРРАТИВА В СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ ФОТОГРАФИЧЕСКИХ РАБОТАХ	131	

LETTER FROM THE EDITOR

Dear friends,

We are pleased to present to you Issue 1, 2024, 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.

The issue opens with an article "Michelangelo and His Age" by A.Burganov. The author prefaces it with a short literary essay recreating the atmosphere of the historical halls of the Vienna Albertina Museum, where an exhibition of Michelangelo's graphic works was held. From a professional point of view, the author, who is an active sculptor and graphic artist, examines Michelangelo's graphic heritage, unique artistic images he created as well as expressive techniques.

The aim of the article "Matthew Locke 'Music for His Majesty's Sackbuts and Cornetts'" is to introduce information about the work of the Restoration era court composer into the scientific use of Russian musicology. Meng Juguang provides description of the manuscripts which became the basis for modern editions of the "Music" and highlights the details of modern practice in performing this work. A brief summary of the results of Locke's music analysis confirms the idea of the individual stylistics of the work, which makes it possible to identify the English court composer's individual style.

A.Rudyakova and Shi Wenxin's works are devoted to the topic of studying Italian classical music. In the article "Formation of the Old Italian Vocal School Principles in the Context of Pedagogical Views of Giulio Caccini, Pier Tosi, Giovanni Battista Mancini", Rudyakova analyses the principles of the old Italian vocal school, which is of an enduring value of world vocal art. The author notes the general priorities and certain differences in the teaching activities of G.Caccini, P.Tosi, G.Mancini.

Shi Wenxin presents a study of the vocal interpretation specifics of G.Puccini's opera *La Bohème* performed by contemporary Chinese opera singers. In the article "Specificities of the Vocal-performing Interpretation of G.Puccini's Opera *La Bohème* in Opera Houses of China at the Beginning of the 21st Century", the author draws conclusions that Puccini created a new recitative-arioso vocal style, which was one of the main components of the operatic art of the 20th century. The author of the article focuses on comparing the interpretations of vocal parts by theatre performers in Shanghai and Beijing.

The article by S.Pavlova, "M.Mussorgsky's Boris Godunov and Khovanshchina: Overcoming 'Gossip'. To the 185th Anniversary of the Composer", is dedicated to the anniversary of outstanding Russian composer M.Mussorgsky. The author examines two famous operas, analysing the established research and performing traditions.

The caricature collection of the Patriotic War of 1812 State Historical Museum is considered by A.Fischer. In the article "Key Features of Anti-Napoleonic Caricature in the Collection of the Patriotic War of 1812 Museum", the author notes the tradition of clichés in the image of a military enemy. In the article, the author identifies the main symbolic trends in the creation of images, points out the widespread use of accompanying text to caricatures, including proverbs, aphorisms, poetic jokes with elements of deliberate vernacular.

In the article "Representation and Role of the Rupture Motif in Media Culture of the Late 20th – Early 21st Centuries", G.Prokudin considers the role played by the rupture motif in culture and identifies its archetypal features. The author believes that the motif of rupture lost its key mythological function as culture developed. Using the method of comparative historical analysis, the author identifies the forms of the rupture motif presence in audiovisual works of culture of the late 20th – early 21st centuries, highlighting three types of its representation: everyday, plot structure and speculative.

New trends in the urban planning movement are analysed by L.Kopylova in the article "New Trends in the New Urbanism Movement of the 2010s Demonstrated by Russian and Foreign Examples". The author examines famous works of architects of the new generation committed to traditional urban planning, identifies new themes characteristic of the younger

generation of architects and emphasises their dialogue with the New Urbanism tradition.

Sun Yuzhan's article "Architecture and Public Art of Jiangxi City Museum" explores the balance between public art, building architecture, and museum collections. The author considers architectural features of local museums, taking into account the specifics of construction technologies, design and local cultural tradition.

The theme of museum practice is continued by Song Ying. The article "Collector Chen Fengyue and the Harbin Russian Art Museum" examines works of Russian painting that have great academic and collection value. The author emphasises that significant collections of Russian art of the 20th century have developed in China in recent decades.

Zhu Yuwen's article "Photographic Art and Anthropology: Decoding the Multifaceted Culture of Corporality" is devoted to the art of photography. In it, the author examines how identity is interpreted, constructed, expressed in culture and social structure in photographic art, including through a body image. The author puts forward the thesis that the body in photography does not exist in isolation; it is placed in a cultural, historical and social context. Thus, the application of anthropological approaches to the analysis of the art of photography allows us to gain a deeper understanding of the cultural, social and individual meanings embedded in photography.

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.

СЛОВО РЕДАКТОРА

Дорогие Друзья!

Мы рады представить Вам № 1/2024 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.

Номер открывает статья А. Н. Бурганова «Микеланджело и его время». Автор предваряет ее небольшим литературным эссе, воссоздающим атмосферу исторических залов венского музея Альбертина, где была развернута выставка графических произведений Микеланджело. С профессиональной точки зрения, автор, являющийся действующим скульптором и графиком, рассматривает графическое наследие Микеланджело, созданные им уникальные художественные образы и выразительные технические приемы.

Целью статьи «Мэтью Локк «Музыка для сакбутов и корнетов Его Величества» является введение в научный обиход российского музыкознания сведений о сочинении придворного композитора эпохи Реставрации. Мэн Цзугуань приводит описание рукописей, ставших основой для современных редакций «Музыки» и освещает детали современной практики исполнения этого произведения. Краткое изложение результатов анализа музыки Локка подтверждает мысль об индивидуальной стилистике произведения, что позволяет идентифицировать авторский почерк английского придворного композитора.

Теме исследования итальянской классической музыки посвящены работы А.Э. Рудяковой и Ши Вэньсинь. А.Э. Рудякова в статье «Формирование принципов старой итальянской вокальной школы в контексте педагогических взглядов Джулио Каччини, Пьетро Този, Джамбаттиста Манчини» проводит анализ принципов старой итальянской вокальной школы, являющейся непреходящей

ценностью мирового вокального искусства. Автор отмечает общие приоритеты и определённые различия в педагогической деятельности Дж. Каччини, П. Този, Дж. Манчини.

Ши Вэньсинь представляет исследование специфики вокальной интерпретации оперы «Богема» Дж. Пуччини современными китайскими оперными исполнителями. В статье «Специфика вокально-исполнительской интерпретации оперы «Богема» Дж. Пуччини в оперных театрах Китая в начале XXI века» автор делает выводы о том, что Пуччини создает новый речитативно-ариозный вокальный стиль, явившийся одним из основных компонентов оперного искусства XX века. Основное внимание автора статьи сконцентрировано на сравнении интерпретаций вокальных партий исполнителями театров Шанхая и Пекина.

Юбилею выдающегося русского композитора М. Мусоргского посвящена статья С.А. Павловой «М. П. Мусоргский «Борис Годунов» и «Хованщина»: правда о «сплетне». К 185-летию композитора». Автор исследует две знаменитые оперы, анализируя сложившуюся исследовательскую и исполнительскую традиции.

Собрание карикатур в коллекции музея Отечественной войны 1812 года Государственного исторического музея исследует А.А. Фишер. В статье «Основные особенности антинаполеоновской карикатуры в собрании музея Отечественной войны 1812 года» автор отмечает традицию клише в образе военного противника. В статье автором выявляются основные символические тенденции в создании образов, отмечается широкое применение текстового сопровождения к карикатурам, включающее пословицы, афоризмы, стихотворные шутки с элементами нарочитого просторечия.

Г.А. Прокудин в статье «Репрезентация и роль мотива разрыва в медиакультуре конца 20 – начала 21 века» рассматривает роль, которую играет в культуре мотив разрыва, выявляет его архетипические черты. Автор полагает, что по мере развития культуры, мотив разрыва утратил свою ключевую мифологическую функцию. Используя метод сравнительно-исторического анализа автор выявляет формы присутствия мотива разрыва в аудиовизуальных произведениях культуры конца 20-го – начала 21-го веков, выделяя

три вида его репрезентации: бытовой, структурно-сюжетный и спекулятивный.

Новые тенденции в градостроительном движении анализирует Л.В. Копылова в статье «Новые тенденции в движении Нового урбанизма 2010-х годов (на российских и зарубежных примерах)» Автор рассматривает известные работы архитекторов нового поколения, приверженных традиционному градостроительству и выявляет новые темы, характерные для молодого поколения архитекторов и подчеркивает их диалог с традицией Нового урбанизма.

Сунь Юйжань в статье «Архитектура и публич-арт музея города Цзианси» исследует баланс между общественным искусством, архитектурой здания и музейными коллекциями. Автор исследует особенности архитектуры местных музеев с учетом специфики технологий строительства, дизайна и местной культурной традиции.

Тему музейной практики продолжает Сун Ин. В статье «Коллекционер Чень Фэньюэ и Русский художественный музей в Харбине» рассматриваются произведения русской живописи, имеющие большую академическую и коллекционную ценность. Автор подчеркивает, что в последние десятилетия в Китае сложились значительные коллекции русского искусства XX века.

Искусству фотографии посвящена статья Чжу Юйвэнь «Фотоискусство и антропология: декодирование многогранной культуры телесности», в которой автор рассматривает как в фотоискусстве интерпретируется, конструируется, выражается в культуре и социальной структуре идентичность, в том числе и через изображение тела. Автор выдвигает тезис, что тело в фотографии не существует изолированно, оно помещено в культурный, исторический и социальный контекст. Таким образом, применение подходов антропологии при анализе искусства фотографии позволяет глубже понять культурные, социальные и индивидуальные смыслы, заложенные в фотографии.

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

Alexander N. Burganov

professor, doctor of arts

Stroganov Russian State Art Industrial University

director Moscow State Museum "Burganov House"

e-mail: dom.text@gmail.com

Moscow Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-10-16

MICHELANGELO AND HIS AGE

Summary: We enter the hall, immersed in twilight, and only small windows, from which light is shining from another world unknown to us, are wide open. However, these are not windows - it is an exhibition of drawings, Michelangelo and His Age, at the Vienna Albertina Museum. Sheets of antique paper framed with modest classic frames emit a magical, unimaginable light. The sheets bear traces of soft touches of great masters' hands. These are their souls, names, voices, their passions, tenderness and despair, their conversation with God. And we become witnesses of this dialogue. Graphics are the most mystical kind of art, revealing all the hidden movements of the soul, displaying moments that do not tolerate artisanal varnishing, elaboration, polishing, sweating effort, and a brief touch, a handshake, a splash of feelings. Here they are before us - divine testimonies of closeness to God, his reciprocal love for us.

Keywords: Michelangelo, Michelangelo and His Age, Albertina Museum

Michelangelo left behind works of art of monumental scale. Today, when we come to worship them, we seem very small. Giant, ever-expanding ceiling paintings and walls of the Sistine Chapel, monumental marble statues, capturing our imagination, are examples of titanism, the greatness of the performed work.

However, among his vast heritage, fragile, small squares of antique paper, precious testimonies of the very essence of the artist's great revelations, have also survived to this day.

The fact is that the drawings presented at the exhibition were not created as individual works of art. Being the first step of the future work, they

had to fall away, fly away like something unnecessary, intermediate, applied, accompanying, as if some secondary material of creativity, which, with its seeming lightness, suggests the birth of cut diamonds - the future works. However, for the artist, these scraps of paper often become mystical amulets since here, he first conversation with the future creation occurs in a random, unpredictable way, and he, as if spellbound, peering at such a piece of paper, anticipates the first meeting with his own, not yet born work; he sees approval in the eyes of God, who blessed his art. This is why experts assign the great artist's small drawings a special role; of course, it is for those who understand. Afterwards, we will see huge frescoes and titanic images which amaze the imagination. However, this first sound, the first sign contains something much more in its purity and concentration. It is why the Albertina Museum, the centre of European and world graphics, is an unusual museum. There are many beautiful and grandiose museums, nevertheless, the peculiarity and individuality of the Albertina collection lies in the uniqueness of the collection of world artistic culture, which has no analogues.

The art of European graphics certainly originates from ancient vase paintings. It was here that the main professional technological discoveries which make up the specifics of graphics as an art form took place: first, monochrome as the basic principle, then, linear drawing and, finally, the use of additional tone and highlight as a finishing touch, which bring an artwork to life. Vase painting was the foundation of future painting. Enriched with colour and chiaroscuro, painting blossomed and began to conquer illusory space on a two-dimensional plane.



Ill. 1. Michelangelo Buonarroti. Seated Nude Youth and Two Arm Studies. (1510-11) Paper, red and white chalk, brown ink, pen. 27.2x19.2 cm



Ill. 2. Rafael Santi. Sketch for a cardboard for the tapestry "the miracle net" designed for the Sistine Chapel. Around 1515. Paper, pen, brown ink on the surface of a chalk sketch. 22.9x32.7 cm

Illusion is what was valued most of all in developed ancient painting. Flies landed on grapes; the curtain draped over the picture could not be removed. And yet, at the heart of these achievements, there were technological symbols: two or three tones, a line, a falling shadow and highlight. Not chaos or copying but strict discipline with the help of which the combination of the above elements created an irresistible feeling of space.

Renaissance drawing continued the antiquity graphic tradition. Favourite techniques were tinted paper, a line, two or three tonal gradations and spaces, creating the illusion of spatial convexity. Drawings by titans of the Renaissance - Michelangelo and the artists of his circle, were created according to this principle. At the base, they are monochrome. Colour is created by the gradation of the materials: sepia, bistre, charcoal pencil, silver sticks, colour fill with sienna or umber.

The great masters of drawing created the effect of volume in space precisely within constituent symbolic drawing components and graphic techniques that create volume in a monochrome way. Drawings from this period were made mainly in two techniques: drawing pen, coloured ink and various types of soft materials. There were examples of a

more complex technique, when some colour filling with a brush was used in the drawing.

At the exhibition at the Albertina Museum, we can see Michelangelo's pen and soft sanguine drawings. The preparatory drawing for depiction of a naked youth for the ceiling of the Sistine Chapel is the masterpiece of the exhibition. The theme of the preparatory drawing depicting a naked body is a special genre of the great masters of the Italian Renaissance. Michelangelo, who managed to study the anatomical structure well, revealing the structure and vital force of the body organics and the interaction of muscles, was, of course, much greater than his contemporaries. Deep understanding of the mechanics of interaction of the human body's internal structure turned his drawings from life into some canonical symbols of man in spatial expression. However, this drawing has a certain special artistic merit that needs to be mentioned. What makes it different is an extraordinary sense of space, it is unique precisely in this capacity; it creates such a feeling of space after which the master's painting seems to be just appliqué work. The drawing shows us the spatial breath of the late Baroque, which was only expected in European art. Therefore, Raphael's drawings exhibited nearby look like drawings on a

chalkboard, topographic maps, deprived of magic and the divine air that surrounds this world.

Perhaps only a small drawing on a blue background by Leonardo da Vinci, with his unique technique, sfumato, can approximate to Michelangelo's masterpiece. This drawing is unique to Michelangelo himself. Only here does he reach the spatial power that the great ones, Venetians and Rembrandt, would develop in the future. Since it is not a matter of accidental accuracy of the drawing here, but a matter of a completely different sense of space aesthetics on a two-dimensional plane, which opens the door to a new era.

Before the masters of the High Renaissance, drawing as such did not always stand out as an independent type of artistic creativity. It was when the drawing changed its function for the first time. It was not an illustration, as in mediaeval miniatures, and not graphic sheets of folk pictures. It was not an independent work of art yet that served liturgical or

applied function as decoration. Drawing appeared as some kind of a laboratory part of a preparatory creative process. That is, in this quality, drawing lost its independence; it was like a preparatory stage of something more significant, although, at the same time, it became its special, most important magical part.

"All arts have their core in drawing," said Leonardo da Vinci. During the Renaissance, a new understanding of its function in the creative process appeared - on the one hand, a preparatory one, on the other hand - all-determining. The creative process split into its component elements, and finally, the core of the creative process was found - drawing became it. It happened for the first time in the history of art. In antiquity, people knew how to draw well; however, they never distinguished drawing as something independent. The independence consciousness appeared during the Renaissance.

REFERENCES:

1. Michel, Eva, Schröder, Klaus Albrecht. 2023. *Michelangelo und die Folgen*. ISBN: 9783791391168
2. Lim, A.A. 2023. *Work of Michelangelo Buonarroti, Theory and practice of modern science*, no. 2 (92).
3. Burykina, N.B. 2008. "Ideas of Michelangelo as the driving force behind the change of era", *Analytics of cultural studies*, no. 12.
4. Danilova, I.E. 1991. *Brunelleschi and Florence. Creative personality in the context of Renaissance culture*. Moscow, Art.

Александр Николаевич Бурганов

доктор искусствоведения, профессор

Российского государственного художественного-промышленного университета им. С.Г. Строганова

Директор Московского государственного музея «Дом Бурганова»

e-mail: dom.text@gmail.com

Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-10-16

МИКЕЛАНДЖЕЛО И ЕГО ВРЕМЯ

Аннотация: Мы входим в зал, погруженный в полумрак, и лишь распахнуты маленькие окна, из которых льется свет из другого, неведомого нам мира. Но это не окна, это выставка рисунков «Микеланджело и его время» в Венском музее Альбертина. Листы старинной бумаги, обрамленные скромными классическими рамами, сами испускают волшебный немислимый свет. На листах следы легких прикосновений руки великих мастеров. Это их души, имена, голоса, их страсти, нежность и отчаяние, их разговор с богом. И мы становимся свидетелями этого диалога. Графика — самый мистический вид искусства, обнажающий все потаенные движения души, отображающий мгновения, которые не терпят ремесленной лакировки, проработки, полировки, потных усилий, и краткое прикосновение, рукопожатие, всплеск чувств. и вот они сегодня перед нами — божественные свидетельства близости к Богу, его ответной любви к нам.

Ключевые слова: Микеланджело, Микеланджело и его время, музей Альбертина.

Микеланджело оставил после себя грандиозные по своему масштабу произведения искусства. Сегодня, приходя на поклонение к ним, мы выглядим просто карликами. Гигантские, непрерывно расширяющиеся росписи потолков и стен Сикстинской капеллы, монументальные мраморные статуи, поражающие наше воображение, являются примерами титанизма, величия вложенного труда. Но среди его необъятного наследия до нас дошли в том числе хрупкие, маленькие квадратики старинной бумаги, которые являются драгоценными свидетельствами самой сущности великих откровений мастера.

Все дело в том, что представленные на выставке рисунки сами по себе не создавались как отдельные произведения искусства. Являясь первым актом рождения будущего произведения, они должны были отпасть, отлететь как нечто ненужное, промежуточное, прикладное, сопутствующее, как некоторый вторичный материал творчества, который своей кажущейся легкостью предполагает рождение ограненных бриллиантов будущих произведений. Но для художника эти клочки бумаги часто становятся мистическими амулетами, потому что здесь в случайной непредсказуемой форме происходит первый разговор с будущим творением, и он, как замороженный, вглядываясь в такой клочок бумаги, предчувствует первую встречу с собственным, еще не рожденным произведением, видит одобрение в глазах Бога, который благословил его искусство. Именно поэтому маленьким рисункам великого мастера знатоки отводят особую роль для тех, кто понимает, конечно. Потом мы встретим огромные фрески и титанические изображения, поражающие воображение. Но этот первый звук, первый знак в своей чистоте и концентрированности содержит нечто гораздо большее. Вот почему музей Альбертина - центр европейской и мировой графики - является необычным музеем. Много прекрасных и грандиозных музеев, но особенность и индивидуальность коллекции Альбертины - в уникальности собрания мировой художественной культуры, которому нет аналогов.

Искусство европейской графики, безусловно, берет свои истоки в античной вазописи. Именно здесь состоялись основные профессиональные технологические открытия, составляющие спе-



Ill. 3. Leonardo da Vinci. Half-Length Figure of an Apostle. 1493–1495. Pen and brown ink on blue paper. Traces of a silver stick. 14.6x11.3

цифику графики как вида искусства: сначала монохромность как основной принцип, затем линейный рисунок и, наконец, включение дополнительного тона и блика как завершающий прием, осуществляющий оживление. Вазопись была фундаментом будущей живописи. Обогащаясь цветом, светотенью, живопись расцвела и стала завоевывать иллюзорное пространство на двухмерной плоскости. иллюзия - вот что ценилось больше всего в развитой античной живописи. Мухи садились на виноград; занавеску, накинутую на картину, нельзя было снять. И все же в основе этих достижений лежали технологические символы: два-три тона, линия, падающая тень и блик. Не хаос и не копирование, а жесткая дисциплина, в которой сочетание вышеуказанных элементов создавало неотразимое ощущение пространства.

Ренессансный рисунок продолжал графическую традицию античности. Его излюбленными приемами были тонированная бумага, линия, две-три тональные градации и пробела, создающие иллюзию пространственной выпуклости. Рисунки титанов Возрождения - Микеланджело и мастеров его круга - построены по этому принципу. В основе они монохромны. Цветность создается градацией самого материала: сепия, бистр, угольный карандаш, серебряные палочки, заливки сиеной или умброй.

Эффекты объемов в пространстве ставились великими мастерами рисунка именно в пределах его составляющих символических компонентов и графических приемов, создающих объем монохромным способом. Рисунки этого периода выполнены в основном в двух техниках: перо, цветные чернила и различные виды мягких материалов. Имелись образцы более сложной техники, когда в рисунке участвовали элементы заливки кистью.

На выставке в Альбертине мы видим рисунки. Микеланджело, выполненные пером и мягкой сангиной. Шедевром экспозиции является подготовительный рисунок к изображению обнаженного юноши для потолка Сикстинской капеллы. Тема подготовительного рисунка, изображающего обнаженное тело, является особым жанром великих мастеров итальянского Возрождения. Микеланджело, который сумел проникнуть вглубь анатомического построения, который раскрыл конструкцию и витальную силу органики тела, взаимодействия мускулов, был, конечно, много выше своих современников. Глубокое понимание механики взаимодействия внутреннего устройства человеческого тела превращало его рисунки с натуры в некоторые канонические символы человека в его пространственном выражении. Но этот рисунок обладает неким особым художественным достоинством, о котором необходимо сказать. Его отличает необыкновенное ощущение пространства, он уникален именно в таком качестве, он создает такое ощущение пространства, после которого все живописное творчество мастера кажется просто аппликацией. Рисунок демонстрирует нам пространственное дыхание позднего барокко, которое еще только ожидается в европейском искусстве. Поэтому и экспонируемые рядом рисунки Рафаэля смотрятся просто чертежами на классной доске, топографическими картами, лишенными волшебства, божественного воздуха, омывающего этот мир.

Быть может только маленький рисунок Леонардо да Винчи на голубом фоне, с его уникальной техникой сфумато может приближаться к шедевр Микеланджело. Этот рисунок уникален и для самого Микеланджело. Только здесь он достигает той пространственной мощи, которую в будущем будут разрабатывать великие венецианцы и Рембрандт. Ибо здесь дело не в случайно счастливой точности рисунка, а совершенно в ином чувстве



Ill. 4. Rafael Santi. Sketch of the head of an Apostle for the fresco "Transformation". 1519–1520 Paper, charcoal drawing with lead pencil. 24x18.2 cm

эстетики пространства на двухмерной плоскости, которое открывает двери в новую эпоху.

Рисунок как таковой до мастеров Высокого Возрождения не всегда выделялся в самостоятельный вид художественного творчества. Именно здесь рисунок впервые меняет функцию. Это не иллюстрация, как в средневековых миниатюрах, не графические листы народных картинок. Это еще и не самостоятельное произведение искусства, которое обслуживает литургическую или прикладную функцию как украшение. Возникает рисунок как некоторая лабораторная часть подготовительного творческого процесса, т.е. в этом качестве рисунок теряет свою самостоятельность, является как бы подготовительной стадией чего-то более значимого, хотя одновременно становится его особой, наиболее важной магической частью.

«Все искусства имеют свой стержень в рисунке», - говорил Леонардо да Винчи. В эпоху

Возрождения и возникает новое понимание его функции в творческом процессе, с одной стороны - подготовительной, с другой - всеопределяющей. Творческий процесс расщепился на свои составные элементы, и, наконец, было найдено ядро творческого процесса - им стал рисунок. Это произошло впервые в истории искусства. В античности умели хорошо рисовать, но никогда не выделяли рисунок как нечто самостоятельное, а сознание самостоятельности пришло в эпоху Возрождения.

И вот перед нами подготовительные рисунки великого Микеланджело и мастеров его времени, которым предназначалось остаться в мастерской. Это был вспомогательный архив художника, но в то же время рисунки осознавались как необходимая творческая составляющая процесса создания произведения искусства и становились предметом коллекционирования, по всей вероятности, прежде всего в среде знатоков и самих художников. Мы знаем о коллекциях Питера Пауля Рубенса, Джорджо Вазари, Маркантонио Раймонди, Бенвенуто Челлини. Сильные мира сего и богатые заказчики собирали произведения живописи и скульптуры, ювелирные украшения. Художники и интеллектуальная элита собирали почеркушки и подготовительные рисунки, видя в них высокую художественную ценность.

Выставка «Микеланджело и его время» в Альбертине демонстрирует нам эти сокровища. Лабораторные работы великих мастеров являют зрителю их творческие поиски, их внутренний мир, закрытый для непосвященных, их гамбургский счет друг к другу. Подобные «рисуночки» с наглядной и достоверной силой сообщают нам, кто есть кто, и если бы от наследия Микеланджело ничего не осталось, а только маленький набросок обнаженного юноши из коллекции Рубенса, то и тогда было бы ясно, кто из них самый великий, самый могучий, отмеченный божественным знаком художник. Это был бы Микеланджело Буонарроти - гениальный страдалец из Флоренции.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Michel, Eva, Schröder, Klaus Albrecht. 2023. Michelangelo und die Folgen. ISBN: 9783791391168
2. Лим А.А. Еворчество Микеланджело Буонарроти // Теория и практика современной науки. 2023. №2 (92).
3. Бурькина Н.Б. Идеи Микеланджело как движущая сила смены эпохи // Аналитика культурологии. 2008. №12.
4. И.Е. Данилова. Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры. Москва, Искусство, 1991.

Meng Juguang

1st year master's student

Wind and Percussion Instruments Department

The Rachmaninov Rostov State Conservatory

Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0009-0009-6846-5131

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-17-26

MATTHEW LOCKE. "MUSIC FOR HIS MAJESTY'S SACKBUTS AND CORNETTS" (1661)

Summary: The purpose of the article is to introduce information about the composition "Music for His Majesty's Sackbuts and Cornetts" by Matthew Locke, the court composer of the Restoration era, into the scientific use of Russian musicology. The article describes the manuscripts that became the basis for modern editions of the "Music" and highlights the details of the modern practice of performing this composition. The author notes that the order of the pieces in the manuscript is by no means a dogma; according to the internal laws of organisation and the objectives of the suite as a genre, it can change, be arranged in different versions, form its own short suites inside and be used in this form in concert practice. In connection with the composition of the "Music" for the occasion, the author presents an overview of the king's procession on the eve of the coronation of 1661, called Entertainment. A certain exclusivity of the event, in which a large number of performers took part, is emphasised; also, a wide variety of music, composed by Matthew Locke, played an important role. The article suggests the place of Locke's "Music" in the overall musical score of the event. Conclusions are drawn about Locke's composition as a typical example of the music of royal celebrations. In this regard, the author identifies the key characteristics of the music of royal holidays, such as: the suite principle of organisation, the simplicity of the musical form (mostly binary), the dance genre basis, the ensemble nature of the performance within the framework of a group that is predominantly homogeneous in terms of instruments (for example, wind or string). A brief summary of the results of Locke's music anal-

ysis confirms the idea of the individual stylistics of the work, which makes it possible to identify the English court composer's personal style.

Keywords: Matthew Locke, sackbut, cornett, music of royal holidays, English Baroque, Restoration.

"Music for His Majesty's Sackbuts and Cornetts" was written by Matthew Locke specifically for the festive procession of King Charles II, becoming part of the Entertainment, a large-scale and magnificent event held on the eve of the Coronation Day on April 22, 1661. The score was discovered in a set of five manuscripts bound together in an expensive calfskin cover with the Stuart royal arms¹ embossed in gold. The famous British musicologist Thurston Dart suggested that the book, even if it was not intended for Charles II himself, was, of course, held by musicians from the Royal Wind Music. This hypothesis was confirmed by the presence of separate parts for each piece. The absence of a tenor part suggested the presence of six books in the past [3, p. 71]. The complete set of manuscripts included works for wind instruments by a variety of composers: Luca Marenzio, Orlando di Lasso, Felice Anerio, Francesco Rovigo, Orazio Vecchi, Giovanni Croce, Matthew Locke, Coleman and others - a total of 72 works.

It is assumed that Locke's scores were added to the manuscript much later than those appearing on the first pages, namely in 1660-1661. It is characteristic that his music appears on the other side of the manuscript, moreover, it is inverted, and it is represented by four Allemande (the first is designated

1. It is currently kept in the Fitzwilliam Museum, Cambridge, under the number Music MSS 24. E. 13-17.

Ayre), two Courante and a Sarabande. There were no tenor parts in these works either.

There is no doubt that Locke's dance pieces were "Music for His Majesty's Sackbuts and Cornetts" since Ayre and the opening bars of the Courante are found in a 17th-century British Museum manuscript² under the same title and with an indication of the composer. Despite the clarity of the purpose of the music presented in the above-mentioned manuscript, it is also incomplete, and, in addition, it differs greatly in musical material. Following the Ayre and the first seven bars of the Courante, there are several blank pages, then - Canon, Pavane-Allemande, Canon and Sarabande.

Two modern editions of "Music for His Majesty's Sackbuts and Cornetts" were the result of significant differences in the above-mentioned manuscripts. It is the edition of Anthony Baines³, who took the Cambridge manuscript as a basis, and the edition of Robert King, which includes the Pavane-Allemande pair. Baines used the second manuscript to complete Ayre, and Robert King added the missing parts of the Courante. The Canons were not included in the music of the Procession, as indicated in the manuscript itself. Based on these editions, many music publications were subsequently published. However, Baines's edition still retains primacy since the Pavane-Allemande is always performed separately, although it bears the same name - "Music for His Majesty's Sackbuts and Cornetts".

Locke's "Music" in the modern concert version appears in different combinations of its components. One can find a version of six pieces (Allemande - Sarabande - Allemande - Courante - Ayre - Courante)⁴; versions of two suites are performed (Suite I in D, Suite II in F), which begin either in D minor or in F major but the names of the dances are identical (Allemande - Courante - Allemande - Sarabande); and there are others. Such "arbitrariness" on the part of the performers seems completely justified. Demonstrating only the main formal features of the Baroque suite form (namely: multi-part nature, the presence of an unregulated number of internally completed pieces of a dance nature, almost absolute tonal unity, the presence of mandatory piec-

es from the point of view of traditional modern musicology - allemande, courante, sarabande), the "Music" by Matthew Locke preserves the freedom of combinatorics due to the performing tradition of the 17th century, when "the formal integrity of a baroque suite does not entail the need for its entire performance - from the beginning to the end (which is typical for modern concert practice), just as a box of assorted chocolates does not require that all the pieces are eaten in one sitting" [1, p. 17].

Intrigue is added with the fact that the exact place of the "Music" performance in the script of the Royal Entertainment of 1661 is unknown since the complete score for the King's Procession from the Tower to Whitehall has not survived. The presence of music and its most important role in the celebration is indicated by a large number of remarks by the creator of the script. Fanfares of trumpets and drumming gave way to marches and entertaining ensemble music. Theatrical performances were replete with songs. The script is full of indications of the number and types of accompanying instruments which were marked in the text at each stage of the column's advance.

According to eyewitnesses, the celebration was magnificent and amazing. "...Wine streamed from the fountains," writes Stephen Coote, "soldiers, adorned with red, white and black feathers, marched along the fenced railings and newly paved streets... The Golden Age had arrived again, and the triumphal arch through which the procession followed seemed to symbolise the glorious future of the country..." [2, p. 233].

In his description of the royal procession, Stephen Coote mentions only one triumphal arch; however, according to the script, there were four of them. Near each of them, there was a stop in the procession for rest and entertainment. On a mandatory basis, all performances along the king's route were accompanied by music. It is known that Matthew Locke composed most of the music for the magnificent procession. It is indicated by the compiler of the script for the celebration, John Ogilby [5].

Since it is still unknown at what point "Music for the Sackbuts" was performed in the procession, various kinds of assumptions, based on an analysis of the number of participating musicians and the availability of certain instruments, continue to appear. A study of the stage directions in the script suggests that two hundred instrumentalists were to take part in the event. However, by the time Charles

II returned to England, the number of musicians in London was extremely limited. The shortage of professional performers was a consequence of well-known historical events in England in the period from 1649 to 1660. Cromwell's protectorate became destructive for the musical art of England - the court musicians of Charles I fled the country, and those who remained survived giving rare private lessons in London or changed their field of activity. Theatres were closed by law, so orchestra members were left without work; organs were indiscriminately destroyed in churches and cathedrals, and sacred music had to be forgotten for a long time.

With the return of Charles II, everything began to go back to the way it had been. However, the consequences of the destruction could not but affect the musical life of London, which began to be actively revived with the beginning of the Restoration. However, let us not forget that only a year passed from the return of Charles II to his corona-

tion, a period too short for the full restoration of the institution of court musicians.

Nevertheless, the monarch, who passionately loved entertainment, as well as the music of celebrations, opened theatres, revived the Royal Chapel, and organised the string ensemble, 24 Violins of the King, and the Royal Wind Music at the court. It is these musicians who were the main participants in the Entertainment of 1661, for which Locke composed his music. Along with them, the city Waits took part in the procession; since mediaeval times, they had served the needs of the city - at different times they woke up the townspeople in the morning, played at ceremonies, weddings and festive banquets, participated in meetings of important people, etc. The city supported the Waits - paid for their red liveries and chains with a coat of arms, gave them salaries and financed the repair of their instruments. The latter were represented primarily by wind instruments - shawms, sackbuts, trumpets, etc.



Ill. 1. Denis van Alsloot, *Procession en l'honneur de Notre-Dame du Sablon a Bruxelles le 31 mai, 1615* (1616). Museo Prado, Madrid. The canvas depicts musicians playing the sackbut (far right), cornett (fourth from right) and shawms from the 17th century.

2. It is kept in the British Museum under the number B.M. Add. MS 17801, ff 62-64v.

3. Mathew Locke. "Music for His Majesty's Sackbuts and Cornetts (1661)". Transcribed for woodwind or brass ensemble by Anthony Baines. Score. Published on January 1, 1951, by Oxford University Press. Unknown Binding. 8 pages.

4. Performed by The Philip Jones Brass Ensemble (1974).

From the point of view of musicologist Eric Halfpenny, there were not as many representatives from the city musicians in the royal procession as it might seem at first glance. In his research, he provides a table that clearly shows the number of musicians along the route and near the arches (see this in detail [4, p. 37]). It is clear that the same musicians could not play without interruption throughout the entire multi-hour procession. In this case, two versions of what was happening appear - either there were many groups of musicians, and each of them was waiting for the king to appear near the next arch, or groups of musicians alternated and moved from arch to arch. The second version seems more suitable due to the objective lack of a sufficient number of professional performers.

All the arches were thematic and designed in accordance with the concept of the solemn event: "Poets, painters, architects, historians, and preachers presented the enlightened public with heroic images designed to glorify the return of the Stuarts to the throne. The king, accepting the sceptre in the thirty-first year of his birth, was likened to Christ entering the temple. This is the new David, the new Solomon. His ascension to the throne means the rebirth of Eden after the horrors of the civil war" [2, p. 233].

The first arch was called Rebellion and Monarchy; the second one was dedicated to the navy (Naval Arch); the third arch depicted the Temple of Concord; The Garden of Plenty was under the fourth. Despite the absence of the actual musical score of the procession, Ogilby's stage directions suggest the performance of "Music for Sackbuts and Cornetts" in the middle arches. In addition, trumpets and kettledrums were not suitable for the extensive theatrical performances staged near the Naval Arch, although they partially participated in them. Here, according to the script, songs were sung, most likely accompanied by winds and strings.

The nature of Locke's music suggests the possibility of its use as an accompaniment to songs. Indeed, a two-part form, almost square periods... A poetic stanza could easily fit into such a structure. However, Ayre, opening the suite, has theatrical features and is more reminiscent of an introduction to a stage performance. Allemande No. 3, as edited by Baines, disrupts the even metre with inserted passages. Allemande No. 5 has obvious elements of imitative development. In general, the nature of the musical material reveals an instrumental origin

rather than a vocal one. On the other hand, the polyphonic writing style prevails in the texture organisation. This discrepancy between the melody of the "Music" and the vocal practice of the era was very cleverly tried to be explained by Eric Halfpenny, who wrote the following: "If the seamen's songs were originally associated with this material, it was subsequently adapted to its present medium because the composer and players liked it. With these few random speculations the matter must be left for future scholars to ponder; for somewhere among Locke's extant works may lie the missing music to the £11,000 spectacle by which the City affirmed its loyalty to King Charles II" [4, p. 44].

The unresolved question about the place of the "Music" performance in the royal procession does not in the least prevent us from saying that Locke's pieces represent a vivid culmination of a certain stage in the wind music development in England in the 17th century. This vividness and distinctiveness was ensured, first of all, by the expressiveness of melodic motifs, transparency of texture and relief harmonic moves in the context of a fading but still clearly expressed modality. The harmony is replete with unexpected deviations into parallel major and subdominant keys. The rapid modulation to the dominant at the end of the period (see Allemande No. 3, modulation from F to C) is perceived as a comparison. In the same Allemande, the appearance of the VII low degree in major is an interesting feature. The same modal colouring is also observed in Courante No. 4, where it is more pronounced due to the presence of triads of the VII low degree, involved in a sequence with a minor triad of the II degree, in the main key of F major. The flickering of the major and minor subdominants in Allemande No. 5 allows the composer to freely modulate into the key of the major VII degree. Such modulations of major and minor at the level of second connections are an absolute decoration of Locke's music and, together with the melodic relief, form a rather individual style, which makes it possible to identify the personal style of a worthy composer of the bygone era of sackbuts and cornetts.

To summarise, let us say that the analysis of Locke's music for the Royal Wind Music as well as the cultural and historical context of its existence allows us to draw conclusions about the nature of the music of royal holidays and celebrations in London during the early Restoration era. The suite principle of organisation, the simplicity of the musical form

(mostly binary), the dance genre basis, the ensemble nature of the performance within the framework of a group that is predominantly homogeneous in terms of instruments (for example, wind or string) are its qualitative characteristics. However, great composer work and experiments in the field of melody, harmony and texture, where the most talented

musicians created works of extraordinary subtlety and grace, to which the "Music" by court composer Matthew Locke can rightfully be attributed, were hidden behind the external simplicity and unpretentiousness of the musical design required for individual parts of the holidays.

REFERENCES

1. Bocharov, Y. 2013. "Baroque Suite: Familiar and Unfamiliar", *Ancient music*, no. 4, pp. 11–18.
2. Coote, S. 2004. *Royal Survivor. The Life of Charles II*, Trans. from English by N.Anastasyeva, Moscow: AST Publishing House; Ermak Publishing House, p. 446.
3. Dart, T. 1958. "The Repertory of the Royal Wind Music", *The Galpin Society Journal*, vol. 11, pp. 70–77. DOI: <https://doi.org/10.2307/842105> (Accessed on: 17.12.2023).
4. Halfpenny, E. 1957. "The 'Entertainment' of Charles II". *Music & Letters*, vol. 38, no. 1, pp. 32–44. DOI: <http://www.jstor.org/stable/730634> (Accessed on: 28.12.2023).
5. Ogilby, J. 1988. *The Entertainment of His Most Excellent Majestie Charles II*. London, 1662. A facsimile of the first edition with introduction by Ronald Knowles. Centre for Medieval and Early Renaissance Studies: State University of New York at Binghamton, NY

Мэн Цзугуань

магистрант 1-го курса
отделения духовых и ударных инструментов,
Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова
Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0009-0009-6846-5131

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-17-26

МЭТЬЮ ЛОКК. «МУЗЫКА ДЛЯ САКБУТОВ И КОРНЕТОВ ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА» (1661)

Аннотация: Целью статьи является введение в научный обиход российского музыковедения сведений о сочинении придворного композитора эпохи Реставрации Мэтью Локка – «Музыка для сакбутов и корнетов Его Величества». В статье приводится описание рукописей, ставших основой для современных редакций «Музыки», освещаются детали современной практики исполнения этого произведения. Автор отмечает, что порядок расположения пьес в манускрипте отнюдь не является догмой, а, согласно внутренним законам организации и задачам сюиты как жанра, может меняться, выстраиваться в различных вариантах, формировать внутри собственные короткие сюиты и в таком виде использоваться в концертной практике. В связи с сочинением «Музыки» по случаю автор представляет обзор шествия короля в канун коронации 1661 года, получившего название Entertainment. Подчеркивается некая исключительность события, в котором участвовало большое количество исполнителей, а также важную роль играла самая разнообразная музыка, также созданная Мэтью Локком. В статье излагаются предположения по поводу места «Музыки» Локка в общей музыкальной партитуре мероприятия. В заключении делаются выводы о сочинении Локка как характерном примере музыки королевских торжеств. В связи с этим автор определяет ключевые характеристики музыки королевских праздников, как то: сюитный принцип организации, простота музыкальной формы (преимущественно бинарной), танцевальная жанровая основа, ансамблевый

характер исполнения в рамках преимущественно однородного по составу инструментов коллектива (например, духового или струнного). Краткое изложение результатов анализа музыки Локка подтверждает мысль об индивидуальной стилистике произведения, что позволяет идентифицировать авторский почерк английского придворного композитора.

Ключевые слова: Мэтью Локк, сакбут, корнет, музыка королевских праздников, английское барокко, Реставрация.

«Музыка для сакбутов и корнетов Его Величества» была написана Мэтью Локком специально для праздничного шествия короля Карла II, став частью масштабного и пышного мероприятия Entertainment, устроенного в канун дня коронации 22 апреля 1661 года. Партитура была обнаружена в комплекте из пяти рукописей, переплетённых вместе в дорожную обложку из телячьей кожи с вытесненными на ней золотыми королевскими гербами Стюартов¹. Известный британский музыковед Тёрстон Дарт высказал предположение, что книга, если и не предназначалась самому Карлу II, то, безусловно, побывала в руках музыкантов из королевского духового оркестра. Подобная гипотеза подтверждалась наличием отдельных партий для каждой пьесы. Отсутствие теноровой партии допускало наличие в прошлом 6 книг [3, с. 71]. Полный комплект рукописей включал сочинения для духовых инструментов самых разных

1. В настоящее время хранится в Музее Фицуильяма в Кембридже под номером Music MSS 24. E. 13-17.

композиторов: Луки Маренцио, Орlando ди Ласко, Феличе Анерио, Франсиско Ровиго, Горацио Векки, Джованни Кроче, Мэтью Локка, Коулмана и других – всего 72 произведения.

Предполагается, что партитуры Локка были внесены в рукопись значительно позже тех, что помещаются на первых страницах, а именно в 1660–1661 гг. Характерно, что его музыка появляется с другой стороны манускрипта, причём в перевёрнутом виде, и представлена четырьмя Аллемандами (первая обозначена как Ауге), двумя Курантами и Сарабандой. Теноровые партии в этих произведениях тоже отсутствовали.

То, что танцевальные пьесы Локка являли собой именно «Музыку для сакбутов и корнетов Его Величества» сомнений не вызывает, так как Ауге и начальные такты Куранты встречаются в рукописи Британского музея XVII века² под тем же названием и с указанием на композитора. Несмотря на ясность предназначения музыки, представленной в вышеупомянутой рукописи, она тоже является неполной, а, кроме того, сильно отличается по музыкальному материалу. Вслед за Ауге и первых семи тактов Куранты следует несколько пустых страниц, затем Канон, Пavana-Аллеманда, Канон и Сарабанда.

Результатом существенных различий вышеупомянутых рукописей стали две современные редакции «Музыки для сакбутов и корнетов Его Величества» – это редакции Энтони Бейнса³, который взял за основу кембриджскую рукопись, и редакция Роберта Кинга, которая включает пару Pavana-Аллеманда. Бейнс использовал вторую рукопись для завершения Ауге, а Роберт Кинг добавил недостающие части Куранты. Каноны не входили в музыку Шествия, на что есть указание в самом манускрипте. На основе этих редакций впоследствии вышло множество нотных публикаций. Однако первенство за собой всё же сохраняет редакция Бейнса, поскольку Pavana-Аллеманда всегда исполняется отдельно, хотя и носит то же название – «Музыка для сакбутов и корнетов Его Величества».

«Музыка» Локка в современном концертном варианте предстает в разных комбинациях её составляющих. Можно встретить вариант из 6

2. Хранится в Британском музее под номером B.M. Add. MS 17801, ff 62-64v.

3. Mathew Locke. Music for His Majesty's Suckbutts and Cornetts (1661). Transcribed for woodwind or brass ensemble by Anthony Baines. Score. Published January 1st 1951 by Oxford University Press. Unknown Binding. 8 pages.

пьес (Аллеманда – Сарабанда – Аллеманда – Куранта – Ауге – Куранта)⁴, исполняются варианты из двух сюит (Suite I in d, Suite II in F), которые начинаются либо в ре миноре, либо в фа мажоре, но по названиям танцев идентичны (Аллеманда – Куранта – Аллеманда – Сарабанда)⁵, есть и другие. Такой «произвол» со стороны исполнителей выглядит вполне оправданным. Демонстрируя лишь основные формальные признаки барочной сюитной формы, а именно: многочастность, наличие нерегламентированного количества внутренне завершённых пьес танцевального характера, почти абсолютное тональное единство, присутствие обязательных, с точки зрения традиционного современного музыковедения, пьес – Аллеманды, Куранты, Сарабанды, – «Музыка» Мэтью Локка сохраняет свободу комбинаторики в силу исполнительской традиции XVII века, когда «формальная целостность барочной сюиты не влечёт за собой необходимость её исполнения целиком – от начала и до конца (что характерно для современной концертной практики), подобно тому, как коробка шоколадных конфет ассорти не требует, чтобы все конфеты непременно были съедены в один присест» [1, с. 17].

Добавляет интригу и тот факт, что точное место исполнения «Музыки» в сценарии королевского Entertainment 1661 года неизвестно, так как полной партитуры для Шествия короля от Тауэра к Уайтхоллу не сохранилось. На присутствие музыки и её важнейшую роль в торжестве указывает большое количество ремарок создателя сценария. Фанфарные приветствия труб и барабанный бой сменялись маршами и развлекательной ансамблевой музыкой. Театральные представления изобиловали песнями. Сценарий насыщен указанием на количество и виды сопровождающих инструментов, которые были обозначены в тексте на каждом этапе продвижения колонны.

По словам очевидцев, празднование было пышным и поражающе воображение. «...Из фонтанов били струи вина, – пишет Стивен Кут, – солдаты, украшенные красными, белыми и чёрными перьями, маршировали по огороженным перилами и заново вымощенным улицам... Вновь наступил Золотой век, и триумфальная арка, сквозь которую последовала процессия, слов-

4. В исполнении The Philip Jones Brass Ensemble (1974).

5. В исполнении His Majesty's Suckbutts and Cornetts (1997).

но символизировала славное будущее страны...» [2, с. 233].

В своём описании королевского шествия С. Кут упоминает лишь одну триумфальную арку, однако по сценарию их было четыре. Возле каждой подразумевалась остановка процессии для отдыха и развлечений. В обязательном порядке все представления на пути следования короля сопровождались музыкой. Известно, что большую часть музыки для пышной процессии написал Мэтью Локк. На это есть указание самого составителя сценария торжества Джона Огилби [5].

Поскольку вопрос о том, в какой момент шествия исполнялась «Музыка для сакбутов» до сих пор остаётся открытым, продолжают иметь место разного рода предположения, основанные на анализе количества участвующих музыкантов и наличии определённого инструментария. Изучение ремарок в сценарии даёт повод предполагать, что в мероприятии должно было участвовать две сотни инструменталистов. Однако к моменту возвращения в Англию Карла II количество музыкантов в Лондоне было крайне ограничено. Дефицит профессиональных исполнителей явился следствием известных исторических событий в Англии в период с 1649 по 1660 гг. Протекторат Кромвеля стал разрушительным для музыкального искусства Туманного Альбиона – придворные музыканты Карла I бежали из страны, а те, что остались, перебивались редкими частными уроками в Лондоне или уходили в другую сферу деятельности. Театры были законодательно закрыты, и оркестранты остались без работы, органы без разбора крушили в церквях и соборах, а о духовной музыке пришлось надолго забыть.

С возвращением Карла II всё стало возвращаться на круги своя. Однако последствия разрушений не могли не сказаться на музыкальной жизни Лондона, которая с началом Реставрации стала активно реанимироваться. Не будем забывать, однако, что с момента возвращения Карла II до его коронации прошёл лишь год, срок слишком малый для полноценного восстановления института придворных музыкантов.

Тем не менее монарх, страстно любивший развлечения, а также музыку торжеств и празднеств, открывает театры, возрождает Королевскую капеллу, организует при дворе струнный ансамбль «24 скрипки Короля» и Королевский духовой оркестр. Именно эти музыканты и будут главными участниками Entertainment 1661 года, для которого

Локк и напишет свою музыку. Наряду с ними в шествии примут участие городские уэйты (waits), которые со средневековых времён служили нуждам города – в разные времена они будили горожан под утро, играли на торжественных церемониях, свадьбах и праздничных банкетах, участвовали во встречах важных персон и т.д. Город содержал уэйтов – оплачивал их красные ливреи и цепочки с гербом, выдавал жалованье и финансировал ремонт их инструментов. Последние были представлены в первую очередь семейством духовых – шалмеями, сакбутами, трубами и т.п.

С точки зрения музыковеда Эрика Халфпенни со стороны городских музыкантов в королевском шествии было не так много представителей, как это может показаться на первый взгляд. В своём исследовании он приводит таблицу, где наглядно обозначено количество музыкантов на пути следования и возле арок (см. об этом подробно [4, с. 37]). Понятно, что одни и те же музыканты не могли играть без перерыва на протяжении всего многочасового шествия. В этом случае открываются две версии происходящего – либо групп музыкантов было много, и каждая из них ожидала появления короля возле очередной арки, либо группы музыкантов чередовались и перемещались от арки к арке. Вторая версия видится более подходящей ввиду объективного отсутствия достаточного количества профессиональных исполнителей. Все арки были тематические и оформлены в соответствии с концепцией торжественного события: «Поэты, живописцы, архитекторы, историки, проповедники одаривали просвещённую публику героическими образами, призванными восславить возвращение Стюартов на трон. Короля, принимающего скипетр в тридцать первый год своего рождения, уподобляли Христу, входящему во храм. Это новый Давид, новый Соломон. Его восхождение на трон означает возрождение Эдема после ужасов гражданской войны» [2, с. 233].

Первая арка называлась «Восстание и монархия» (Rebellion and Monarchy), вторая посвящалась военно-морскому флоту (Naval Arch), третья изображала «Храм Согласия» (Temple of Concord), под четвёртой раскинулся «Сад изобилия» (The Garden of Plenty). Несмотря на отсутствие самой музыкальной партитуры шествия, ремарки Огилби дают повод предположить звучание «Музыки для сакбутов и корнетов» в серединных арках. К тому



Илл. 1. Портрет композитора Мэтью Локка. Автор: Неизвестный художник. XVII век. Размер: 74,2 x 61 Техника: Дерево. Масло.

же трубы и литавры не годились для развёрнутых театральных представлений, устроенных возле арки морского флота, хотя частично в них и участвовали. Здесь по сценарию пелись песни, которыми, вероятнее всего, сопровождали духовые и струнные.

Характер музыки Локка позволяет предположить возможность её использования в аккомпанементе песням. Действительно, двухчастная форма, практически квадратные периоды... В такую структуру легко могла уложиться стихотворная строфа. Однако открывающая сюиту Ауге имеет откровенные черты театральности и больше напоминает интраду к сценическому представлению. Аллеманда № 3 по редакции Бейнса сбивает ровный метр вставными пассажами. Аллеманда № 5 имеет явные элементы имитационного развития. В целом природа музыкального материала больше выдаёт инструментальное начало, нежели вокальное. С другой стороны, в организации фактуры превалирует полифонический стиль письма. Это несоответствие между мелодикой «Музыки» и вокальной практикой эпохи весьма остроумно попытался объяснить Эрик Халфпенни, который написал следующее: «Если песни моряков и были изначально связаны с этим материалом, то впоследствии он был адаптирован и приобрёл нынешний вид, потому что понравился композитору

и исполнителям. Приняв во внимание эти произвольные предположения, мы оставляем решение этого вопроса будущим учёным; ведь где-то среди дошедших до нас произведений Локка может находиться недостающая музыка к спектаклю стоимостью 11000 фунтов стерлингов, которым городские власти подтвердили свою лояльность королю Карлу II» [4, с. 44].

Нерешённый вопрос о месте звучания «Музыки» в королевском шествии несколько не мешает говорить о том, что пьесы Локка являют собой яркую кульминацию определённого этапа развития духовой музыки в Англии XVII века. Эта яркость и отличительность была обеспечена, в первую очередь, выразительностью мелодических мотивов, прозрачностью фактуры и рельефными гармоническими ходами в условиях уходящей, но всё ещё отчетливо выраженной модальности. Гармония изобилует неожиданными отклонениями в параллельный мажор и в субдоминантовые тональности. Быстрая модуляция в доминанту в конце периода (см. Аллеманда № 3, модуляция из F в C) воспринимается как сопоставление. В той же Аллеманде интересным штрихом является появление VII низкой ступени в мажоре. Такая же ладовая окраска наблюдается и в Куранте № 4, где она более выражена за счёт присутствия в главной тональности фа мажор трезвучий VII низкой ступени, задействованных в последовательности с минорным трезвучием II ступени. Мерцание мажорной и минорной субдоминанты в Аллеманде № 5 даёт возможность композитору свободно модулировать в тональность мажорной VII ступени. Подобные переливы мажора и минора на уровне секундовых связей являются безусловным украшением музыки Локка и в совокупности с мелодическим рельефом формируют достаточно индивидуальную стилистику, что позволяет идентифицировать авторский почерк достойного композитора уходящей эпохи сакбутов и корнетов.

Подводя итоги, скажем, что анализ музыки Локка для королевского духового ансамбля, а также культурно-исторического контекста её бытования, позволяет делать выводы о характере музыки королевских праздников и торжеств в Лондоне эпохи начала Реставрации. Качественными характеристиками её становится сюитный принцип организации, простота музыкальной формы (преимущественно бинарной), танцевальная жанровая основа, ансамблевый характер исполнения в рамках преимущественно

однородного по составу инструментов коллектива (например, духового или струнного). Однако за внешней простотой и незатейливостью музыкального оформления, требуемого для отдельных частей праздников, была скрыта область большого композиторского труда и экспериментов в облас-

ти мелодики, гармонии и фактуры, где наиболее талантливые музыканты создавали произведения необычайной тонкости и изящества, к коим можно по праву отнести «Музыку» придворного композитора Мэтью Локка.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бочаров Ю. Барочная сюита: знакомая и незнакомая // Старинная музыка. – 2013. – Вып. 4. – С. 11–18.
2. Августейший мастер выживания. Жизнь Карла II/ Пер. с англ. Н. А. Анастасьева. – М.: Издательство «АСТ»; Издательство «Ермак», 2004. – 446 с.: ил.
3. Dart T. The Repertory of the Royal Wind Music // The Galpin Society Journal. – Vol. 11. – 1958. – P. 70–77. JSTOR. – URL: <https://doi.org/10.2307/842105> (Accessed 17 Dec. 2023).
4. Halfpenny E. The 'Entertainment' of Charles II // Music & Letters. – Vol. 38. – No. 1. – 1957. – P. 32–44. JSTOR.

Alla E. Rudyakova

Ph.D. in History of Arts

Lecturer at the

Department of History and Theory of Performing Arts and Music Pedagogy,

Lecturer at the Department of Academic Singing of the Federal State Budgetary Educational Institution

Saratov Sobinov Conservatory

e-mail: rudjkowa@mail.ru

Saratov, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-27-36

PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF THE OLD ITALIAN VOCAL SCHOOL

Summary: In the article, the principles of the old Italian vocal school, which is of enduring value in world vocal art, are derived based on the views of outstanding vocal teachers - Giulio Caccini, Pier Tosi, Giovanni Battista Mancini, outlined in fundamental treatises (*The New Musics, Observations on the Florid Song; Or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers, Practical Reflections on the Art of Figurative Singing*). Although there are general priorities in voice development, such as: extreme attention to cultivating the beauty of voice timbre, mastery of an ideal cantilena, evenness of sound connection, sound training for breathing, development of pure intonation and register uniformity, and so on, it is noted that there are certain differences in pedagogical activities of Giulio Caccini, Pier Tosi and Giovanni Battista Mancini. These differences are explained by changes in the requirements for the performance of vocal parts in operas by composers who worked simultaneously with the teachers in question. For example, Caccini recommended singing only in natural registers, in a limited range; Tosi expanded his work on voice range, paying attention to the smoothness of passing registers and developing virtuosity, which, in Mancini's work, was already the main quality of a singer's professional training and reached the limit of a person's vocal capabilities. An analysis of Caccini, Tosi, and Mancini's pedagogical views allowed to draw a conclusion about the principles of the old Italian vocal school:

raised chest breathing, firm sound attack, attention to diction clarity, virtuosity development, mastery of dynamic shading, and so on.

Keywords: the old Italian vocal school, pedagogical principles, virtuoso technique, evenness of sound connection.

Italian vocal art has come a long way in its development. It has been evolving since ancient times. Already in Ancient Rome, people began to show interest in singing, voice training, and vocal training. Church singing, in parallel with which secular singing was formed (which was the most progressive in terms of vocal technique and more in demand among nobility), can be called the source of vocal and pedagogical activity in Italy. It was secular singing that was the basis for the emergence of the opera genre. The first opera composer was Claudio Monteverdi (1567–1643), who wrote the opera *L'Orfeo* (1607, libretto by Alessandro Striggio Jr.).

According to prominent teacher-methodologist Bagadurov, the development of composition schools is closely related to the development of vocal schools. These schools interact in a certain way and influence each other in terms of the style of composition and performance requirements [4, p. 275]. To embody the vocal part of operas, singers are required to possess a certain vocal technique. Because of this, the activities of teachers are also developing, designed to provide the necessary voice training. This interaction was the basis for the for-

mation of the old Italian vocal school (Giulio Caccini (1545–1618), Jacopo Peri (1561–1633), Claudio Monteverdi (1567–1643), Alessandro Scarlatti (1685–1757), Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736), Nicolo Porpora (1686–1768) and others) and the new Italian vocal school (Saverio Mercandate (1795–1870), Gaetano Donizetti (1797–1848), Gioachino Rossini (1792–1868), Vincenzo Bellini (1801–1835), Giuseppe Verdi (1813–1901), Ruggero Leoncavallo (1857–1919), Giacomo Puccini (1858–1924), Pietro Mascagni (1863–1945), etc.).

In our article, we will consider the principles of the old Italian vocal school (14th - 18th centuries) using the example of the activities of its outstanding teacher representatives: Giulio Caccini, Pier Tosi and Giovanni Battista Mancini. The choice of these particular teachers is due not only to the fact that they left a noticeable mark on the development of the vocal art of Italy but also to the fact that they wrote valuable works on voice training, which makes it possible to analyse the priority directions in a young singer's education in detail.

Giulio Caccini

In 1601, Giulio Caccini published a collection of madrigals, *The New Musics*. His preface contained valuable statements on training singers. This information played a significant role in the further development of artistic singing and vocal pedagogy. Let us consider the main provisions of Caccini's work.

Breathing for Singing. In his work, Giulio Caccini argues that mastery of breathing can be called the basis of correct vocalisation. Also, mastery of breathing is required for high-quality performance of a vocal technique - *filare un suono*. When performing such sounds, singers must clearly distribute their breath and thoughtfully use it in difficult places. According to Caccini, the most correct way would be to use chest breathing during vocalisation since it provides the ease of sound connection necessary for performing passages, and is also economically used in contrast to lower types of breathing.

On Sound Production. Caccini believed that: when vocalising, a singer should reproduce the sound in the entire volume of the voice, without forcing it, since with this sound connection the strength and mass of sound necessary for professional work are most fully developed; training of the singer's timbre, which should be uniform in structure throughout the entire range, is of great importance during training; pure intoning of the melody being per-

formed is the main quality of a professional singer [1, p. 21].

The teacher distinguished two ways of starting vocalisation in sound connection: "intonationally pure construction of the sound from the very beginning, gradually increasing the volume", and the method recommended by the teacher himself: "to start the sound actively on *f*, and then reduce its strength". According to Caccini, in order to cultivate the expressiveness of singing, a singer must master all types of onset of sound; however, a firm attack must still be the basis of vocalisation.

On the Singing Tessitura. Caccini gave preference to natural sounds (chest)¹, with which you can sing in a full voice. The teacher wrote: "a singer must choose a key in which they will perform the work in a full, natural voice, without resorting to artificial sounds (passing to another register)".

On the Evenness of Sound Connection. Caccini paid special attention to the evenness of sound connection over the entire range, to intonation, as well as to the beauty of timbre. Listeners must admire the singer's voice! According to the teacher, the beauty of the singing sound should be the basis of the teacher's pedagogical activities.

On Coloratura Exercises. The teacher attached great importance to the development of coloratura technique. He invented new ornamentation - *lunghi giri* (coloratura passages). According to Caccini, "long passages are suitable only in places of little expression, only on long syllables and for final cadences" [3, p. 24].

On Diction. Singing diction must be clear and understandable since it is necessary to convey the verbal content of the performed work to the listener. According to the teacher, correct sound training gives perfect diction.

On the Expressiveness of Performance. A singer needs to be imbued with the content of the text of the work being performed in order to embody the idea laid down by the composer. Cultivating the emotional content of a performance is necessary, and it also needs to be developed during class.

These are the main provisions of *Nuove Musiche*, which reflected Caccini's pedagogical views.

Pier Tosi

Castrato Pier Francesco Tosi (1647 - 1727) is considered to be Caccini's main follower. In 1723, Tosi published the essay *Observations on the Florid Song*;

1. That is, the sounds of the voice medium that do not affect the passing register.

Or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers. Let us highlight the following provisions from Tosi's methodological work.

Breath. A student must control their breathing well. The teacher's task is to indicate where in the work the breath should be taken and to teach the student to take it easily, without fatigue. It is forbidden to take a breath in the middle of a word.

On Sound Connection. Tosi believed that a voice sounds better if it is produced easily and calmly, naturally, organically, without artificial "darkening" and rounding.

Sound Attack When Singing. The attack of the sound should be clear from the very beginning, producing an instantly pronounced pitch in the voice. It is unacceptable to sing passages with aspiration. This postulate tells us about the necessary use of a firm attack of sound in singing.

Purity of Intonation. The teacher believed that pure singing intonation is one of the basics of working on the voice. He demanded that students develop purity of intonation in both registers - chest and head.

Registers. In soprano, Tosi distinguished two registers: chest and head. The teacher said: "If the connection of these registers is imperfect, the voice loses its beauty and remains uneven. According to the teacher, the natural volume of a soprano's voice usually ends on the notes *do*₂ or *re*₂. Then the falsetto begins, continuing to high notes. In this matter, the teacher's main task is to force the student to combine the chest and falsetto registers in order to make the passing from one to the other more imperceptible" [10, p. 95].

Diction. Tosi considered work on developing clear, clean diction to be one of the priority areas of work on voice. He said that the teacher should force the vowels and consonants to be distinctly articulated in order to clearly distinguish one from the other.

Development of the Upper Register. Particular care must be taken with regard to the formation of notes in the upper register. "It is necessary to develop the upper register very carefully and gradually so that the student can reach their maximum volume, and they must remember that the higher the sounds, the more easily they must be taken, avoiding shouting" [6, p. 128].

On the Dynamics of Sound. It is necessary to learn to sing *forte* and *piano*; however, according to Tosi, one needs to practise more in *forte* in class since

"it is much easier to teach *piano* to someone who sings strongly than vice versa" [7, p. 192].

Filar un Suono, Portamento. The *filare un suono* technique is recommended for all types of voices [4, p. 178]. The teacher considers the ability to not remove the sound from the breath when passing to *piano* to be the main difficulty in developing *filare un suono*.

Trill. The ability to perform a trill correctly was also important. It was necessary in cadences; entire passages were composed from it. A trill has to be vivid, clean, light and of moderate speed. A perfect trill is produced by vibration of the larynx.

Passages. Tosi distinguished two types of passages: abrupt and connected. To perform the former, the teacher must teach the student a slight movement of the voice so that all the notes that make up the passage are articulated in equal proportion and are evenly separated. When singing the latter, all notes following the first one should be closely connected with each other - "as if imitating a sliding effect".

On the Performed Repertoire. To improve their technique and keep their voice in a professional form, Tosi advised students to sing arias *da capo* since they "give the opportunity to show their ingenuity and talent during reprise". It was required to teach how to perform arias in three different manners - theatrical style ("pleasant and varied"), chamber style (distinguished by ornamentation and completeness), church style ("touching and smooth"). The first part of the aria required simple ornamentation, chosen in good taste and in small quantities so that the melody remains intact; in the second part, it was necessary to "add original skill to this skillful simplicity, making it possible to appreciate the great art of the singer" [2, p. 41]; the third part did not have to be similar to the first, the student had to compose various cadences and make improvements [6, p. 156].

As we see, in Tosi's activities one can trace: emerging trends in the development of teaching methods - gradualism and consistency in complicating the study of material; formulation of the concept of "vocal pedagogical repertoire"; increased attention to expanding the student's musical horizons (teaching the peculiarities of performing works of various styles). Also, in contrast to Caccini's views (singing in natural registers), Tosi recommended equalising the sound of the entire range of the singer's voice, which indicated an expansion of the range being

used up to the extreme notes (which must be treated with care and caution).

Giovanni Battista Mancini

Giovanni Battista Mancini (1716 - 1800) was another outstanding teacher. In 1774, Mancini's work, *Practical Reflections on the Art of Figurative Singing*, was published. Let us consider the main postulates of the above-mentioned work.

On Breathing. Mancini proclaimed mastery of breathing as the basis of voice training. The teacher said that a student should be able to use it sparingly as well as easily use chest breathing. The student should not force their breathing but rather breathe in completely calmly and expend the breath gradually in order to be able to highlight the first note, taking it in a low voice (*sotto voce*) and increasing its sound, then decreasing it to a minimum [3, p. 190].

On Filar un Suono. This technique, according to Mancini, is quite difficult for a beginning singer. *Filar un suono* cannot be started unless the student has acquired the art of preserving, intensifying and holding the breath.

On the Position of the Mouth. Mancini said: "It is necessary to establish at what size of the mouth the voice is more sonorous and denser for a given student". [4, p. 191]. The student should not purse their lips on low notes, and also should not open their mouth wide on high notes since this qualitatively changes the timbre of the voice.

On the Dynamics of Sound. According to Mancini, singing in a full voice can sometimes be harmful (if the student's voice has not yet established itself). One needs to sing moderately and carefully, then it is easy to notice shortcomings and try to correct them.

On the Clarity of Diction. The teacher warned about the need to distinctly pronounce words when singing. The text should be clearly legible to listeners. According to Mancini, diction clarity is an indicator of a correctly formed sound.

Trill. Mancini believed that in order to perform a trill it is necessary to skillfully control breathing, to be able to strengthen and weaken it. The trill must be performed in full voice [6, p. 200].

On the Technique of Fluency. To acquire the fluency technique needed for professional work, it is necessary to practise vocalisation. When singing,

"one needs as if to try to string the vowels onto the sound with the greatest accuracy" [3, p. 323].

On Vocalisation of the Passing Register. Mancini divides the voice into two registers: chest and head (or falsetto). He wrote about the ability to balance the strength and sonority of the voice in all registers so that the lower note of the range is not too weak and the upper note is not too sharp. It is recommended to cover the bottom note, and take the top one softly and lightly, avoiding harshness and abruptness.

In our opinion, in Mancini's work, the method of voice training continues to improve and acquire new features: *filare un suono* is applied at the later stages of training (compared to Tosi); fundamental importance is attached to the shape of the mouth; the need to sing with full sound is denied (unlike Tosi's position); specific recommendations for the formation of a passing register are provided.

Thus, having analysed Giulio Caccini's *Nuove Musiche*, Pier Tosi's *Observations on the Florid Song*; Or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers and Giovanni Battista Mancini's *Practical Reflections on the Art of Figurative Singing*, we can highlight the pedagogical principles of the old Italian vocal school: the main breathing type - *chest*; a *firm attack of sound* is the most common one; *mouth in a graceful smile position*; at the beginning of the development of the old Italian school, singers sang in natural registers - *chest and falsetto*, then a tendency was formed to gradually smooth out the formation of the register structure of the voice - *a requirement for uniformity of timbre sound over the entire range* appeared; it was necessary to learn *filare un suono*, *portamento*, *dynamic shading*, *trill*; *singing exercises with full volume of sound*, *emphasis on developing coloratura fluency technique*; *diction should be clear and understandable*, the main quality of sound is *the primacy of sound* (beautiful sounding timbre of the voice); *its inextricable connection with the melodious vocal cantilena*.

Let us note that the principles of teachers representing the old Italian vocal school have become classical and have lasting value for the world pedagogical community. They also formed the basis for the further development of the pedagogical art of educating singers in Italy.

REFERENCES:

1. Aspelund, D. 1952. *Development of a Singer and Their Voice.* / Ed.: M.Lvov., Moscow; Leningrad: Muzgiz, p. 192.
2. Aplecheeva, M.V. 2020. *History of Vocal Art.* St. Petersburg: Lan, p. 168.
3. Aprile Giuseppe. 2019. *Italian School of Singing.* With an appendix of 36 solfeggio examples. Vocalises for tenor and soprano: Textbook trans. from English by N.Alexandrova. – St. Petersburg: Lan, p. 132.
4. Bagadurov, V.A. 2019. *Essays on the History of Vocal Methodology.* Part I, St. Petersburg: Planeta Muziki Publishing House, p. 468.
5. Besant, A. 2017. *Vocalist - Singing School.* Moscow: Lan, p. 192.
6. Goldshmit, V.M. 1987. *Italian Method of Singing in the 17th Century.*, Moscow: Raduga, p. 305.
7. Viardot - Geritt, L. 1909. *The Role of Nature in the Voice Production of Singers and Speakers.* Moscow: RusTrud, p. 120.
8. Keldysh, Y.V. 1973. *Venice School.* V. 1, Moscow: Sovetskaya Encyclopedia, p. 478.
9. Lamperti, F. 1892. *The Art of Singing.* – Moscow: I.Jurgenson, p. 148.
10. Levidov, N.N. 1928. *Voice Training.* Leningrad: Triton, p. 220.
11. Nazarenko, I.K. 1963. *The Art of Singing.* Moscow: State Musical Publishing House, p. 484.
12. Keldysh, Yu.V. 1975. *Musical Dramaturgy.* V. 2, Moscow: Sovetskaya Encyclopedia, p. 482.
13. Sheremet, S.V., Gareev, M.M., Krinitskaya, S.S. 2019. "Formation and Development of Vocal Pedagogy in Italy of the 17th–19th Centuries: the Old Italian School", *Academic Council*, no. 10, pp. 42–49.

Алла Эдуардовна Рудякова

кандидат искусствоведения,

преподаватель кафедры истории и теории исполнительского искусства

и музыкальной педагогики, кафедры академического пения

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

e-mail: rudjkowa@mail.ru

Саратов, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-27-36

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ СТАРОЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Аннотация: В статье на основе взглядов выдающихся вокальных педагогов Джулио Каччини, Пьетро Този, Джамбаттиста Манчини, изложенных в основополагающих трактатах («Новая музыка», «Взгляды древних и современных певцов, или Размышления о колоратурном пении», «Практические мысли и размышления о виртуозном пении»), выводятся принципы старой итальянской вокальной школы, являющейся непреходящей ценностью мирового вокального искусства. Отмечается, что при общих приоритетах в развитии голоса, таких как: предельное внимание к воспитанию красоты тембра голоса, владение идеальной кантиленой, ровность звуковедения, постановка звука на дыхание, выработка чистой интонации, регистровой однородности и т. д., в педагогической деятельности Джулио Каччини, Пьетро Този, Джамбаттиста Манчини имеются и определённые различия. Данные различия объясняются изменениями требований к исполнению вокальных партий в операх композиторов, творивших одновременно с рассматриваемыми педагогами. Так, например, Д. Каччини рекомендует петь лишь натуральными регистрами, в ограниченном диапазоне; П. Този расширяет работу над диапазоном голоса, обращая внимание на сглаженность переходных регистров, а также развивает виртуозность, которая в творчестве Д. Манчини уже является главным качеством профессиональной подготовки певца и достигает предельности в голосовых возможностях человека. Анализ педагогических взглядов Д. Каччини, П. Този, а также Д. Манчини позволил

сделать вывод о принципах старой итальянской вокальной школы: высокое грудное дыхание, твёрдая атака звука, внимание к дикционной чёткости, выработка виртуозности, владение динамическими оттенками и т. д.

Ключевые слова: старая итальянская вокальная школа, педагогические принципы, виртуозная техника, ровность звуковедения.

Итальянское вокальное искусство в своём становлении прошло длительный путь. Оно развивалось с глубокой древности. Уже в Древнем Риме начали проявлять интерес к пению, к постановке голоса, к обучению вокалу. Истоком вокальной и педагогической деятельности в Италии можно назвать церковное пение, параллельно с которым формировалось пение светское (наиболее прогрессивное в плане вокальной техники и более востребованное при дворах знати). Именно светское пение явилось базой появления оперного жанра. Первым оперным композитором был Клаудио Монтеверди (1567–1643 гг.), написавший оперу «Орфей» (1607 г., либретто Алессандро Стриджо-младшего).

По мнению видного педагога-методиста Багадунова, – развитие композиторских школ тесно связано с развитием школ вокальных. Данные школы определённым образом взаимодействуют и оказывают влияние друг на друга в плане стилистики композиторского письма и исполнительских требований [4, с. 275]. Для воплощения вокальной части опер от певцов требуется владение определённой вокальной

техникой. В силу этого развивается и деятельность педагогов, призванная обеспечить необходимую голосовую подготовку. Данное взаимодействие явилось основой образования старой (Джулио Каччини (1545–1618 гг.), Якопо Пери (1561–1633 гг.), Клаудио Монтеверди (1567–1643 гг.), Алессандро Скарлатти (1685–1757 гг.), Джованни Баттиста Перголези (1710–1736 гг.), Николо Порпора (1686–1768 гг.) и другие) и новой (Саверио Меркандате (1795–1870 гг.), Гаэтано Доницетти (1797–1848 гг.), Джоаккино Россини (1792–1868 гг.), Винченцо Беллини (1801–1835 гг.), Джузеппе Верди (1813–1901 гг.), Руджеро Леонкавалло (1857–1919 гг.), Джакомо Пуччини (1858–1924 гг.), Пьетро Масканьи (1863–1945 гг.) и др.) вокальных итальянских школ.

В нашей статье мы рассмотрим принципы старой итальянской вокальной школы (XIV–XVIII вв.) на примере деятельности её выдающихся педагогов-представителей: Джулио Каччини, Пьетро Този, Джамбаттиста Манчини. Выбор именно этих педагогов обусловлен не только тем, что они оставили заметный след в развитии вокального искусства Италии, но и тем, что ими написаны ценные работы по постановке голоса, позволяющие детально проанализировать приоритетные направления воспитания молодого певца.

Джулио Каччини.

В 1601 г. Дж. Каччини опубликовал сборник мадригалов «Новая музыка». В его предисловии содержались ценные высказывания по обучению певцов. Эти сведения сыграли значительную роль в дальнейшем развитии художественного пения и вокальной педагогики. Рассмотрим основные положения труда Дж. Каччини.

Певческое дыхание. В своём труде Джулио Каччини утверждает, что основой правильной вокализации можно назвать владение дыханием. Также владение дыханием требуется для качественного исполнения вокально-технического приёма – филировки. При исполнении филированных звуков певцы должны чётко распределять своё дыхание, продуманно расходовать его в сложных местах. По мнению Дж. Каччини, наиболее правильным будет использование при вокализации грудного дыхания, поскольку оно даёт лёгкость звукоизвлечения, необходимую для исполнения пассажей, а также экономно тратится в отличие от более низких типов дыхания.

О звукоизвлечении. Дж. Каччини считал, что: певец должен при вокализации воспроизводить звук во всём объёме голоса, не форсируя его при этом, поскольку при данном звуковедении наиболее полно развивается сила и масса звука, необходимые для профессиональной работы; большое значение при обучении имеет выработка тембра певца, который должен был быть однородным по построению на всём диапазоне; основным качеством профессионального певца является чистое интонирование исполняемой мелодии [1, с. 21].

Педагог разделял в звуковедении два способа начала вокализации: «интонационно чистое построение звука с самого его начала, постепенно усиливая громкость», и способ, рекомендуемый самим педагогом: «...начать звук активно на f, а затем уменьшить его силу». Для воспитания же выразительности пения, по мнению Дж. Каччини, певцу необходимо владеть всеми типами начала звука, но основой вокализации всё же должна быть твёрдая атака.

О певческой tessiture. Дж. Каччини отдаёт предпочтение натуральным звукам (грудным)¹, при которых можно петь полным голосом. Педагог писал: «Певец должен выбрать тональность, в которой он исполнит произведение полным, натуральным голосом, не прибегая к искусственным звукам (переходным в другой регистр).

О ровности звуковедения. Особое внимание Дж. Каччини обращал на ровность построения звука на всём диапазоне, на интонацию, а также на красоту тембра. Слушатели должны восхищаться голосом певца! По мнению педагога, красота певческого звука должна быть основой обучающей деятельности учителя.

О колоратурных упражнениях. Педагог придавал большое значение развитию колоратурной техники. Им были изобретены новые украшения – «lungi giri» (колоратурные пассажи). По мнению Дж. Каччини – «...длинные пассажи годны только в местах маловыразительных, только на длинных слогах и для финальных каденций» [3, с. 24].

О дикции. Певческая дикция должна быть ясной и понятной – поскольку необходимо донести до слушателя словестное содержание исполняемого произведения. По мнению педагога – правильная постановка звука даёт идеальную дикцию.

1. Т. е. звукам медиума голоса, не затрагивающим переходного регистра.

О выразительности исполнения. Певцу необходимо проникнуться содержанием текста исполняемого произведения, чтобы воплотить идею, заложенную композитором. Воспитание эмоционального наполнения выступления необходимо, и его также нужно вырабатывать на уроке.

Таковы главные положения «Nuove Musiche», в которых нашли отражение педагогические взгляды Дж. Каччини.

Пьетро Този.

Главным последователем Дж. Каччини считается кастрат Пьетро Франческо Този (1647–1727 гг.). В 1723 г. Този выпустил сочинение «Взгляды древних и современных певцов, или Размышления о колоратурном пении». Выделим следующие положения методического сочинения П. Този.

Дыхание. Ученик должен хорошо управлять дыханием. Задача учителя – указать, где в произведении нужно брать дыхание, и научить ученика брать его легко, без утомления. Запрещается брать дыхание среди слова.

О звуковедении. П. Този считал, что голос звучит лучше, если он издаётся легко и спокойно, естественно, органично, без искусственного «притемнения» и округления.

Атака звука при пении. Атака звука должна быть отчётливой с самого начала, вырабатывать мгновенно ярко выраженную высоту в голосе. Пассажи недопустимо петь с придыханием. Данный постулат говорит нам о необходимом применении твёрдой атаки звука в пении.

Чистота интонации. Педагог считал, что чистая певческая интонация относится к числу базовых позиций работы над голосом. Он требовал воспитания чистоты интонации у учеников в обоих регистрах – грудном и головном.

Регистры. У сопрано Този различал два регистра: грудной и головной. Педагог говорил: «Если соединение этих регистров несовершенно, то голос теряет свою красоту и остаётся неровным». По мнению педагога, натуральный объём голоса у сопрано обычно кончается на нотах do² или re². Далее начинается фальцет, продолжающийся до высоких нот. Главная задача учителя в этом вопросе – заставить ученика соединить грудной и фальцетный регистры, чтобы сделать переход от одного к другому более незаметным» [10, с. 95].

Дикция. Одним из приоритетных направлений работы над голосом Този считал работу над выработкой ясной, чистой дикции. Он говорил, что учитель должен заставлять отчётливо арти-

кулировать гласные и согласные, чтобы ясно отличать одну от другой.

Выработка верхнего регистра. Особенную бережность нужно проявлять в отношении формирования нот верхнего регистра. «Необходимо развивать верхний регистр очень осторожно и постепенно, чтобы ученик мог достигнуть своего максимального объёма, и он должен помнить, что чем выше звуки, тем с большей лёгкостью их надо брать, избегая крика» [6, с. 128].

О динамике звука. Необходимо научиться петь forte и piano, но, по мнению П. Този, упражняться в классе надо больше на forte, потому что «гораздо легче научить piano того, кто поёт сильно, нежели наоборот» [7, с. 192].

Филировка, portamento. Приём филировки рекомендуется вырабатывать всем типам голосов [4, с. 178]. Педагог считает основной трудностью в построении филировки – умение не снимать звук с дыхания при переходе к piano.

Трель. Также было важно умение правильно исполнять трель. Она была необходима в каденциях, из неё составлялись целые пассажи. Трель должна быть яркой, чистой, лёгкой и умеренной быстроты. Совершенная трель производится колебанием гортани.

Пассажи. П. Този выделяет пассажи двух видов: отрывистые и связные. Для исполнения первых учитель должен научить ученика лёгкому движению голоса, чтобы все ноты, составляющие пассаж, были артикулированы в равной пропорции и равномерно отделены. При пении вторых все ноты, следующие за первой, должны быть тесно связаны друг с другом – «как бы подражая эффекту скольжения».

Об исполняемом репертуаре. П. Този для совершенствования своей техники и поддержания голоса в крепкой профессиональной форме советует ученикам петь арии da capo, т. к. они «дают возможность показать свою изобретательность и талант при репризе». Требуется научить исполнять арии тремя различными манерами – театральный стиль («приятный и разнообразный»), камерный стиль (отличался украшениями и законченностью), церковный («трогательный и плавный»). Первая часть арии требует простых украшений, подобранных с хорошим вкусом в небольшом количестве так, чтобы мелодия оставалась нетронутой; во второй части требовалось «к этой искусной простоте присоединить оригинальное мастерство, дающее возможность оценить ве-

ликое искусство певца» [2, с. 41]; третья часть не должна быть похожа на первую, ученик должен сочинить различные каденции и внести улучшения [6, с. 156].

Как мы видим, в деятельности П. Този прослеживаются зарождающиеся тенденции развития методов обучения – постепенности и последовательности в усложнении изучения материала; оформление понятия «вокально-педагогический репертуар»; усиленное внимание к расширению музыкального кругозора ученика (обучение особенностям исполнения произведений различной стилистики). Также, в отличие от взглядов Дж. Каччини (пение натуральными регистрами), П. Този рекомендует выравнивать звучание всего диапазона голоса певца, что говорит о расширении используемого диапазона вплоть до крайних нот (к которым необходимо относиться бережно и осторожно).

Джамбаттиста Манчини.

Ещё одним выдающимся преподавателем был Джамбаттиста Манчини (1716–1800 гг.). В 1774 г. в свет выходит сочинение Дж. Манчини – «Практические мысли и размышления о виртуозном пении». Рассмотрим основные постулаты вышеупомянутой работы.

О дыхании. Дж. Манчини провозглашает владение дыханием основой постановки голоса. Педагог говорит о том, что ученик должен уметь экономно расходовать и легко набирать дыхание грудью. Ученик не должен форсировать дыхание, а наоборот брать его совершенно спокойно и расходовать постепенно, чтобы иметь возможность выделить первую ноту, взяв её вполголоса (sotto voce) и увеличивая её звучание, затем уменьшая до минимума [3, с. 190].

О филировке. Данный приём, по мнению Дж. Манчини, достаточно сложен для начинающего певца. К филировке звука нельзя приступать, если ученик не приобрёл искусства сохранять, усиливать и задерживать дыхание.

О положении рта. Дж. Манчини говорит так: «Нужно установить, при какой величине рта голос является более звучным и более плотным у данного ученика» [4, с. 191]. Ученику не следует сжимать губы на низких нотах, и также не следует на высоких нотах раскрывать широко рот, т. к. от этого качественно меняется тембр голоса.

О динамике звука. По мнению Дж. Манчини, петь полным голосом иногда бывает вредно (если голос ученика ещё не устоялся). Нужно петь

умеренно и внимательно, тогда можно легко заметить недостатки и постараться их исправить.

О чёткости дикции. Педагог предупреждает о необходимости чётко произносить слова при пении. Текст должен быть хорошо разборчив для слушателей. По мнению Манчини – дикционная чёткость является показателем правильно формируемого звука.

Трель. Дж. Манчини считал, что для исполнения трели необходимо искусно владеть дыханием, уметь усиливать и ослаблять его. Исполнять трель необходимо в полный голос [6, с. 200].

О технике беглости. Для приобретения необходимой в профессиональной работе техники беглости надо упражняться в вокализации. При пении «нужно стараться будто бы нанизывать гласные на звук с наибольшей точностью» [3, с. 323].

О вокализации переходного регистра. Дж. Манчини разделяет голос на два регистра: грудной и головной (или фальцет). Он пишет об умении соразмерять силу и звучность голоса во всех регистрах, чтобы нижняя нота диапазона не была слишком слабой, а верхняя нота слишком резкой. Нижнюю ноту рекомендуется прикрывать, а верхнюю брать мягко и легко, избегая грубости и резкости.

По нашему мнению, в труде Дж. Манчини продолжает совершенствоваться и приобретать новые черты методика постановки голоса: филировка относится к поздним срокам обучения (по сравнению с П. Този); основополагающее значение придаётся форме рта; отрицается необходимость петь полным звуком (в отличие от П. Този); приводятся конкретные рекомендации по формированию переходного регистра.

Итак, проанализировав сочинения Джулио Каччини «Nuove Musiche», Пьетро Този «Взгляды древних и современных певцов, или Размышления о колоратурном пении» и Джамбаттиста Манчини «Практические мысли и размышления о виртуозном пении», мы можем выделить педагогические принципы старой итальянской вокальной школы: ведущий тип дыхания – грудной; наиболее употребительная твёрдая атака звука; рот в положении грациозной улыбки; в начале развития старой итальянской школы пели натуральными регистрами – грудным и фальцетом, затем формируется тенденция постепенного сглаживания формирования регистрового строения голоса – появляется

требование однородности звучания тембра на всём диапазоне; необходимо обучение филировки звука, *portamento*, динамическим оттенкам, трели; пение упражнений полным объёмом звука, акцент на развитие колоратурной техники беглости; дикция должна быть ясной и понятной, основное качество звучания – примат звука (красивого звучания тембра голоса); неразрывное его соединение с певучей вокальной кантиленой.

Отметим, что принципы педагогов – представителей старой итальянской вокальной школы стали классическими, имеют непреходящую ценность для мирового педагогического сообщества. Также они явились основой дальнейшего развития педагогического искусства воспитания певцов в Италии.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Под ред. М. Львова. – М.; Л.: «Музгиз», 1952. – 192 с.
2. Аплечеева М.В. История вокального искусства. – СПб.: Лань, 2020. – 168 с.
3. Априле Джузеппе. Итальянская школа пения. С приложением 36 примеров сольфеджио. Вокализы для тенора и сопрано: Учебное пособие / пер. с англ. Н.А. Александровой. – СПб.: Лань, 2019. – 132 с.
4. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. Часть I. – СПб.: Издательство «Планета музыки», 2019. – 468 с.
5. Безант А. Вокалист – школа пения. – М.: Лань, 2017. – 192 с.
6. Гольдшмит В.М. Итальянская метода пения в XVII в. – М.: Радуга, 1987. – 305 с.
7. Виардо-Геритт Л. Роль природы в постановке голоса у певцов и ораторов. – М.: РусТруд, 1909. – 120 с.
8. Келдыш Ю.В. Венецианская школа. Т. 1. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – 478 с.
9. Ламперти Ф. Искусство пения. – М.: И. Юргенсон, 1892. – 148 с.
10. Левидов Н.Н. Постановка голоса. – Л.: Тритон, 1928. – 220 с.
11. Назаренко И.К. Искусство пения. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 484 с.
12. Келдыш Ю.В. Драматургия музыкальная. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – 482 с.
13. Шеремет С.В., Гареев М.М., Криницкая С.С. Становление и развитие вокальной педагогики в Италии XVII–XIX веков: старая итальянская школа // Учёный совет. – 2019. – № 10. – С. 42–49.
14. Павлова Г. Русская сатирическая графика 1812–1814 годов // 1812 год в произведениях искусства из собрания Русского музея. – СПб., 2012.
15. Пельтцер М. Русская политическая графика и её влияние на Европу // Россия и Европа. – 2007. – Вып. 4. – С. 119–149.

Shi Wenxin

Trainee Assistant

The Rachmaninov Rostov State Conservatory

e-mail: s377588846@163.com

Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0009-0009-0184-9464

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-37-44

SPECIFICITY OF VOCAL-PERFORMING INTERPRETATION OF G.PUCCINI'S OPERA LA BOHÈME IN OPERA HOUSES OF CHINA AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

Summary: The research article examines the main trends in the development of the art of an opera artist in China at the beginning of the 21st century. The purpose of the article was to study the specifics of the vocal interpretation of G.Puccini's opera *La Bohème* by modern Chinese opera performers. Considering the opera concept, the author of the article bases his work on the fact that Puccini, whose work is associated with Verismo opera, went beyond verismo, creating unique examples of Italian opera art at the turn of the 20th century. The creative achievements of national schools of composition, primarily Italian and its representative of the second half of the 19th century, G.Verdi, played a large role in the composer's innovations. Based on the results of the centuries-long development of the opera genre, Puccini created a new recitative-arioso vocal style, which was one of the main components of the operatic art of the 20th century.

The article examines the history of the emergence and musical language features of opera. It is noted that *La Bohème*, staged in 1896, quickly became one of the most popular operas in the world, opening new paths for the development of opera houses in the 20th century. At the beginning of the 21st century, it became one of the most frequently performed operas of the academic tradition in China. Considering the interpretations of Puccini's famous work by Chinese and European performers in productions of the Shanghai Grand Theater and

the National Center for the Performing Arts, the author identifies modern approaches to staging the opera. The author of the article focuses on comparing the interpretations of vocal parts by performers in theatre productions in Shanghai and Beijing. In conclusion, it is noted that familiarising viewers with the masterpieces of Italian music is certainly important in the context of the development of national performing and composing schools in Asian countries. This strategy for transmitting the values of academic culture in the context of intercultural dialogue between the East and the West is presented as the most effective in the conditions of the formation and development of European opera culture in China.

Keywords: opera *La Bohème* by G.Puccini, singer, actor, opera houses in China.

Considering the development of the opera genre of the European tradition at the beginning of the 21st century, it should be noted that Korea, Japan and China became its centres in Northeast Asia. Despite the fact that many musicians from these countries have received European musical education and world fame, opera culture is not yet strong enough in them. *La Bohème* by Puccini was one of the most famous works staged in Asian opera houses. The operatic work of Puccini and the opera *La Bohème* are examined in the works of Russian and foreign authors - L.Danilevich, T.Keldysh, O.Korchova, O.Levasheva, I.Nestyev, B.Yarustovsky, Wu Jing

Yu, D.Amy, R.S.Macdonald and others. It was first staged in 1896. The libretto by G.Giacosa and L.Illica was created based on the novel *Scenes of Bohemian Life* by French writer H.Murger [5]. The composer took an active part in its creation, he played the main role, everything was subordinated to his concept. In a letter to G.Ricordi, the composer wrote: "Now I see *La Bohème* with the Latin Quarter, as I said the last time I spoke with Illica, with the Musetta scene that I found; and the death scene has to be just as I have planned it; I am confident that then I will be able to produce an original, viable work" [2, p. 14].

In its content, *La Bohème* goes beyond verismo (the style of that time), having subtle psychologism; it is closer to the genre of lyrical opera. The choice of stage situations is associated with Puccini's musical and dramatic concept, reflecting his intention to concentrate the listeners' attention on the music. Like Verdi, Puccini became a bold innovator. Developing the aspirations of representatives of European composition schools, "he creates a special, new for Italian opera, flexible and original, recitative-arioso vocal style, which became one of the main components of the operatic art of the 20th century" [2, p. 10]. At the same time, he does not abandon broad vocal melody, noting regarding Act IV of *La Bohème*: "I want them to sing and melodize as much as possible" [2, p. 10]. Reliance on vocal melodiousness, as the basis of the composer's operatic style, poses special tasks for vocalists, creating conditions for search in following Puccini's artistic principles.

In this aspect, variants of staging the Italian composer's operas in Asian opera houses are of particular importance. Here, one of the ways to develop opera was through various collaborations of opera houses, which made it possible to create adapted versions of Italian operas [6]. *Turandot* was among the most important stage variants, reflecting the specific approach of Chinese theatres to staging operas by Puccini. This opera had not been staged for several decades due to the difficulties of Chinese audiences in perceiving the opera's plot. In 2009, it was staged with a new ending created by composer Hao Weiya [3].

La Bohème is one of the most popular operas in Northeast Asian countries. In China, it was staged in two major centres of European opera - the Shanghai Grand Theater and the National Center for Performing Arts, located in the centre of Beijing. The NCPA is one of the main theatres in China. It was

designed by French architect Paul Andreu and houses an opera hall, concert hall, theatre, etc. Immediately after its opening, the centre began to host an annual opera festival. The opera *La Bohème* was first staged at the NCPA in May 2009, then in October 2011 and in September 2020. All of these productions have their own history and characteristics.

The 2011 production was presented as a Chinese version of Puccini's opera. Director Chen Xinyi created a new plot and stage concept for the opera. According to her idea, the action takes place in Beijing, where the main characters arrive by plane. After the plane lands at the international airport, the participants of the action go to the Beijing 798 Art Zone. This art quarter covers an area of about one square kilometre, operating on the territory of the former Beijing Radio Equipment Factory since 1957. Now it is one of the centres of contemporary art in China. Since 2002, artists and organisations began to remodel the premises of the factory, creating art centres, galleries, studios, design companies, etc. The opera takes place in the context of modern aspirations of Chinese culture. The possibility of rethinking opera scenography was noted by researchers back in the 20th century. In his work *Essays on the Dramaturgy of the 20th-century Opera*, B.Yarustovsky wrote: "The modernity of the characters' emotional feelings, in particular the somewhat increased impulsiveness of feeling compared to, say, Massenet's operas, allows to dress the participants of *La Bohème* into modern costumes without exaggeration, about which, as it is known, Stanislavsky wrote, and not only wrote but also realised this idea on stage" [3, p. 126]. The free atmosphere of the well-known contemporary art centre in China brought the plot of the opera closer to the viewer and made it more accessible.

In the production of the opera, with the exception of the role of Rudolfo, the leading parts were performed by Chinese vocalists and the NCPA orchestra under the direction of Li Xincuo. The role of Rudolfo was brilliantly performed by famous Spanish tenor Aquiles Machado. He is known as one of the best tenors, having performed with world-class musicians - Daniel Barenboim, Plácido Domingo, Mstislav Rostropovich, and many others.

Performing in an ensemble with Chinese opera singers, he created a unique atmosphere for the performance. Already in the first scene, during the sound of the leitmotif "Nei ciele bigi quardo fumar dai mille", his voice expresses the melodic brightness

laid down by the composer, emphasised by Marcello's recitative remarks. The melody of Rudolfo's part is noted by L.Danilevich: "Rudolfo's first phrase immediately attracts attention with its melodic beauty and bright character. In this scene, Marcello is almost entirely recitative" [1, p. 113]. Despite criticism of the production, it became significant in the history of the European opera house in China, as it was perceived as a completely national version of the famous Italian composer's opera.

A concert version of *La Bohème* was presented by the National Center for the Performing Arts in 2020. The best performers of the centre were involved in the production of the opera: conductor Lü Jia, the NCPA orchestra and choir. The parts of the opera characters were performed by: Rudolfo - Chong Wang, Marcello - Zhang Yang, Colline - Guan Zhijing, Musetta - Zhang Wenqin, Mimi - Zhou Xiaolin. The action takes place in the simultaneous sound of an orchestra located on stage and vocalists. Renowned Chinese tenor Chong Wang, who performed the role of Rudolfo, is a 2014 graduate of the Merola Opera Program and a first-year scholar of the San Francisco Opera Adler Fellows. He performed excerpts from the roles of Goro (*Madama Butterfly*), Don José (*Carmen*) and the Duke of Mantua (*Rigoletto*) in Merola's opera program, as well as a number of roles at the Beijing National Center for the Performing Arts, including the steersman (*The Flying Dutchman*), the messenger (*Aida*), Dr Caius (*Falstaff*) and others. His performance of the role of Rudolfo is distinguished by the original interpretation of the bel canto sound. This version of *La Bohème*, performed entirely by the Beijing National Center, fully reflects the desire of Chinese musicians to embody the complexity of Puccini's vision.

The production of *La Bohème* at the Shanghai Grand Theater is distinguished by its modernity and bold interpretation of the Italian composer's masterpiece. In February 2023, a joint production of the opera was carried out by the Shanghai Opera House and the Shanghai Grand Theater. The soloists of the Shanghai Opera House performed under the direc-

tion of conductor Xu Zhong. Chinese director Yang Jingze and Italian director Marco Carniti are the authors of the new version. Carniti was in the first group of foreign directors to come to Shanghai in early February 2023 (after China opened its borders following the easing of COVID-19 rules). This version of *La Bohème* takes place in a world where the environment is changing dramatically and the ground is covered in ice and frost. "The harsh climate takes its toll on the main characters, who, however, manage to melt the cold with their love," explained Carniti [4]. The production is based on the idea of revealing the complexity of expressing eternal values in the art of music - love, fidelity and faith. The Italian director saw the need to maintain a high level of performing skills in the process of the opera performance as the main problem in the stage implementation of Puccini's vision. He noted: "I respect the professional skills of opera soloists. My job is to help them improve their expression on stage, rather than just focusing on the notes. We are trying to find a balance between singing and acting" [4]. According to the Chinese co-director, the stage design is a departure from the usual stage expressiveness. "Our operas... are no longer an imitation of foreign works but a dialogue with modernity," he said [4].

The attractiveness of Puccini's music for audiences in Asian countries is explained primarily by the beauty of the melodies and the opportunity to come into contact with the best examples of the world's oldest Italian opera school. It should be noted that in order for the general audience to understand the specifics of Italian opera, as well as for its dissemination, operas are adapted not only in the production part but also in the conceptual part. Despite the revision of the most important components of Italian opera classics, activities aimed at developing European opera culture in China are important as they create the basis for intercultural dialogue between the East and the West in the field of musical theatre. Familiarisation of the general public with the masterpieces of Italian music is certainly significant

REFERENCES:

1. Danilevich, L.V. 1969. *Giacomo Puccini*, Moscow: Muzyka, p. 455.
2. Keldysh, T.G. 1971. *Giacomo Puccini in Letters*. – Leningrad, pp. 3–24.
3. Wu Jing Yu. 2013. *Opera Turandot by G.Puccini Through the Prism of Chinese Culture*: abstract of thesis by a candidate of art history: 17.00.02, Wu Jing Yu; [Place of protection: Russian Herzen State Pedagogical University], St. Petersburg, p. 22.
4. Yarustovsky, B.M. 1971. *Essays on the Dramaturgy of the 20th-century Opera*. Book One, Moscow, p. 358.
5. Schlegel, K. 1979. "Preface", *G.Puccini La Boheme*. – Leipzig: Edition Peters, pp. 12–13.

Ши Вэньсинь

ассистент-стажёр

Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова

e-mail: s377588846@163.com

Ростов-на-Дону, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-37-44

СПЕЦИФИКА ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРЫ «БОГЕМА» ДЖ. ПУЧЧИНИ В ОПЕРНЫХ ТЕАТРАХ КИТАЯ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Аннотация: В данной научной статье рассматриваются основные тенденции развития искусства оперного артиста в Китае в начале XXI века. Целью статьи явилось исследование специфики вокальной интерпретации оперы «Богема» Дж. Пуччини современными китайскими оперными исполнителями. Рассматривая концепцию оперы, автор статьи основывается на том, что Пуччини, творчество которого связано с веристской оперой, выходит за рамки веризма, создавая уникальные образцы итальянского оперного искусства конца XIX – начала XX века. В новаторствах композитора большую роль сыграли творческие достижения национальных композиторских школ и прежде всего итальянской и её представителя второй половины XIX века – Дж. Верди. Основываясь на результатах многовекового развития жанра оперы, Пуччини создаёт новый речитативно-ариозный вокальный стиль, явившийся одним из основных компонентов оперного искусства XX века.

В статье рассматривается история возникновения и особенности музыкального языка оперы. Отмечается, что «Богема», поставленная в 1896 году, стремительно стала одной из наиболее популярных опер в мире, открыв новые пути развития оперного театра XX века. В начале XXI века она становится одной из наиболее часто исполняемых опер академической традиции в Китае. Рассматривая интерпретации знаменитого произведения Дж. Пуччини китайскими и европейскими исполнителями в постановках Шан-

хайского большого театра и Национального центра исполнительских искусств, автор выявляет современные подходы в постановке оперы. Основное внимание автора статьи сконцентрировано на сравнении интерпретаций вокальных партий исполнителями в постановках театров Шанхая и Пекина. В заключении отмечается, что знакомство зрителей с шедеврами итальянской музыки безусловно важно в контексте развития национальных исполнительских и композиторских школ азиатских стран. Данная стратегия трансляции ценностей академической культуры в контексте межкультурного диалога Востока и Запада представлена как наиболее эффективная в условиях становления и развития европейской оперной культуры в Китае.

Ключевые слова: опера «Богема» Дж. Пуччини, певец, актёр, оперные театры Китая.

Рассматривая развитие оперного жанра европейской традиции в начале XXI века, необходимо отметить, что её центрами в Северо-Восточной Азии стали Корея, Япония и Китай. Несмотря на то, что многие музыканты этих стран получили европейское музыкальное образование и мировую известность, оперная культура ещё недостаточно сильна в них. Одним из наиболее известных произведений, поставленных в оперных театрах Азии, стала «Богема» Дж. Пуччини. Оперное творчество Дж. Пуччини и опера «Богема» рассмотрены в трудах отечественных и

зарубежных авторов Л.В. Данилевича, Т.Г. Келдыш, О.О. Корчовой, О.Е. Левашевой, И.В. Нестьева, Б.М. Ярустовского, У Цзин Юй, D. Amy, R.S. MacDonald и др. Она впервые была поставлена в 1896 году. Либретто Д. Джакоза и Л. Иллики было создано на основе романа французского писателя А. Мюрже «Сцены из жизни богемы» [5]. Композитор принимал активное участие в его создании, ему принадлежала главная роль, всё было подчинено его концепции. В письме Дж. Рикорди композитор писал: «Сейчас я вижу „Богему“, но с „Латинским кварталом“, как сказал в последний раз, когда разговаривал с Илликой, со сценой Мюзетты, которую нашел я; и сцена смерти должна была быть такой, как я её задумал; я уверен, что тогда смогу сделать оригинальную, жизнеспособную работу» [2, с. 14].

В своём содержании «Богема» выходит за рамки веризма (стиля того времени), обладая тонким психологизмом, она ближе к жанру лирической оперы. Выбор сценических ситуаций связан с музыкально-драматургической концепцией Дж. Пуччини, отражая его замысел сконцентрировать внимание слушателей на музыке. Как и Дж. Верди, Пуччини становится смелым новатором. Развивая устремления представителей композиторских школ Европы, «он создаёт особый, новый для итальянской оперы, гибкий и своеобразный, речитативно-аризозный вокальный стиль, ставший одним из главных компонентов оперного искусства XX века» [2, с. 10]. При этом он не отказывается от широкой вокальной мелодики, отмечая по поводу IV акта «Богемы»: «Я хочу, чтобы пели, мелодизировали как можно больше» [2, с. 10]. Опора на вокальную распевность как основу оперного стиля композитора ставит перед вокалистами особые задачи, создавая условия для поиска в следовании художественным принципам Дж. Пуччини.

В данном аспекте особую значимость приобретают варианты постановок опер итальянского композитора в оперных театрах Азии. Одним из путей развития оперы здесь стали различные коллаборации оперных театров, позволившие создать адаптированные варианты итальянских опер [6]. В числе важнейших сценических вариантов, отражающих специфику подхода китайских театров к постановкам опер Дж. Пуччини, явилась «Турандот». Эта опера не ставилась на протяжении нескольких десятилетий в связи со сложностями восприятия китайской аудиторией сюжета оперы.

В 2009 году была осуществлена её постановка с новым финалом, созданным композитором Хао Вэйяном (Hao Weiya) [3].

Одной из наиболее популярных опер в странах Северо-Восточной Азии является «Богема». Она была поставлена в Китае в двух крупных центрах европейского оперного искусства – в Шанхайском большом театре (Shanghai Grand Theater) и Национальном центре исполнительских искусств (The National Center for Performing Arts), расположенном в центре Пекина. NSCPA является одним из главных театров Китая. Он был спроектирован французским архитектором Полем Андреу (Paul Andreu) и вмещает оперный зал, концертный зал, театр и пр. Сразу после открытия в центре стал проводиться ежегодный оперный фестиваль. Впервые опера «Богема» была поставлена в NSCPA в мае 2009 года, затем в октябре 2011 года и в сентябре 2020 года. Все эти постановки имеют свою историю и характерные черты.

Постановка 2011 года была представлена как китайская версия оперы Пуччини. Режиссёр Чэнь Синь (Chen Xinyi) создаёт новую сюжетно-сценическую концепцию оперы. По её замыслу действие происходит в Пекине, в который прибывают главные герои на самолёте. После приземления лайнера в международном аэропорту участники действия отправляются в пекинский район искусств 798 («798 Art Zone»). Этот арт-квартал охватывает площадь около одного квадратного километра, действуя на территории бывшего Пекинского завода радиопаратуры, функционирующего начиная с 1957 года. Сейчас это один из центров современного искусства Китая. Начиная с 2002 года художники и организации стали перестраивать помещения завода, создавая артцентры, галереи, студии, дизайнерские компании и пр. В обстановке современных устремлений китайской культуры происходит действие оперы. Возможность переосмысления сценографии оперы была отмечена исследователями ещё в XX веке. Б.М. Ярустовский в труде «Очерки по драматургии оперы XX века» писал: «Современность эмоциональных ощущений героев, в частности несколько повышенная импульсивность чувствования по сравнению, скажем, с операми Массне, позволяет без особой „натяжки“ одеть участников действия „Богема“ в современные костюмы, о чём, как известно, писал Станиславский, и не только писал, но и

осуществил эту идею на сцене» [3, с. 126]. Свободная обстановка всем известного в Китае центра современного искусства приблизила сюжет оперы к зрителю и сделала его более доступным.

В постановке оперы, за исключением партии Рудольфа, ведущие партии исполняли китайские вокалисты, оркестр NSCPA под руководством Ли Синцяо (Li Xinciao). Партию Рудольфа блестяще исполнил знаменитый испанский тенор Аквилес Мачадо (Aquiles Machado). Он известен как один из лучших теноров, выступавший с музыкантами мирового уровня – Даниэлем Баренбоймом, Пласидо Доминго, Мстиславом Ростроповичем и многими другими.

Выступив в ансамбле с китайскими оперными певцами, он создал уникальную атмосферу спектакля. Уже в первой сцене, во время звучания лейтмотивной темы «*Nei ciele bigi quardo fumar dai mille*» его голос выражает заложенную композитором мелодическую яркость, оттеняемую речитативными репликами Марселя. Мелодизм партии Рудольфа отмечает Л.В. Данилевич: «Первая фраза Рудольфа сразу обращает внимание своей мелодической красотой и светлым характером. У Марселя в этой сцене почти сплошь речитатив» [1, с. 113]. Несмотря на критику постановки, она стала знаковой в истории европейского оперного театра Китая, так как была воспринята как вполне национальная версия оперы знаменитого итальянского композитора.

Концертная версия постановки оперы «Богема» была представлена Национальным центром исполнительских искусств в 2020 году. В постановке оперы были задействованы лучшие исполнители центра: дирижёр – Лу Цзя (Lü Jia), оркестр и хор NSCPA. Партии героев оперы исполнили: партию Рудольфа – Ван Чонг (Chong Wang), Марселя – Чжан Ян (Zhang Yang), Коллена – Гуан Чжицзин (Guan Zhijing), Мюзетты – Чжан Вэньцин (Zhang Wenqin), Мими – Чжоу Сяолин (Zhou Xiaolin). Действие разворачивается в одновременном звучании оркестра, расположенного на сцене, и вокалистов. Известный в Китае тенор Ван Чонг (Chong Wang), исполнивший партию Рудольфа, является выпускником оперной программы Меролы 2014 года (Merola Opera Program), стипендиатом первого курса оперы «San Francisco Opera Adler Fellow». Он исполнил в оперной программе Меролы отрывки из партий Гора («Мадам Баттерфляй»), дона Хосе («Кармен») и герцога Мантуанского («Риголетто»), а также

ряд ролей в Пекинском национальном центре исполнительских искусств, в том числе рулевого («Летучий голландец»), посыльного («Аида»), доктора Кая («Фальстаф») и др. Его исполнение партии Рудольфа отличается своеобразием трактовки звучания belcanto. Данная версия оперы «Богема», полностью выполненная силами Пекинского национального центра, в полной мере отражает стремление китайских музыкантов воплотить сложность замысла Пуччини.

Постановка «Богемы» в Шанхайском большом театре отличает современность и смелость трактовки шедевра итальянского композитора. В феврале 2023 года была осуществлена совместная постановка оперы Шанхайским оперным театром и Шанхайским Большим театром. Солисты Шанхайского оперного театра выступили под управлением дирижёра Сюй Чжун (Xu Zhong). Авторами новой версии стали китайский режиссёр Ян Цзинцзэ (Yang Jingze) и итальянский режиссёр Марко Карнити (Marco Carniti). Карнити был в одной из первых групп иностранных режиссёров, приехавших в Шанхай в начале февраля 2023 года (после того, как Китай открыл свои границы после ослабления правил COVID-19). Действие этой версии «Богемы» происходит в мире, где окружающая среда резко меняется, а земля покрыта льдом и инеем. «Суровый климат сказывается на главных героях, которые, однако, умудряются растопить холод своей любовью», – пояснил Карнити [4]. В основе постановки лежит идея раскрыть сложность выражения вечных ценностей в музыкальном искусстве – любви, верности и веры. Итальянский режиссёр усматривал основную проблему в сценическом воплощении замысла Пуччини, в необходимости сохранения высокого уровня исполнительского мастерства в процессе разворачивающегося оперного действия. Он отметил: «Я с уважением отношусь к профессиональным навыкам солистов оперы. Моя работа заключается в том, чтобы помочь им улучшить своё самовыражение на сцене, а не концентрироваться только на нотах. Мы пытаемся найти баланс между пением и актёрской игрой» [4]. По словам китайского со-режиссёра, сценография – это отход от привычной сценической выразительности. «Наши оперы ... – это уже не подражание зарубежным произведениям, а диалог с современностью», – сказал он [4].

Привлекательность музыки Пуччини для зрителей азиатских стран объясняется прежде всего красотой мелоса и возможностью соприкоснуться с лучшими образцами старейшей в мире итальянской оперной школы. Нужно отметить, что для понимания широким зрителем специфики итальянской оперы, а также для её распространения, оперы адаптируются не только в постановочной части, но и в концептуальной. Несмотря на пересмотр важнейших составляю-

щих итальянской оперной классики, деятельность, направленная на развития европейской оперной культуры в Китае, важна, так как создаёт основу для межкультурного диалога Востока и Запада в области музыкального театра. Знакомство широких слоёв населения с шедеврами итальянской музыки безусловно значимо и в контексте развития национальных исполнительских и композиторских школ стран Азии.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Данилевич Л.В. Джакомо Пуччини. – М.: Музыка, 1969. – 455 с.
2. Келдыш Т.Г. Джакомо Пуччини в письмах. – Л.: Музыка, 1971. – С. 3–24.
3. У Цзин Юй. Опера Дж. Пуччини «Турандот» сквозь призму китайской культуры: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / У Цзин Юй; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2013. – 22 с.
4. Ярустовский Б.М. Очерки по драматургии оперы XX века. Книга первая. – М.: Музыка, 1971. – 358 с.
5. Schlegel K. Preface // G. Puccini "La Boheme". – Leipzig: Edition Peters, 1979. – P. XII–XIII.

Svetlana Pavlova

Ph.D. in History of Arts

Assistant Professor

Music History Department

The Gnesin Russian Academy of Music

e-mail: hymnography@yandex.ru

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-45-57

M. MUSSORGSKY BORIS GODUNOV AND KHOVANSCHINA: THE TRUTH ABOUT "GOSSIP"

Summary: Much has been written about the subject-matter of Modest Mussorgsky's operas. However, its significance is so great that it is still waiting for its interpreters, performers and listeners despite the established research and performing tradition.

As V.Stasov said, Mussorgsky was "one of the greatest Russian people". The composer's entire life was determined by the desire to serve his people, honestly and truthfully applying his God-given talent. Mussorgsky's operas continue to catechize the listener which was begun by M.Glinka and A.Dargomyzhsky. However, Modest Mussorgsky preached his stage sermon, opening a new era of musical theatre, in which, as in the life of "man and the human masses", in which only he was interested, there was almost no room left for evangelical service to one's close one. The composer showed this through the events of the Time of Troubles. And although there are calls "Gossip women and men to justice!" coming from his heroes, Mussorgsky did not judge anyone. He wanted the listener "to have a conclusion".

Mussorgsky's creative work is a prophetic omen of the revolutionary cataclysms which began already during his time but which occurred later. He aroused concern through creativity, warning his compatriots, cautioning and wanting to protect. The composer still addresses us today. Like the world-famous ancient tragedians, Mussorgsky composed to educate the listener. The number of his mature works corresponds to ancient theatrical traditions - three

tragedies and two comedies. Boris Godunov, Khovanshchina and the never started but only conceived, Pugachevshchina, are tragedies or, as the composer called them, folk dramas. Mussorgsky's creative scope undoubtedly met the challenges of that time.

Keywords: M.Mussorgsky, Boris Godunov, Khovanshchina, Time of Troubles, prayer, Song about gossip

I want to start with the words of I.Ilyin, "Russia was destroyed by Time of Troubles". The composer began with this when choosing subjects for folk dramas. As is known, they are about the Time of Troubles during the 17th century: its beginning is reflected in the opera *Boris Godunov* and the end in *Khovanshchina*. The idea of this era was just being formed in the 19th century; thus, the composer can be called the first historian of the Time of Troubles. However, Mussorgsky is not only a historian but also a psychologist. Not only a psychologist but also a prophet, prophesying "from the past to the present" and from the present to the future: "...you shall hear a message from My mouth and give them a warning from Me!" (Ezek. 3:17; 33:7). The prophet Jeremiah, with shoulders and neck worn down to the bone by a burden, warned his people about the danger of captivity. Mussorgsky "with whole heart <...> studied <...> the subtlest features of human nature and the human masses" in order to "feed hu-



Ill. 1. M. P. Mussorgsky. Photography. 1880-1881

manity with them, like with a healthy dish that has not yet been tried"¹. What is "health"?

The composer's study of "the subtlest features of human nature" is consistent with the gospel's attention "to the inner state of the soul, which, as theologians say, determines the human personality"². It is the inner, spiritual life that opens the path to salvation, which Mussorgsky, in his metaphysical language, called "health". "Health" lies in a correct spiritual life, and a correct spiritual life lies in the internal struggle with passions³. This was known to Russian opera composers before. The image of Prince Kholm'sky in M.Glinka's music to the tragedy of the same name by N.Kukolnik is marked by an internal struggle with temptation. This theme is continued in A.Dargomyzhsky's Pushkin operas, etc⁴. Mussorgsky prepared "a dish that has not yet been tried". What is there about it that his predecessors and teachers did not know?

"Enter your heart with attention," say the church fathers, "and examine carefully what thoughts, what dispositions and passions it is especially occupied with, and what passion most dominates and tyrannises over it; then, first of all, take up arms against

this passion and try to overcome it."⁵ "Having entered with attention into the heart" of Russian society, the composer "raises weapons" against temptation, which the opera heroes really "have not yet tried". Popularly, he aptly called this state "gossip"⁶. "Gossip" is as follows. A person is confident that they are waging the necessary struggle for their salvation and performing evangelical service to their close one; each hero does it in accordance with their position: princes and boyars serve the sovereign and the Fatherland, the common people fulfil their duties - military, craft, peasant ones. However, the "gossip" is that this struggle, together with confidence, is a lie. It is a lie since instead of a "battle" with passions in their heart, which allows them to serve their close one as the Gospel teaches, a person fights with people in their own Fatherland. Mussorgsky discovered this "gossip" of the Time of Troubles - destructive not only for a person but also for society and the entire state.

The composer does not observe this condition in one or more operatic characters, which could be explained by an exception that has every reason to be corrected. No, almost all participants in the action in both Mussorgsky's operas are subject to "gossip". Such a scale takes what is happening beyond the limits of not only the life of one person or class but also the history of one people and state. As the composer said, "gossip <...> executes the entire human race". Indeed, from the beginning of time, our ancestors experienced and passed on to us the state of seduction or temptation. It is impossible to resist it alone due to the fact that the vanity of the "liar and father of lies" is the root cause. It is possible to resist this only with the help of the Savior. The composer shows this through the example of the participants in the action who experienced transfiguration. There are only two of them. In the first opera, it is Boris Godunov. In the second - archers. They all are literally put on the true path by the touch of the divine. The nature of the touches is different.

For Boris Godunov, it is a "sacred blessing" for power expressed by the ringing of a bell. It directs

1. M.Mussorgsky. From a Letter to V.Stasov (110) dated October 18, 1872 / M.Mussorgsky. Folk Musical Dramas. Selected Poems and Letters. St. Petersburg: Quadrivium, 2018. – P. 322.
2. "The essence of the Gospel is," explains A.Osipov, the theologian of today, "that it turns its gaze to the inner state of the soul, which determines the human personality" / URL: <https://dzen.ru/video/watch/659c16abc55a2228559c2bc2> (access date 19.12.2023)
3. Why is this fight being waged? "The goal of a person's life is to acquire the Holy Spirit," as St. Seraphim of Sarov said. In the Russian theatre, it was forbidden to show on stage the lives of people in the rank of saints; however, the direction of the opera heroes' spiritual life corresponded to the words of Father Seraphim. It was implied even when most of the characters appeared before the listener in a spiritually inverted state of personality, and then the path to achieving the goal that Father Seraphim speaks of was necessarily indicated. About the participants in the action who experienced transfiguration in Mussorgsky's operas - further in the main text of the article.
4. For more information about this, see: S.Pavlova "The Gospel in the Monuments of Russian Opera: M.Glinka Ruslan and Lyudmila". St. Petersburg. Abstracts of the conference for the 100th anniversary of the birth of E.Rucevskaya, St. Petersburg, Publishing House of St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2022; S.Pavlova "Transfiguration of Don Juan. On the Dramaturgy of A.Dargomyzhsky's Opera The Stone Guest. To the 210th anniversary of the composer": first essay // Burganov House. Space of Culture. – 2023. – No. 5. – Pp. 10–43. S.Pavlova "Transfiguration of Don Juan. On the Dramaturgy of A.Dargomyzhsky's Opera The Stone Guest. To the 210th Anniversary of the Composer": second essay // Burganov House. Space of Culture. – 2023. – No. 6. – Pp. 56–85.
5. Rev. Nicodemus Svyatogorets. Quoted from O.Rodionov: "The Teaching of St. Nicodemus of the Holy Mountain on the Fruits of Good Work in the Context of the Hesychast Ascetic Tradition" / Synodal Biblical and Theological Commission - Moscow - 2012. - Pp. 389–403.
6. I thank the student of the Gnessin State Musical College, S.Terekhova, for comparing "gossip" with temptation.

attention to the "inner state of the soul": "The soul is grieving..." Here, in confirmation of the started "conversation with God", the prayer of the newly crowned Tsar Boris sounds: "O Righteous One, oh my sovereign father!.. may I be righteous like You...". After the opera act, Boris will no longer call himself a "righteous man" but a "sinner": "Lord, look, I pray at the tears of a sinful father...". Thus, his part will end with the prayer with which the holy fathers testify to a true believer. Mussorgsky leaves the decision of the Divine Judgment about the Tsar unknown. Who among the people can know the Tsar's decision about the tsar? We only see the death of Boris, we know about the suffering of his soul and notice the transformation of his prayer.

Archers receive forgiveness before our eyes. It comes from the "formidable Tsar Peter"; however, it will not sound until the gossipers take the path of truth. For them, the touch of the divine principle becomes... the attack of their wives: "Ah, damned drunkards, ah, inveterate hooligans! There is no punishment for you, I will restrain you!..". Oddly enough, love is manifested in this pressure since wives are the only ones who are not afraid to "heal" their husbands with the truth. Archers begin to correctly evaluate the wrong life of scribes, executioners, etc., including themselves. That is, they begin to see "gossip"! The song about Kuzka's gossip, with the entire choir of the archers' society, is initiated by the wives: "...Gossip has become so strange that it has confused the human mind... Just bow to gossip - you will give up your mind...". The song ends with an apocalyptic call: "Gossip women and men to judgement!".

And indeed, one after another, the heroes of the opera find their end. The archers, continuing to "get healthy", are left alone with their crimes: "lead us into battle", Khovansky's "children" ask, "no", "father" refuses them, "go to your homes and wait for fate's decision, farewell". No one demanded from the archers an ominous fantasy in carrying out Khovansky's seditious orders, at least there is no indication of this in the text of the libretto; however, the archers tried: "the Duma clerk Larion Ivanov's chest was split in half with a sharp stone, and the German Gaden was taken from the Cathedral of the Transfiguration on Bor and dragged to the place, where they dismembered him". And so, left alone with the "passions fighting them", the archers start a prayer, the value of which is in its brevity and focus on oneself: "Lord, do not let our enemies hurt

us..." are the words of the archers, "and protect us and our homes with Your mercy" are the words of the archers' wives.

Thus, the archers with a song about gossip and prayer and Boris with suffering and transformation of prayer respond to calls for salvation, expressed in such different forms as the sacrament of weddings and the nagging of wives. All this together are the main ingredients of that very "healthy dish" with which Mussorgsky hoped to "feed <...> humanity, <...> having studied with all the heart <...> its 'subtle features'". Its preparation is fully consistent with the holy fathers' recipes and the concept of synergy, that is, of mutually directed energies - divine and human: first, an understanding of one's lifestyle and the source of "gossip" is revealed to a person through illumination by grace, then, a prayerful appeal to God occurs, without which a person cannot deal with the "liar and the father of lies", etc.

Let us return to the other participants in the action and look at the princely-boyar class in a state of "gossip". What do the boyars and princes do in Mussorgsky's operas? They "fight" the enemies of the sovereign and the state, as befits the upper class. However, it is a lie since they are fighting exclusively with their own enemies, among whom... is the tsar, as a rival in power. One gets the feeling that it was in the upper class that Mussorgsky first of all looked for the cause of the Time of Troubles. In this sense, particular emphasis is placed on the opera Khovanshchina, in which all the participants in the action are presented as princes - Ivan Khovansky and his son Andrei, Vasily Golitsin, and even Dositheus and Marfa. Is not there a lot of nobility for one opera - "princely", as V.Stasov⁷ called it? The composer seemed to be checking, bringing them onto the stage one after another, "it cannot be that I am all wrong, it cannot be"⁸. Let us check this, following the author's lead.

Ivan Khovansky is confident that he is "carrying out sedition" and is acting "for the glory of the young tsars, Peter and John". However, it is a lie since he is engaged in a real "disorder" - he destroys people, guided by his own vanity. Vasily Golitsyn is confident that with his diligent service he ensures the security of the kingdom. However, it is a lie since he gives the order to "drown in the swamp" Martha, who had unsuccessfully told his fortune, solely

7. M.Mussorgsky. Folk Musical Dramas. Selected Poems and Letters. St. Petersburg: Quadrivium, 2018. Pp. 356-357.

8. Ibid. P. 390.

for his own safety. Shaklovity is the second Khovansky, "the future of today" - as he says about himself, trying to stop the Khovansky's discord "for the glory of the tsars of Great and Little and White Russia, the autocrats". However, it is a lie since he speaks out of vanity and directly calls himself "the devil's intercessor".

Marfa from the princely family of Sitskies is confident in her love for the younger Khovansky and acts to save him. However, it is a lie since, as Mussorgsky himself says, she does not love but is "deceived by passion for Andrei", so she essentially leads him to death. The "former" Prince Myshetsky, the "now humble servant of God" Dositheus, is also responsible for the latter. It is he, the leader of the persecuted schismatics, who leads his congregation to salvation. However, it is a lie. It is difficult to imagine a man of God who, sitting on a prayer stone, would confidently talk about himself as the "saviour of the world": "Here, in this holy place, I will proclaim salvation to the world". Dositheus turns service not only to the earthly but also to the Heavenly King⁹ into "gossip". Tempted by his own "humility", he condemns the people who have trusted him to suicide.

However, one should not think that other participants in the action are presented much differently in relation to Heavenly power. It is evidenced by the fragments of prayer formulas obsessively stuck to their tongues, which are not the prayers themselves. In Prince Ivan Khovansky's speech, "God save" is repeated, appropriately and inappropriately. In a similar way, Dositheus "sticks" to the saying "Holy Rus', we are looking for it". His Serene Highness Vasily Golitsyn and Prince Andrei Khovansky lament in the usual secular manner "Oh, Lord"? For schismatic Martha, communion with God has a tinge of pagan interest in the kingdom of the dead, and not the living. It would seem that the vicious circle is being overcome by Shaklovity, the "future of today". He performs a demonstratively expanded aria. In its middle prayer part, the author's accompaniment texture is tremolo, which has a semantic

9. According to the original concept of the opera, hopes for the future of the Fatherland were connected with Dositheus; V.Stasov even called him "Ivan the Baptist". However, according to M.Mussorgsky's image of the leader of the schismatics, the reason for his "exit" from the princes can be seen in the wish not "be a simple queen", as described by A.Pushkin, but to be "the mistress of the sea". The image of Dositheus is a separate topic that touches on the problem of editing the opera and changing its concept by N.Rimsky-Korsakov.

connotation of "torn spirituality"¹⁰ since the birth of the opera. And really, what is Shaklovity praying for? With the living tsars and the regent tsarevna Sophia (what a choice of legitimate heirs!), he asks to "give Rus' the Chosen One". Is not this "gossip" about serving the tsars of earth and heaven?

None of the boyars and princes, except Boris, who experienced the sacred blessing of royal power, can overcome temptation. Although touches of grace are shown in the part of each hero. For example, Khovansky, who received news of the arrival of the reiters, remains in his home kingdom for a long time. Is it not to understand what happened and his role in it? But no, Khovansky only agrees to follow Shaklovity for advice to tsarevna Sophia when he hears assurances that he is still the first of the first or, as Mussorgsky said, "the best of the best". It is the same with others. They themselves perish and destroy the common people entrusted to them. Why does none of the common people manage to escape, except the archers?

It is because they turn out to be just as deaf to the One who stands and knocks at their doors¹¹ as the princes just shown. This idea is shown especially clearly in the prologue and finale of the opera Boris Godunov. In both scenes, along with lamentation and magnification, the composer puts prayers; however, townspeople and vagrants - two different groups of people represented in this opera - are united in their inability to pray.

At the beginning of the opera, Mussorgsky is forced to call in spiritual special forces - wandering minstrels to perform a prayer, and before that, put a fermata so that "the listener has a conclusion": why are the townspeople silent? Having walked with the procession of the Cross from Moscow to the Novodevichy Convent, they cannot even say "Lord have mercy"! What kind of "Orthodox" are they? It is exactly how the Duma clerk Shchelkalov addresses them. However, to his request "Orthodox... let us prostrate before the Lord for strength..." people respond with silence. The apparitor calls them differently: "idols", "devil's limb" and "rams' heads". Indeed, due to the absence of prayer, people have

10. Tremolo allows the soloist to improvise freely, which was probably important for M.Mussorgsky in order to make Shaklovity's deceptive appeal more believable. In N.Rimsky-Korsakov's edition, the accompaniment is orderly.

11. "Behold, I stand at the door and knock: if anyone hears my voice and opens the door, I will come in to him and dine with him, and he with me" (Revelation of John the Evangelist 3:20)

lost their reasoning. It means that one can lead them anywhere, which is what the boyars do - "you have a decree from the boyars: be in the Kremlin in the morning and wait for orders there". Mussorgsky specifically dwells on this "subtle feature" - the absence of reasoning, twice returning the same situation with "Mityukha" in the prologue: "- Mityukh, hey, Mityukh, why are the yells? "And how should I know!" or "Mityukh, what did God's people say?", there is no answer to this question either¹². And the stated reason (the election of the tsar) is not inspiring: "Look, they gathered people for a reason...". But really, what kind of work do the common people do in Mussorgsky's operas? What does the "common herd", as A.Pushkin calls the lower class, do in the opera Boris Godunov?

They carry out their direct work - peasant work, craft work, etc. However, it is a lie since the common people are either idle or banditry in the hellish cycle of boyar-princely "gossip". Mussorgsky shows people who do not know spiritual life and are separated from their work. Some townspeople fall into a state of indifference. They do not kill anyone, nevertheless, without reasoning they elect a "regicide" to the throne. Others, vagrants, also devoid of reasoning, go to the other extreme - they start an uprising. They rejoice at the impostor and sentence the legally elected tsar to death - "Death to Boris!".

The groups of people shown in Boris Godunov are the predecessors of similar groups in Khovanshchina. The townspeople are the future Moscow newcomers, who will remain far from prayer. The vagrants, oddly enough, foreshadow the image of the archers under the command of Prince Khovansky. They also act under command. Who are their leaders?

It is hard to believe that the lazy traitors to the church and the kingdom, Varlaam and Misail - fugitive monks, for whom everything is the same ("whether it is Lithuania or Rus', whether it is a whistle or a harp"), as they are shown at the beginning of the opera, independently led the uncontrollable crowd. Under their leadership, the vagrants were imbued with the boyar-princely "gossip" about Boris's "unpardonable sin" and now confidently sing about the torment to which Boris dooms the "Orthodox people", sing about the theft of the throne committed by Boris and, finally, trusting the beliefs of the traitors, they themselves are ready to commit regicide.

12. In N.Rimsky-Korsakov's edition, the second episode with "Mityukha" is missing.

However, their statements, like the boyar-princely "gossip" about Boris, are lies¹³. It is a lie since in the entire opera, there are no characters, except for the vagrants themselves, who would torment and torture Khrushchev - Boris's governor of the boyar, who would steal - take a penny from the harmless Fool, and finally, who would be ready to kill the Tsar.

And here, vagrants' wives will not stand up for them as happens in Mussorgsky's next opera with the archers. And prayer will move away from the vagrants so much that there is no Orthodox singing at the end. Instead, the robbers, who call themselves "Orthodox", hear, according to Mussorgsky, the Jesuits "hissing" their Latin hymns as they enter Russian soil on the shoulders of the Pretender.

With deep compassion, Mussorgsky shows the clouding of reason among the people and, as a guide to a different, almost holy way of life, quotes Glinka's opera A Life for the Tsar. Thus, in the instrumental introduction to Shchelkalov's request for prayer, the composer breaks down the theme of Ivan Susanin's aria "You will rise, my dawn" into separate intonations and scatters textures across the voices. This is what Shchelkalov puts into the appeal to the people - "Orthodox" - the idea of serving one's close one. In the glorification of boyar Khrushchev, the vagrants did it differently. Here you can hear an echo of the text of the male choir from A Life for the Tsar: "The falcon rules the brave path across the sky". Only the meaning is exactly the opposite: "It is not a falcon flying across the sky...". The people in Mussorgsky's operas are not the same as in Glinka's. It is not a collection of individuals united

13. In A.Pushkin's drama and, after that, in M.Mussorgsky's opera (in that part of it that is written according to the text of the drama), a boyar-princely theme, not a tsar one, is raised in connection with the image of Boris. Following Pushkin, in the image of Boris, the composer shows the fulfilment of the boyar-princely dream of achieving the highest power - "I have achieved the highest power..." (Boris's monologue), and not at all the criminality of the royal power and the tsar himself. To look at the tsarist power through the prism of what is happening to Boris is to look past the content of the opera.

At the same time, the scene near village Kromi, which was written by M.Mussorgsky independently (on the advice and with the participation of V.Nikolsky), shows a revolutionary attitude specifically towards the tsarist power. Here, there is no need to be deceived by Varlaam and Misail's exclamations about the new "legitimate tsar" they proposed since the appearance of False Dmitry is the same "gossip" about the tsarist, specifically the tsarist power, as the boyar-princely "gossip" about Boris's "sin". In this regard, the thought arises about the participation of the boyars in the uprising of vagrants, about their support for the Pretender. The boyars and the Pretender shown by M.Mussorgsky - the essence is the same.

by the gospel idea. All that remains of it is a sign, under which there is a crowd devoid of reasoning.

"That is why the revolution happened," writes our contemporary Father Konstantin (Kamyshanov), "since we imagined ourselves as the country of Christ, Holy Russia, but lived like the last feudal lords and slaves". Perhaps the composer began his study of the "subtle features" from the position of class; there is indirect evidence of this in his epistolary heritage. However, it was only by divine touch and his desire for the "real truth"¹⁴ that Mussorgsky came to understand not so much the class but the universal human damage of "gossip". The composer offered his compatriots a truthful stage portrait for a speedy "recovery". It reflects the evangelical service of people to their close ones - all "Orthodox". However, it is a lie. Who do people really serve if they turn their attitude towards earthly and heavenly authorities into "gossip"?

14. M.Mussorgsky. From a letter to A.Golenishchev-Kutuzov (179), September - October 3, 1875. Quoted from the book: M.Mussorgsky. Folk Musical Dramas. Selected Poems and Letters. St. Petersburg: Quadrivium, 2018. P. 339

Raising the weapon of creativity against the "gossip" of the Time of Troubles, Mussorgsky entered into battle with the "liar and father of lies", and called on his compatriots to do the same.

celain sets at the Gardner and Kuznetsov factories, created lacquer miniatures (Fedoskino, Kholuy) and works of artistic metal casting (Kasli). There was an interest in war in folk toys from Bogorodsk, Sergiev Posad, Kargopol and Abashevo. It is noteworthy that the Patriotic War of 1812 Museum houses a collection of glass and crystal products, produced at the Imperial Glass Factory, glorifying the heroes of the battles.

The Patriotic War of 1812 Museum, opened in Moscow on the occasion of the bicentenary of the historical event, displays a number of caricatures - all "Orthodox". However, it is a lie. Who do people really serve if they turn their attitude towards earthly and heavenly authorities into "gossip"?

Raising the weapon of creativity against the "gossip" of the Time of Troubles, Mussorgsky entered into battle with the "liar and father of lies", and called on his compatriots to do the same.

REFERENCES:

1. *Apostle. Revelation of Saint John the Theologian*. - Moscow: St. Elisabeth Monastery Publishing House. - 2018.
2. Mikhailova, E.A. 2012. "Vladimir Vasilyevich Nikolsky and the New Russian Music School", *Source study of cultural history*, St. Petersburg, no. 3, pp. 139-146.
3. Mikhailova, E.A. 2011. *Christian Idea and Prayer* (first edition of *Boris Godunov*), *Music Academy*, no. 2, pp. 32-37.
4. Mussorgsky, M. P. 2016. *Boris Godunov. Folk Musical Drama in Four Acts with a Prologue*. Ed. by P.Lamma, Moscow.
5. Mussorgsky, M. P. 1896. *Boris Godunov. Folk Musical Drama in Four Acts with a Prologue*. Ed. by N.Rimsky-Korsakov. - Moscow: Vasily Bessel and K.
6. Mussorgsky, M. P. 1931. *Khovanshchina. Folk Musical Drama in Five Acts*. Ed. by P.Lamma. - Moscow.
7. Mussorgsky, M. P. 2017. *Khovanshchina. Folk Musical Drama in Five Acts*. Ed. by N.Rimsky-Korsakov, Moscow: Muzika.
8. Mussorgsky, M.P. 2018. *Folk Musical Dramas. Selected poems and letters*. St. Petersburg: Quadrivium.
9. Osipov, A.I. *The Beginning and Stages of Spiritual Life. Part 1* (MDA, 2010.10.04). - URL: <https://yandex.ru/video/preview/10210257900628523741> (access date 14.02.2023).
10. Pushkin, A.S. *Boris Godunov / Works in three volumes*. - Volume 2. - Moscow: Hudojestvennaya literatura. - 1986. Pp. 354-425.
11. Pavlova, S. A. 2022. "The Gospel in the Monuments of Russian Opera: M.Glinka's *Ruslan and Lyudmila*", *St. Petersburg. Abstracts of the conference for the 100th anniversary of the birth of E.Ruchevskaya, St. Petersburg: Publishing House of St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory*
12. Pavlova, S. A. 2023. "Transfiguration of Don Juan. On the Dramaturgy of Alexander Dargomyzhsky's Opera *The Stone Guest*, Dedicated to the 210th Anniversary of the Composer: first essay", *Burganov House. Space of Culture*, no. 5, pp. 10-43; second essay // *Ibid.* - 2023 - No. 6. - Pp. 56-85.
13. Rodionov, O. A. 2012. "Teachings of St. Nicodemus of the Holy Mountain on the Fruits of Good Work in the Context of the Hesychast Ascetic Tradition", *Synodal Biblical and Theological Commission*, Moscow, pp. 389-403.

Светлана Анатольевна Павлова

кандидат искусствоведения

доцент

кафедра истории музыки

Российская академия музыки имени Гнесиных

e-mail: hymnography@yandex.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-45-57

М. П. МУСОРГСКИЙ «БОРИС ГОДУНОВ» И «ХОВАНЩИНА»: ПРАВДА О "СПЛЕТНЕ" К 185-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА

Аннотация: О содержании опер Модеста Петровича Мусоргского написано много. Но значение его настолько велико, что несмотря на сложившуюся исследовательскую и исполнительскую традицию, оно до сих пор ждет своих интерпретаторов, исполнителей и слушателей.

Как говорил В. В. Стасов, М. П. Мусоргский был «одним из самых великих людей русских». Вся жизнь композитора определялась стремлением служить своему народу, честно и правдиво исполняя данный Богом талант. Оперы М. П. Мусоргского продолжают катехизацию слушателя, начатую М. И. Глинкой и А. С. Даргомыжским. Но Модест Петрович ведет свою сценическую проповедь, открывая новую эпоху музыкального театра, в котором, как и в жизни «человека и человеческих масс», которой только он и интересовался, почти не остается места для евангельского служения ближнему. Композитор показывает это через события смутного времени. И хотя из уст его героев звучат призывы «Сплетниц, сплетников на суд!», М. П. Мусоргский никого не судит. Он свидетельствует, чтобы «слушателю был вывод».

Творчество М. П. Мусоргского – пророческое предзнаменование наступавших уже в его времена, но совершившихся в дальнейшем, революционных бедствий. Он бил во все колокола творчества, предупреждая своих соотечественников, предостерегая и желая уберечь. Как знаменитые

на весь мир античные трагики, М. П. Мусоргский писал для воспитания слушателя. Количество зрелых его сочинений соответствует древним театральным традициям – три трагедии и две комедии. Трагедии или, как называл их сам композитор, народные драмы – это «Борис Годунов», «Хованщина» и так и не начатая, но только задуманная «Пугачевщина». Творческий размах М. П. Мусоргского несомненно отвечал вызовам современности.

Ключевые слова: М. П. Мусоргский, Борис Годунов, Хованщина, смутное время, молитва, Песня о сплетне

Начать хочу со слов И. А. Ильина «Россию погубила смута». С этого начинается и сам композитор, выбирая сюжеты для народных драм. Как известно, они принадлежат смутному времени XVII века: начало его отражено в опере «Борис Годунов», конец – в «Хованщине». Представление об этой эпохе в XIX веке только формировалось, поэтому композитора можно назвать первым историком смутного времени. Но Мусоргский не только историк, но и психолог. Не только психолог, но и пророк, вещающий «из прошедшего в настоящее» и из настоящего в будущее: «... ты будешь слушать слово из уст Моих, и будешь вразумлять их от Меня!» (Иез. 3:17; 33:7). Пророк Иеремия хомутом

стертыми до кости собственными плечами и шеей предупреждал свой народ об опасности пленения. М. П. Мусоргский «всем нутром <...> изучал <...> тончайшие черты природы человека и человеческих масс», чтобы «кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали»¹. В чем же «здоровье»?

Изучение композитором «тончайших черт природы человека» согласуется с евангельским вниманием «ко внутреннему состоянию души, которое, – как говорят богословы, – и определяет личность человеческую»². Именно внутренняя, духовная жизнь открывает путь спасения, которое М. П. Мусоргский на своем метафизическом языке называет «здоровьем». «Здоровье» заключается в правильной духовной жизни, а правильная духовная жизнь – во внутренней борьбе со страстями³. Это было известно русским оперным композиторам и раньше. Внутренней борьбой с искушением отмечен образ князя Холмского в Музыка М. И. Глинки к одноименной трагедии Н. В. Кукольника. Продолжена эта тема в пушкинских операх А. С. Даргомыжского и т. д.⁴ М. П. Мусоргский же готовит «блюдо, которого еще не

пробовали». Что в нем такого, чего не знали его предшественники и учителя?

«Войди вниманием в сердце свое, – говорят отцы церкви, – и исследуй тщательно, какими помыслами, какими расположениями и пристрастиями оно особенно занято, и какая страсть наиболее господствует над ним и тиранствует в нем; потом против этой страсти прежде всего и поднимай оружие и ее поборошь старайся»⁵. «Войдя вниманием в сердце» русского общества, композитор «поднимает оружие» против искушения, которого действительно «еще не пробовали» оперные герои.⁶ По-народному метко он назвал это состояние «сплетней». «Сплетня» заключается в следующем. Человек уверен, что ведет необходимую для своего спасения борьбу и совершает евангельское служение ближнему, каждый герой – в соответствии со своим положением: князья и бояре – служат государю и Отечеству, простонародие исполняет свои обязанности – воинские, ремесленные, крестьянские. Но в том-то и «сплетня», что борьба эта вместе с уверенностью – ложь. Ложь, потому что вместо «битвы» со страстями в своем сердце, которая и позволяет служить ближнему как учит Евангелие, человек сражается с людьми в своем же Отечестве. Вот какую «сплетню» смутного времени – губительную не только для человека, но и для общества и всего государства обнаружил М. П. Мусоргский.

Композитор наблюдает это состояние не в одном или нескольких оперных персонажах, что можно было бы объяснить исключением, имеющим все основания быть исправленным. Нет, «сплетне» подчиняются почти все участники действия в обеих операх М. П. Мусоргского. Такой масштаб выводит происходящее за пределы не только жизни одного человека или сословия, но и истории одного народа и государства. Как говорит композитор, «сплетня <...> казнит весь род людской». Действительно, с начала времен наши прародители испытали на себе и передали нам по наследству состояние обольщения или искушения. Ему невозможно противостоять в одиночку, потому что первопричина – в тщеславии самого «лжеца и отца лжи». Противосто-

1. М. П. Мусоргский. Из письма В. В. Стасову (110) от 18 октября 1872 г. / М. П. Мусоргский. Народные музыкальные драмы. Избранные стихи и письма. СПб.: Quadrivium, 2018. – С. 322.
2. «Суть Евангелия в том, – объясняет богослов сегодняшних дней А. И. Осипов, – что оно обращает взор ко внутреннему состоянию души, которое и определяет личность человеческую» / URL: <https://dzen.ru/video/watch/659c16abc55a2228559c2bc2> (дата обращения 19.12.2023)
3. К чему ведется эта борьба? «Цель жизни человека – стяжание Духа Святого», как говорит преп. Серафим Саровский. В русском театре запрещалось показывать на сцене жизнь людей в чине святых, но направление духовной жизни оперных героев соответствовало словам батюшки Серафима. Оно подразумевалось даже тогда, когда большинство персонажей представало перед слушателем в духовно перевернутом состоянии личности, и тогда обязательно был указан путь к достижению цели, о которой говорит преп. Серафим. Об испытывавших преобразование участниках действия в операх М. П. Мусоргского – далее в основном тексте статьи.
4. Подробнее об этом см.: Павлова С. А. Евангелие в памятниках русской оперы: М. И. Глинка «Руслан и Людмила». СПб. Тезисы конференции к 100-летию со дня рождения Е. А. Ручьевской, СПб, Изд-во СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2022; Павлова С. А. Преображение Дон Жуана. О драматургии оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость». К 210-летию композитора: Очерк первый // «Дом Бурганова. Пространство культуры». – 2023. – № 5. – С. 10–43. Павлова С. А. Преображение Дон Жуана. О драматургии оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость». К 210-летию композитора: Очерк второй // «Дом Бурганова. Пространство культуры». – 2023. – № 6. – С. 56–85.
5. Прп. Никодим Святогорец. Цит.: О.А. Родионов. Учение прп. Никодима Святогорца о плодах умного делания в контексте исихастского аскетического предания / Синодальная библейско-богословская комиссия – М. – 2012. – С. 389–403.
6. Благодарю для сравнения «сплетни» с искушением студентку РАМ имени Гнесиных С. А. Терехову.

ять этому возможно только с помощью Спасителя. И композитор это показывает на примере испытанных преобразование участников действия. Таких только двое. В первой опере – это Борис Годунов. Во второй – стрельцы. Обоих буквально ставит на истинный путь прикосновение божественного начала. По характеру – прикосновения разные.

Для Бориса Годунова – это выраженное колокольным звоном «священное на власть благословение». Оно направляет внимание к «внутреннему состоянию души»: «Скорбит душа...». Здесь же в подтверждении открывшейся «беседы с Богом» звучит молитва только что венчанного царя Бо-риса: «О Праведник, о, мой отец державный!.. да буду праведен, как Ты...». По прошествии оперного действия Борис назовет себя уже не «праведником», а «грешником»: «Господи, воззри, молю, на слезы грешного отца...». Таким образом, его партия закончится молитвой, которой святые отцы свидетельствуют об истинно верующем человеке. Решение Божьего суда о царе М. П. Мусоргский оставляет неизвестным. Кто же из людей может знать решение Царя о царе? Мы только видим смерть Бориса, знаем о страданиях его души и замечаем преобразование его молитвы.

Стрельцы получают прощение на наших глазах. Оно приходит от «грозного царя Петра», но прозвучит не раньше, чем сплетники встанут на путь истины. Прикосновением божественного начала для них становится... нападение жен: «Ах, окаянные пропойцы, ах, колобродники отпетые! Нет казни вам, нет удержу!...». Как ни странно, в этом напоре проявляется любовь, потому что жены – единственные, кто не боится «оздоровить» мужей правдой. Стрельцы начинают правильно оценивать неправильную жизнь подъячих, палачей и др., в том числе и самих себя. То есть начинают видеть «сплетню»! Песню о сплетне Кузьки, со всем хором стрелецкого общества, инициируют именно жены: «...Сплетня столько начудила, что и ум людской смутила... Только сплетне поклонись – от ума ты откажись...». Заканчивается песня апокалиптическим призывом: «Сплетниц, сплетников на суд!».

И действительно один за другим находят свой конец герои оперы. Стрельцы же, продолжая «оздоравливаться», остаются один на один со своими преступлениями: «веди нас в бой» - просят «детки» Хованского, «нет, - отказывается от

них «батьа», - идите в дома ваши и ждите судьбы решение, прощайте». Никто не требовал от стрельцов зловещей фантазии в исполнении крамольных приказов Хованского, по крайней мере в тексте либретто на это указаний нет, но стрельцы старались: «думному дьяку Лариону Иванову грудь раздвоили камнем вострым, а немца Гадена имали у Спаса на бору и волокли до места, там по членам разобрали». И вот оставшись один на один с «борющимися их страстями», стрельцы загораются молитвой, ценность которой в краткости и направленности на себя: «Господи, не дай врагам в обиду и охрани нас и дома наши милосердием Твоим».

Итак, стрельцы – песней о сплетне и молитвой, Борис – страданиями и преобразованием молитвы откликаются на призывы ко спасению, прозвучавшие в таких разных формах, как таинство венчание и ворчание жен. Все это вместе – главные составляющие того самого «здорового блюда, ко-торым М. П. Мусоргский чаял «кормить <...> человечество, <...> нутром изучив <...> его «тончайшие черты». Приготовление его полностью соответствует рецептам святых отцов и понятию о синергии, то есть о взаимонаправленных энергиях – божественной и человеческой: сначала через озарение благодатью открывается человеку понимание его образа жизни и источника «сплетни», затем происходит молитвенное обращение к Богу, без которого со «лжецом и отцом лжи» человеку не справиться и т. д.

Вернемся к остальным участникам действия и посмотрим на княжеско-боярское сословие в состоянии «сплетни». Чем занимаются бояре и князья в операх М. П. Мусоргского? Они «бьются» с врагами государя и государства, как и положено высшему сословию. Но это ложь, потому что борются-то они исключительно со своими собственными врагами, среди которых... и царь, как соперник во власти. Складывается ощущение, что именно в высшем сословии М. П. Мусоргский прежде всего искал причину смутного времени. Особенный акцент в этом смысле поставлен на опере «Хованщина», в которой князьями представлены все участники действия – Иван Хованский и его сын Андрей, Василий Голицин, и даже Досифей и Марфа. Не много ли знати для одной оперы – «княжеской», как назвал её В. В. Стасов?⁷ Композитор будто бы проверял, выводя их на

7. М. П. Мусоргский. Народные музыкальные драмы. Избранные стихи и письма. СПб.: Quadrivium, 2018. С. 356-357.

сцену одного за другим, «не может быть, чтобы я был кругом неправ, не может быть»⁸. Проверим и мы вслед за автором.

Иван Хованский уверен, что «изводит крамолу» и действует «во славу царей младых Петра и Иоанна». Но это ложь, потому что он занимается самым настоящим «погромом» – губит людей, руководимый собственным тщеславием. Василий Голицин уверен в том, что своей усердной службой обеспечивает безопасность царства. Но это ложь, потому что исключительно для собственной безопасности он отдает приказ «утопить на болоте» неудачно гадавшую ему Марфу. Шакловитый – это второй Хованский, «из нынешних будущих» – как он о себе говорит, пытается остановить смуту Хованских «во славу царей Великия и Малыя и Белья России самодержцев». Но это ложь, потому что он доносит из тщеславия и прямо называет себя «дьявола ходатай».

Марфа из княжеского рода Сицких уверена в своей любви к младшему Хованскому и действует для его спасения. Но это ложь, потому что, как говорит сам М. П. Мусоргский, она не любит, а «обманута страстью к Андрею» и по существу ведет его к гибели. За последнее ответственен и «бывший» князь Мышецкий, «ныне смиренный раб Божий» Досифей. Именно он – предводитель гонимых раскольников ведет свою паству ко спасению. Но это ложь. Трудно представить себе божьего человека, который, восседая на молитвенном камне, стал бы уверенно рассуждать о себе, как о «спасителе мира»: «Здесь на этом святе месте спасенье миру возведу». Досифей превращает в «сплетню» службу не только земному, но и Небесному Царю⁹. Обольщенный собственным «смирением», он обрекает вверившихся ему людей на самоубийство.

Но не стоит думать, что другие участники действия представлены много иначе в отношении Небесной власти. Об этом говорят навязчиво прилипшие к их языкам осколки молитвенных формул, но не сами молитвы. В речи князя Ивана Хованского к месту и не к месту повторяется

8. Там же. С. 390.

9. По исходной концепции оперы именно с Досифеем связывались надежды на будущее Отечества, В. В. Стасов даже называл его «Иваном Предтечей». Однако, как показывает предводителя раскольников М. П. Мусоргский, причину его «выхода» из князей можно увидеть в описанном А. С. Пушкиным желании быть не простою царицей, а «владычицей морской». Образ Досифея – отдельная тема, затрагивающая проблему редакции оперы Н. А. Римским-Корсаковым и изменения ее концепции.

«Спаси бог». Подобным образом «заедает» на присказке «Святая Русь, ее же ищем» Досифей. Светлейший Василий Голицин и княжич Андрей Хованский сетуют в привычной светской манере «О, Господи». У раскольницы Марфы богообщение имеет оттенок языческой заинтересованности в царстве мертвых, а не живых. Казалось, бы порочный круг преодолевает «из нынешних будущих» Шакловитый. Он выступает с показательно развернутой арией. В ее средней молитвенной части авторская фактура аккомпанемента – тремоло, которое со времени рождения оперы имеет смысловой оттенок «надорванной духовности»¹⁰. И точно, о чем молится Шакловитый? При живых царях и регентствующей царевне Софье (какой выбор законных наследников!), он просит «подать Руси Избранника». Это ли не «сплетня» о службе царям земному и Небесному?

Никто из бояр и князей, кроме Бориса, испытывавшего на себе священное благословение царской власти, не может преодолеть искушение. Хотя прикосновения благодати показаны в партии каждого героя. Например, получивший известие о прибытии рейтаров Хованский долго пребывает в своем домашнем царстве. Не для то ли, чтобы осознать случившееся и свою роль в этом? Но нет Хованский только лишь тогда соглашается следовать за Шакловитым на совет к царевне Софье, когда слышит уверения в том, что он, по-прежнему, первый из первых или, как говорил М. П. Мусоргский, «лучший из лучших». То же и с другими. Они гибнут сами и губят вверенный им простой народ. Почему никому из простонародия не удается спастись, кроме стрельцов?

Потому что они оказываются также глухи к Тому, Кто стоит и стучит у их дверей¹¹, как и только что показанные князья. Особенно ярко эта мысль дается в прологе и финале оперы «Борис Годунов». В обеих сценах вместе с плачем и величанием композитором прописаны молитвы, но и горожане, и бродяги – представленные в этой опере две разные группы народа – оказываются едины в своей неспособности к молитве.

10. Тремоло позволяет солисту свободно импровизировать, что вероятно было важно для М. П. Мусоргского, чтобы сделать наиболее правдоподобным обманчивое обращение Шакловитого. В редакции Н. А. Римского-Корсакова аккомпанемент упорядочен.

11. «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откровение Иоанна Богослова 3:20)

В начале оперы М. П. Мусоргский вынужден вызывать духовный спецназ – калик перехожих для исполнения молитвы, а перед тем поставить фермату, чтобы «слушателю был вывод»: отчего молчат горожане? Прошедшие Крестным ходом от Москвы к Новодевичьему монастырю, они не могут произнести даже «Господи помилуй!»! Какие же они «православные»? А ведь именно так обращается к ним думный дьяк Щелкалов. Но на его просьбу «Православные... ко Господу сил припадем...» люди отвечают молчанием. Подругому называет их пристав: «идолы», «чертово отродье» и «бараны головы». Действительно, по отсутствию молитвы люди лишились рассуждения. Значит, можно вести их куда угодно, что и делают бояре – «вам от бояр указ: завтра быть в Кремле и ждать там приказаний». На этой «тончайшей черте» - отсутствии рассуждения М. П. Мусоргский специально останавливается, дважды возвращая в прологе одну и ту же ситуацию с «Митюхой»: «– Митюх, а Митюх, чего орем? – Вона, а я почем знаю!» или «– Митюх, что божи люди говорили?», на этот вопрос тоже нет ответа¹². Да и озвученная причина (избрание царя) не вдохновляет: «– Вона, за делом собирали...». А действительно, каким делом занимается простой народ в операх М. П. Мусоргского? Чем занимается «чернь», как называет низшее сословие А. С. Пушкин, в опере «Борис Годунов»?

Они выполняют свое прямое дело – крестьянское, ремесленное и др. Но это ложь, потому что простонародие либо бездельничает, либо разбойничает в адовом круговороте боярско-княжеской «сплетни». М. П. Мусоргский показывает людей, не знающих духовной жизни и отлученных от своего дела. Одни – горожане впадают в состояние безразличия. Они никого не убивают, но без рассуждения избирают на престол «цареубийцу». Другие – бродяги, также лишены рассуждения, ударяются в иную крайность – затевают восстание. Они радуются самозванцу и приговаривают законно избранного царя к смерти – «Борису смерть!».

Показанные в «Борисе Годунове» группы народа – предшественники подобных же групп в «Хованщине». Горожане – это будущий московский пришлый люд, который так и останется далек от молитвы. Бродяги, как это ни странно, предвещают образ стрельцов под началом князя

12. В редакции Н. А. Римского-Корсакова второй эпизод с «Митюхой» отсутствует.

Хованского. Они тоже действуют под началом. Кто их предводители?

Трудно поверить, что ленивые предатели церкви и царства Варлаам и Мисаил – беглые монахи, для которых «что гудок, что гусли – что Литва, что Русь ли», – какими те показаны в начале оперы, самостоятельно возглавили неуправляемую толпу. Под их предводительством бродяги прониклись боярско-княжеской «сплетней» о «грехе незамолимом» Бориса и теперь уверенно распевает о мучениях, на которые Борис обрекает «православный люд», распевает об учиненном Борисом воровстве престола и, наконец, вверившись убеждениям предателей, сами оказываются готовы совершить цареубийство. Но их утверждения, как и боярско-княжеская «сплетня» о Борисе, – ложь¹³. Это ложь, потому что во всей опере не найдется персонажей, кроме самих бродяг, которые бы мучили и пытали Борисова воеводу боярина Хрущева, которые бы воровали – отняли копеечку у безобидного Юродивого, наконец, которые были бы готовы убить царя.

И здесь не вступятся за бродяг их жены, как случится в следующей опере М. П. Мусоргского со стрельцами. И молитва отдалится от бродяг настолько, что православного пения в финале нет. Вместо него, называющие себя «православными» разбойники слышат, по словам М. П. Мусоргского, как «шипят» свои латинские гимны иезуиты, въезжающие на русскую землю на плечах Самозванца.

С глубоким состраданием показывает М. П. Мусоргский помутнение рассудка в народе и как ориентир иного, почти святого образа жизни

13. В драме А. С. Пушкина и, вслед за тем, в опере М. П. Мусоргского – в той ее части, которая написана по тексту драмы, в связи с образом Бориса поднимается боярско-княжеская, а не царская тема. Вслед за А. С. Пушкиным в образе Бориса композитор показывает исполнение боярско-княжеской мечты о достижении высшей власти – «Дости я высшей власти...» (монолог Бориса), а вовсе не преступность власти царской и самого царя. Смотреть сквозь призму происходящего с совестью Бориса на царскую власть – это смотреть мимо содержания оперы.

Вместе с тем в сцене по Кромаи, которая написана М. П. Мусоргским самостоятельно (по совету и при участии В. В. Никольского), показано революционное отношение именно к царской власти, как явлению неприемлемому. Здесь не нужно обманываться возгласами Варлаама и Мисаила о предложенном ими новом «законном царе», потому что появление Лжедмитрия – это такая же «сплетня» о царской власти, как и боярско-княжеская «сплетня» о «грехе» Бориса. В связи с этим возникает мысль об участии бояр в восстании бродяг, о поддержке ими Самозванца. Показанные М. П. Мусоргским бояре и Самозванец – суть одно начало.

цитирует оперу М. И. Глинки «Жизнь за царя». Так, в инструментальном вступлении к просьбе Щелкалова о молитве, композитор разбивает на отдельные интонации и рассыпает по голосам фактуры тему арии Ивана Сусанина «Ты взойдешь моя заря». Вот что вкладывает Щелкалов в обращение к народу «православные» – идею служения ближнему. В величании боярина Хрущева бродягами сделано иначе. Здесь слышится отголосок текста мужского хора из «Жизни за царя» «Сокол по небу правит молодецкий путь». Только смысл прямо противоположный: «То не сокол летит по поднебесью...». Народ в операх М. П. Мусоргского – не тот, что у М. И. Глинки. Это не собрание личностей, объединенных евангельской идеей. От нее остается только вывеска, под которой – лишенная рассуждения толпа.

«Потому и произошла революция, – пишет наш современник о. Константин (Камышанов), – что представляли себя страной Христа, Святой Русью, а жили, как последние феодалы и рабы»¹⁴.

14. Константин (Камышанов), свящ. Адам, Ева и Рязань. Записки о русском пространстве. – М.: Никея. – 2020. – С. 85.

Может быть композитор и начинал исследование «тончайших черт» с позиции сословной, тому есть косвенные свидетельства в его эпистолярном наследии. Но не иначе, как божественным прикосновением и своим стремлением к «настоящей правде»¹⁵, М. П. Мусоргский пришел к пониманию не столько сословной, сколько общечеловеческой поврежденности «сплетней». Композитор предложил своим соотечественникам для скорейшего «оздоровления» правдивый сценический портрет. В нем отражается евангельское служение людей ближнему – все «православные». Но это ложь. Кому люди служат на самом деле, если превращают в «сплетню» отношение к земной и небесной власти?

Поднимая оружие творчества против «сплетни» смутного времени, М. П. Мусоргский вступает в сражение с самим «лжецом и отцом лжи», и призывает к этому своих соотечественников.

15. М. П. Мусоргский. Из письма А. А. Голенищеву-Кутузову (179), сентябрь – 3 октября 1875 г. Цит. по кн.: М. П. Мусоргский. Народные музыкальные драмы. Избранные стихи и письма. СПб.: Quadrivium, 2018. С. 339

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Апостол. Откровение святого Иоанна Богослова. – М.: Издательство Свято-Елисаветинский монастырь. – 2018.
2. Михайлова, Е.А. Владимир Васильевич Никольский и новая русская музыкальная школа // Историковедение истории культуры. – Санкт-Петербург, 2012. – Вып. 3. – с. 139-146.
3. Мусоргский М. П. Борис Годунов. Народная музыкальная драма в четырех действиях с прологом. Ред. П. Ламма. – М.: Музыка. – 2016.
4. Мусоргский М. П. Борис Годунов. Народная музыкальная драма в четырех действиях с прологом. Ред. Н. А. Римский-Корсакова. – М.: Василий Бессель и К. – 1896.
5. Мусоргский М. П. Хованщина. Народная музыкальная драма в пяти действиях. Ред. П. Ламма. – М.: Музыка. – 1931.
6. Мусоргский М. П. Хованщина. Народная музыкальная драма в пяти действиях. Ред. Н. А. Римского-Корсакова. – М.: Музыка. – 2017.
7. Мусоргский М. П. Народные музыкальные драмы. Избранные стихи и письма. СПб.: Quadrivium, – 2018.
8. Осипов А. И. Начало и ступени духовной жизни. Ч. 1 (МДА, 2010.10.04). – URL: <https://yandex.ru/video/preview/10210257900628523741> (дата обращения 14.02.2023).
9. Пушкин А. С. Борис Годунов / Сочинения в трех томах. – Том 2. – М.: Художественная литература. – 1986. С. 354-425
10. Павлова С. А. Евангелие в памятниках русской оперы: М. И. Глинка «Руслан и Людмила». СПб. Тезисы конференции к 100-летию со дня рождения Е. А. Ручьевской, СПб, Изд-во СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2022;
11. Павлова С. А. Преображение Дон Жуана. О драматургии оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость». К 210-летию композитора: Очерк первый // «Дом Бурганова. Пространство культуры». – 2023. – № 5. – С. 10–43; Очерк второй // Там же. – 2023. – №6. – С. 56-85.
12. Родионов О. А. Учение прп. Никодима Святогорца о плодах умного делания в контексте исихастского аскетического предания / Синаодальная библейско-богословская комиссия – М. – 2012. – С. 389–403.

Anna A. Fischer

Master of Art History, applicant for Candidate of Art History,
Cinema and Contemporary Art Department,
Russian State University for the Humanities
e-mail: modernanna@mail.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-5163-7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-58-77

KEY FEATURES OF ANTI-NAPOLEONIC CARICATURE IN THE COLLECTION OF THE PATRIOTIC WAR OF 1812 MUSEUM

Summary: The author studies anti-Napoleonic caricatures in the collection of the Patriotic War of 1812 State Historical Museum. At the beginning of the 19th century, artists created vivid satirical works, thereby establishing a tradition of clichés in the image of a military enemy. In the article, the author identifies the main symbolic trends in image creation using the example of various materials (engraving, porcelain). In painters and engravers' work (I.Terebenev, A.Ukhtomsky), a borrowing of art material in the creation of a Gardner porcelain set is revealed. In addition, Russian artists formed stereotypical images of national patriotism, manifested in the typological figures of Russian soldiers, partisans, and men. There is a widespread use of text for caricatures, including proverbs, aphorisms, poetic jokes with elements of deliberate vernacular.

Keywords: caricature, museum, war, 19th century art, anti-French satire

The Patriotic War of 1812 Museum presents many historical, fine and decorative art items. Using the example of the museum exhibition, this work investigates a variety of artistic portrayals of anti-French sentiments in the genre of caricature: a comic image of the military enemy, Napoleon I, as well as brave representatives of the Russian army and the anti-Napoleonic coalition. The intersection of meanings contained in caricatures, designed by artists, contemporaries of those times, as an interpretation of events but now perceived in an epic way, is of interest. First of all, the memorial significance of these

monuments is indicated to the viewer. The courage and dedication demonstrated by our Russian commanders, as well as that of the entire people, were embodied in many works of fine art, literature, and were vividly revealed in folk art. The tragedy that the fatherland faced in 1812 contributed to the awakening of national consciousness.

The whole variety of materials and types of caricatures portraying the events of 1812 was adequate to the embodiment of a number of images in art dedicated to those heroic for the Russian people events. Both professional artists and artisans reflected their own ideas in glass, clay, wood, fabric, and metal. Famous sculptor F.Tolstoy (1783–1873) became famous for his outstanding collection of medallions with accompanying motto inscriptions, which he worked on from 1814 to 1836. Copies of Tolstoy's medallions are on display in the Patriotic War of 1812 Museum. Craftsmen produced porcelain sets at the Gardner and Kuznetsov factories, created lacquer miniatures (Fedoskino, Kholuy) and works of artistic metal casting (Kasli). There was an interest in war in folk toys from Bogorodsk, Sergiev Posad, Kargopol and Abashevo. It is noteworthy that the Patriotic War of 1812 Museum houses a collection of glass and crystal products, produced at the Imperial Glass Factory, glorifying the heroes of the battles.

The Patriotic War of 1812 Museum, opened in Moscow on the occasion of the bicentenary of the historical event, displays a number of caricatures. All

images have a clear anti-French focus. The exhibition introduces the work of English, French, and Russian artists. Napoleon Bonaparte is the main character of the caricatures. The personality of the emperor was subjected to creative interpretation and mythologization. Pamphlets (Russian and translated ones), articles and brochures were published about him. Among the people, artisans created popular prints and satirical images on boxes and dishes. In addition, in the public consciousness, the image of Napoleon was based on anti-Napoleonic manifestos and appeals of the state. Ridicule and criticism of Napoleon was reflected not only in literature. Fine art fully embodied proposed exaggerated clichés in the form of illustrative images. A frequent character was the so-called Napoleon the atheist, Napoleon the Antichrist, comparable to an unreasonable barbarian who violated Christian foundations. In this context, the Russian-French war was seen as a certain revelation of John of the confrontation between the forces of the good and the evil, reproducing a figurative correspondence with the Apocalypse. Napoleon's entire Grand Army was subject to satire. The soldiers were portrayed as worthless warriors, not only fighting with difficulty but also literally unadapted to everyday field conditions.

According to the official ideology, Russian publicists and pamphleteers repeatedly conveyed a religious meaning to the fight against Napoleonic army, understanding the war itself as "sacred" and liberating. Napoleon was associated with the embodiment of pan-European godlessness, giving rise to the revolution in France at the end of the 18th century. He was accused of patronising Muslims in Egypt and Jews in France, which made it possible to reveal his unbelief and made him an incarnate apostate of the church. The defeat of the Napoleonic army in Russia was attributed to the fact that Russia was a special country. "This motif of national exclusivity, combined with religious messianism, became widespread and developed in Russian journalism and philosophy of the 19th century" [Ambartsumov, 2009].

Napoleon embodied the image of a destroyer of respectable old European foundations, posing a danger to monarchical ideology, aristocratic culture and the Christian Church. Caricaturists based their works on the idea of Napoleon who claimed superhuman greatness, comparable in importance to ancient heroes. In every possible way, artists sought to discredit the French emperor, creating the image

of a tyrant and usurper of power. They tried to explain his innate depravity by ethnic and social origin in order to subject him to satire, not the institution of government itself. Since Alexander I himself was an emperor, it was possible to criticise the power of another one only by discrediting the enemy regarding the legality of his rule and apostasy from the ideals of Christianity. The pathos of the opposition of European states and the Russian Empire to Napoleon, presented by artists, pamphleteers and other agitators, created two completely opposite figurative poles.

In the museum hall No. 2.4, Preparations for War. 1809–1812, we see a coin box, which is cast in tin and painted, with a caricature of Napoleon (Great Britain, circa 1810). The image of the emperor represents a typical exaggerated deformation of the figure and external features. It is noticeable that the design of the image is based on giving it not just funny features but the impression of the emperor's dwarfism. This historical myth was supported for a long time during the war by the British themselves, for example, by artist J.Gillray in *Napoleon on the Palm of the English King George III*. The idea of the short stature of the French emperor persists among the general public to this day. The grotesque tin figurine of Bonaparte, or ironically "Boney", goes back to the vessel model of the famous Staffordshire pottery. A clear analogy with the works called Toby jugs or Phillpot jugs can be noticed. The jugs received this name from the generalised image of a typical Englishman, merry drinker Toby Fillpot. It included, in part, the features of Sir Toby Belch from *Twelfth Night* by W. Shakespeare, the hero of the novel *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* by L.Sterne, and the character in F.Fawkes' song *The Brown Jug*. Such English

ceramic figurines represented a small stout man in a hat on an exaggeratedly large head. The hero's appearance was completed by a suit of bright colours, and attributes could have included a smoking pipe and a beer mug. The character of Toby was usually depicted seated, or represented as a ceramic head portrait of a popular personality. Early figurines often depicted bizarre figures standing. The coin box on display in the museum goes back to this type.

An English graphic caricature of the continental blockade, *The Head of the Family in Good Mood*, with an inscription on the label "John Bull laughs at the threats of European monarchies", is in the



Ill. 1. A cup with the image of the caricature "The French, hungry rats, are on the team of the elder Vasilisa." Gardner Factory. 1813-1814.

same showcase. It is a reproduction of an engraving from an etching coloured in watercolour by T.Rowlandson (1756–1827) of 1807. In the context of this caricature, England is mocking attempts to undermine its strength by imposing a continental blockade against it. The character John Bull is a well-known personification of the typical Englishman. Using the example of this caricature, we are introduced to a generalised satirical image, including the British's own exaggerated opinion of themselves and their national character. It is, first of all, directness, stubbornness and perseverance, complacency, contempt for everything that is not English. Many aspects of such a nature become clear owing to the museum caricature, where Bull is depicted as a smiling stout man with a ruddy, loose face, bushy eyebrows and dressed in a white wig and red clothes. The caricature visualises the righteous complacency of the British since, in the end, the main goal of the blockade was not realised by Napoleon. Trade and economic obstacles affected not only England but also the powers that traded with it. And the so-called Decree of Solid Land of 1810, which proposed destroying British industrial and household goods found on land, caused significant damage to the French Republic itself. The above caricatures serve as a reflection of the relationship between the states of England and France on the eve of the entry of the great army into the Russian Empire. Like many satirical pieces, a caricature image was distinguished by an expressive drawing, bright colour, and figurative literary text. This image format resembles modern comics by the fusion of literary and fine art.

On the second floor of the exhibition dedicated to the events of the war, in the hall No. 3.4, The Flight of the Conquerors from Russia, a number of etchings and caricatures by Russian artists of 1812–1813 with watercolour painting can be seen. The works are completely consonant with the thematic concept of the hall. The caricatures are accompanied by text, often with ironic content. It is not such a surprising fact. The culture of that time demanded that art primarily perform the function of patriotic propaganda, and did not touch upon themes of a philosophical and ethical order. Also, V.Ambartsumov mentioned the importance of ideology in the field of creating works of art [Ambartsumov, 2009]. The following works are presented to the attention of visitors: *Soap Bubbles by an unknown master*, *Ural Cossack Sila Vihrev by A.Ukhtomsky* (1771–1852) based on the original by E.Korneev (1782–1839) of 1812, *You Failed to Win Us, Useful Operation, How Did he Defeat his Enemy? With a Whip!, French Crow Soup, Destruction of the World Empire, Russian Scaevola, The Tall Traveller's Passage from Warsaw, Napoleon's Treat in Russia by I.Terebenev* (1780–1815), *The Great French Army... or the Problem According to the Gallian System About the Ugly Head, Solved by a Russian Cossack by A.Venetsianov* (1780–1847).

The widespread use of Terebenev's works in the form of etchings on the second floor and then in the design of sets on the first floor, is understandable and natural. He has a series of engravings dedicated to the events of the war with Napoleon, understood in the spirit of reflecting an entire era. Napoleon and his army are ridiculed by the artist.

The strength and will of the Russian army and partisans are successfully conveyed. It has not been established precisely whether the creation of the caricatures was the result of a centralised propaganda campaign emanating from the state. Also, it is likely that Terebenev, like other artists, could have turned to the genre of caricature at his own request. Terebenev's caricatures adopted the experience of English caricature; they were influenced by the images of Russian popular art (comments, explanations in the form of replicas of caricature characters, stylized by the artist to resemble common speech). It is known that each engraving was printed in 200–300 copies, as evidenced by the work of L.Koltsova [Koltsova, 2013, pp. 331–358]. The purpose of a craftsman's art coincides with the prevailing sentiments of the time, the ideas of official propaganda.

The author's participation in the creation of political caricatures, "flying sheets", together with A.Venetsianov and I.Ivanov, who compiled the popular publication *A Gift for Children in Memory of the Events of 1812, or Terebenevskaya ABC*, is not accidental. A commemorative edition of the alphabet was published in 1812 by Plavilshchikov's printing house.

The caricatures on display vividly intertwine graphic images with satirical texts. This connection is natural. In the spirit of the era, there was an appeal to the burning topic of war in literature and poetry (G.Derzhavin, N.Karamzin, V.Zhukovsky). All the material in the exhibition, determined by Russian graphic artists, demonstrates the extent to which Russian society moved away from the previously existing open Francophilism in culture at the beginning of the 19th century.

Based on the purpose of the image, caricatures by Russian artists can be divided into several main types. The first expressed the features of demoralisation of the Napoleonic army; the second revealed the patriotism and courage of the Russian people. *The Tall Traveller's Passage from Warsaw*, which belongs to the first type, is full of evil irony. The fate of the defeated enemy is emphasised by the inscription in the picture: "Проездъ высокога Путешественника от Варшавы до Парижа, под именем своего Шталмейстера, съ оципаным орломъ и ознобленнымъ Мамелюком" ("The passage of a tall traveler from Warsaw to Paris, under the name Stallmaster, with a plucked eagle and a chilled Mameluke").

The second type is presented by the work *Russian Scaevola*, which depicts a reminiscence of the heroic act of ancient Roman warrior Gaius Mucius, who fell into the hands of the Etruscans. Another example of will and heroism is reflected in the caricature *Ural Cossack Sila Vihrev*, dedicated to another frequently illustrated topic - the Cossacks. Below the image, there is a text: "Происшествіе случившееся по освобожденіи рускими Москвы – козакъ захватя в пленъ французскаго офицера и чрезъ несколько улицъ его провезъ и доставилъ его въ Кремль къ нашимъ войскамъ" ("An incident happened after the Russians had liberated Moscow: a Cossack captured a French officer and drove him through several streets and delivered him to the Kremlin to our troops"). In the centre of the composition, a warrior on a black horse is represented by Ukhtomsky, grasping a French soldier with one hand. The composition is quite typical; however,



Ill. 2. Cup with the image of the caricature "Russian heroine- maiden, daughter of the elder Vasilisa." Gardner Factory. 1813-1814.

the artist's use of matching minor symbolic details of the landscape is interesting. Towers and fortifications of Russian Orthodox architecture are visible in the background, while in the foreground, ruins and fragments of capitals of the Ionic order can be seen. With this contrast, the author emphasises the idea of the fall of the Western army on Russian soil, demonstrating the decline of European culture and its authority in Russia. The Russian people were understood as a certain only correct integrity based on religion, language and moral principles, which neither Napoleon nor any hostile force on the part of the Western invaders could withstand.

The high level of Russian artists' artistic skills is evidenced by the following fact noted by M.Peltzer: "The British, a nation outstanding for their caricature creativity, adopted the experience of artists from Russia. They bought and used Russian engravings on sheets as samples" [Peltzer, 2007, pp. 119–149].

In the final hall of the second floor No. 4.1, Campaign of 1813, dedicated to the theme of the Russian army's way to triumph, military campaigns of 1813–1814, there are six French caricatures on the stand. They are distinguished by no less harsh satire. These works mainly date back to 1815, and they are etchings painted in watercolours. These include *Congress, Political Balance, Indigestible Pie, The Pie of Kings Cut at the Congress of Vienna in 1815, The Preponderance of the Seesaw*, as well as the only work of 1814, *The Game of Four Corners*. The artists' works emphasise the vulnerable position of France in international relations, turning the thoughts of visitors to the events of the Vienna Congress, in which Russia, France, Great Britain, Austria, Prussia, Swe-



Ill. 3. Engraving *You failed to get us to listen to your horn. Terebenev Ivan I. 1810s*

den, Spain and Portugal participated. The international position of the countries participating in the wars, the winning and losing sides, and the distribution of political influence in Europe were largely determined. Almost all the images representing the personification of states are conveyed in an incriminating, subverting spirit of greatness, as power-hungry, self-satisfied, vain (no less than Napoleon himself) characters, which is clearly observed in the works *Congress, The Pie of Kings Cut at the Congress in Vienna in 1815, Political Balance*. The heroes of the satirical drawings are presented in affected poses during the careful process of weighing on scales, cutting up a map of the world, self-satisfied dancing and similar activities. Caricatures of Napoleon show him in a derogatory, pitiful form: sitting on a pot - *Four Corners Game*, in the image of a short man crawling out of a pie *Indigestible Pie*. The last work presents images of the rulers of the states participating in the political confrontation at that time: King of Prussia Frederick William III, Emperor of Austria Franz I, Russian ruler Alexander I, British commander Arthur Wesley Wellington. The plump figure of Louis XVIII can be seen from under the table. The irony of the entire group of exhibited

French caricatures is equally aimed at representatives of all participants in the war.

In the corner showcase of the same hall, we can see a rather exceptional work - a round snuff box with a caricature of Napoleon (Germany, Braunschweig), dating back to the years of creation 1813-1815. It was made at the factory of Johann Stobwasser (1740-1829) from papier-mâché, using the technique of coloured engraving with varnish. Factory products were usually luxury items, household trinkets such as pipes, canes, and utensils. Stobwasser's snuff boxes were highly valued also due to a number of works containing hidden, at first glance, erotic images under the lid or a false bottom. The image of Napoleon we are considering goes back to a drawing by I.Volz (1784-1858), which contained a powerful metaphorical device - the emperor's face was made up of human figures symbolising soldiers' corpses. In place of the supposed epaulette, there is a crouched hand. On the chest, the artist placed a web like the star of the order. All this clearly emphasises the predatory intentions of the French ruler. And on the head, merging with the image of the headdress, a black eagle stands out.

The museum's exposition ends with hall No. 5, The Memory of the War Hall, also called the Vereshchagin Hall, in which, in addition to the Russian artist's various monuments dedicated to the war and the valour of the Russian people, a number of works of decorative and applied art are exhibited: memorial swords of prominent military leaders, a silver casket for letters patent, a grenadier's uniform, porcelain sets with scenes on the theme of the War of 1812, portraits of the rulers of the powers that participated in it. The decor of the hall focuses attention on the pathos of historical events. The pathetic context is emphasised by a series of paintings by V.Vereshchagin (1842-1904), demonstrating the final stage of the war, which is associated with iconic plots. It is expressed in canvases with scenes of Napoleon's retreat (*On the High Road - Retreat, Flight*), a fire in Moscow (*Glow of Zamoskvorechye, Arsonists. Execution in the Kremlin*), images of scenes of atrocities and looting (*In the Assumption Cathedral*). Initially, the artist's series of works was kept in the Russian Museum. The further fate of the works was decided by a decree of Emperor Alexander II, who transferred them to the Historical Museum of Moscow, founded by him in 1872. The paintings of the cycle, exhibited together, create the effect of a kaleidoscope, where each individual fragment of the war, like a cinematic frame, is part of a single panorama of the history of the Russian people's greatness. Namely, the patriotic message was primarily assumed by Vereshchagin as the main purpose of creating the series. The artist mentions the embodiment of the Russian people's special spirit, as quoted by S.Afonsky, discussing the archetype of heroism in Vereshchagin's paintings [Afonsky, 2017, p. 2]. Also, the researcher highlights a significant difference in the painter's works: "Under the influence of critical articles by V.Stasov and paintings by Goya, Vereshchagin began to pay more attention not to depicting the horrors of war and the atrocities of the conquerors but to the heroism of the defenders of the Fatherland" [Afonsky, 2017, p. 4].

However, in addition to inspiring painting, the exhibition of the hall is notable for the caricatures located in one of the showcases. On several tiers of shelves, there is a porcelain set from the Gardner factory (Verbilki, Dmitrovsky district, Moscow province), dating back to 1813-1814. Production began with the activity of Scot F.Gardner (1714-1796) in 1766, who discovered a special type of clay (Glukhovskaya clay) and set up a factory for the creation

of porcelain products in Russia. The plant supplied both purely luxurious gift sets ("order sets") and objects of decorative and applied art, works of genre sculpture for the secular nobility; also, Gardner included many products for the common people and utilitarian household items in the production.

A Gardner porcelain set with caricatures of the great army is decorated with overglaze painting and gilding. It includes sixteen items: sugar bowl, rinse bowl, teapot, milk jug, coffee pot and cups. Each item is decorated with an original caricature image with corresponding names of the drawings on the showcase. A sugar bowl with caricatures *A Russian Man, Returning Home, Brought Some Spillikins for the Fun of Kids and St. Petersburg warrior Hrabrov* were painted by an unknown artist. The image on a cup, *Moscow Region Peasant Sila Bogatyrev*, based on an engraving by A.Ukhtomsky from E.Korneev's drawing of 1813, also goes back to a similar scheme for picturing a plot that we understand as universal. The iconography of the drawings is similar to each other, as is the aim of these caricatures - to demonstrate the physical and spiritual superiority of the Russian warrior-hero over the enemy. This idea is confirmed by a cup and a saucer with the image of "Kirillovets" by an unknown author, attributed to the years 1812-1813, as well as a milk jug with a caricature *Russian Hercules of the City of Sychovka*, created from an engraving by I.Terebenev. A gallant warrior, a courageous soldier - the artist could designate almost any name, the essence of the image of the feat did not change. The image of the Russian fighter was elevated to the archetype of heroes of antiquity, whose feats were compared to those of ancient legendary characters and real military figures and went back to the courage of the epic characters standing in defence of the fatherland.

Notable is a cup with an allegorical caricature - *Russian Peasant Vavila Moroz at a Hare Hunt*, based on an engraving from the original by A.Olenin (1763-1843) of 1813. The man is an image of a real Russian hero both in the strength of the figure's build and in the scale of the image composition of the enemy's relatively inexpressive figures. Also, it undoubtedly represents the image of Russia itself, triumphantly defeating the French invaders. The image of French soldiers is combined with zoomorphic features; the author combines human heads with bodies of hares, which should be associated with the forest animal's agility and cowardice. The State Russian Museum houses a similar graphic work by

an unknown artist of 1813. On it, in contrast to the image on the porcelain set cup, a significant area of the paper surface is occupied by the characters' circled remarks. Brief complaints about a speedy escape to France come out of the mouths of the French; peasant Vavila says after the fugitives: "Hey! Hey! I guess, he is a damn werewolf! If I don't catch him, I'll get him with a broom! What a debauchee, playful like a cat, and cowardly like a hare! Lost his own, and left himself! Came for business! Appeared, disgraced himself and left - ah! Brothers and neighbours, take care of the field and do not miss him".

A similar image is found in the caricature on a cup, *St. Petersburg Warrior Khrabrov*, of 1813 by an unknown artist. The heroism and strength of an ordinary Russian peasant is also emphasised here. The image dates back to a work of printed graphics from 1810 by an unknown artist, accompanied by inscriptions: "St. Petersburg warrior Khrabrov. Hey, Monsieur! I am a Rusak, not a Prusak!", "In a concordant herd, nobody is afraid of the wolf and courage is stronger than walls and towers". In the engraving, the image is harsher and rougher. The French fighter's face looks unsightly; his hair is dishevelled, and dirt and bruises are clearly visible on him. On the cup, the image softens noticeably. And the image of the defeated enemy is quite neat and is portrayed younger, even as if detached from the horror of the situation, when literally in a moment he is destined to die from an axe of a Russian peasant. It reveals both a decrease in the drama of the images borrowed from graphic caricatures and a reduction in the number of characters and elements of the composition. Some images are noticeably abridged and reduced to symbolic interpretation. The main message of the caricatures on the items of the set is easily understood. Moreover, the saucers for the cups are accompanied by almost idyllic landscape compositions that are not related to battle or historical events.

In the showcase, there are also two cups with a caricature *The French, Hungry Rats, in Command of the Elder Vasilisa*. On the label, it is indicated that the painting was created based on an engraving by S.Shiflyar (1786–1840) in 1812. This artist was successfully talented in various fields of art: he was a painter, graphic artist, author of a number of lithographs, theatre artist. In the period from 1808 to 1813, the artist worked on orders from the Imperial Porcelain Factory. It is somewhat surprising to read a note about the set, which researcher E.Vishlenko-

va describes in her article, where she gives examples of caricatures from the collection of the Historical Museum [Vishlenkova, 2012]. She writes that in the collection of the State Historical Museum, there are no female characters (elder Vasilisa with her daughter) on the dishes. However, it is not true; moreover, there are several similar cups. On the cups of the set, there are several versions of comic scenes with the elder. It is confirmed by a cup with a caricature *Russian Heroine - a Maiden, Daughter of the Elder Vasilisa* based on an engraving by A.Ukhtomsky from a drawing by E.Korneev of 1813. The caricature clearly depicts a female character - a girl in a shirt, a sarafan, and with a long braid. She is casually holding a sharp weapon in her hands over the body of a fallen, aghast French soldier. It is interesting that the elder, presented almost in a folklore way, was not a fictional character. It was a real heroine - a peasant woman from the Smolensk province, Vasilisa Kozhina (c. 1780 - c. 1840), glorified as an activist in the partisan movement of the War of 1812. Her portrait by A.Smirnov is located in the exhibition halls.

The decor of a cup and a saucer with the drawing *French Guards Escorted by Grandmother Spiridonovna*, based on an engraving from the original by A.Venetsianov, is also defined by the humour similar to the above caricatures. The authors resort to antithesis to create a more derogatory image of the French. The essence of the opposition is based on the contrast between the weakness of professional soldiers of Napoleon's army and women, children, and elderly people, i.e. civilians, partisans, who demonstrably gain the upper hand over them. The artists glorify the people's feat and civilians who were forced to resort to self-defence. The peasant population suffered, having to flee from the marauding actions of the invaders' retreating forces in need of provisions and forage. The art shows how, in the light of military events, Alexander I issued a manifesto on July 6, 1812, calling for the formation of people's volunteer corps; the resistance that responded to the appeal of the partisans is presented in caricatures in all its diversity. A statesman and participant in military events, Count F.Rostopchin, who distributed propaganda proclamations - posters, also appealed to the masses. He ridiculed the gollomania inherent in society and promoted the militia movement. At the same time, calls for the intercession of faith and the fatherland were heard. The war became national, nationwide. The carica-

turists and pamphleteers' tasks included the creation and moral justification of total hatred of the enemy. Patriotic ideas, which we can become familiar with owing to the "Collection of the Highest Manifestos, Letters, Decrees, Rescripts, Orders to the Troops and Various Notices that Followed During 1812, 1813, 1814, 1815 and 1816" (1816), were embodied in a number of posters, popular prints.

The very idea of using caricature etchings in the decor of Gardner sets is noteworthy. A certain number of Terebenev's works and Venetsianov's drawings repeat the graphic works previously noted in the other halls of the museum. Thus, on a cup, we again encounter the caricature *You Failed to Win Us, Basurman, Now Dance to our Tune or Napoleonic Dance* based on the engraving by I.Terebenev of 1813, or on a coffee pot with caricatures on both sides *How Did he Defeat his Enemy? With a Whip!* and *Northern Amur*, based on an engraving by I.Terebenev and A.Martynov. The first engraving under the same name and with a similar image of the massacre of a French cavalryman fleeing for his life was created by several artists from the Sons of the Fatherland editorial team. In addition to Terebenev, similar work was also developed by Martynov and Korneev.

A cup with a caricature of the plot "French Marauders, Frightened of a Goat" can also be highlighted. Its painting is based on a caricature of the plot described in the Sons of the Fatherland journal in 1812. The three characters involved are presumably taken from Terebenev's 1813 engraving of the same name but with more characters. The etching shows the interior of a peasant house with a stove, against the background of which six characters are depicted in a variety of poses. On the cup, the action is transferred to a landscape background; however, the similarity of the outlined figures with Terebenev's work can be traced. G.Pavlova notes the artist's talent, especially his plastic flair for compositional construction as a sculptor: "The whimsical combination of integral techniques of the caricature genre (hyperbole, exaggeration of forms, caricature) and strict classical balance of composition makes Terebenev's works unsurpassed in beauty and almost poster-like expressiveness" [Pavlova, 2012, p. 22].

Professional caricaturists borrowed a lot from folk art and popular prints. They adopted compositional laconicism, lapidary style, sharp character, and contrasting colour combinations. To a certain extent, the artists' anti-Napoleonic caricatures are

rightly comparable to the art of war posters. They have common properties: clarity, colourfulness. In addition, these types of art are focused on common goals: agitation, propaganda. The works are designed for the same audience - the masses of ordinary people. The caricatures also included caricatured portraits of war participants. There were caricature works similar to artistic illustrations. However, there are not many of them.

To a large extent, the genre similarity of caricature with folk art and popular print is revealed. It is expressed in the artists' attention to unusual appearance, extravagance of action. Unprecedented events were manifested through the artistic technique of generalisation, simplifying images for reality. For this reason, artists turned to landscape sketches, somewhat idealised images of the genre to embody reliable backgrounds of Russian nature and villages. The types depicted by caricaturists were borrowed from the tradition of genre engraving. In this way, artists achieved special specificity, gave importance to the events depicted, and a certain historical involvement. This task was served by the introduction of everyday details, objects of peasant and soldier use.

Also presented in the showcase, a slop-basin with caricatures *Retreat of French Generals, Quarantine for Napoleon upon his Return from Russia*, based on engravings by I.Terebenev of 1813, and a teapot with caricatures *Napoleon's Flight* and *Extraordinary French Mail to Paris*, based on engravings by A.Venetsianov of 1812, correspond to the general idea of the exhibition hall concept. In addition, Venetsianov's etching was used in a slightly modified form in the design of a cup with the caricature *Russian Infantry and French Cavalry* (1812–1813). On the museum's label, the painting of the image is attributed to an unknown author. However, the similarity of composition and unity of plot is observed. The artist's original etching was also supplemented by the inscription: "Русская пехота и французская Конница. Кошь мало штыка такъ вотъ те приклада" ("Russian infantry and French Cavalry. If a bayonet is not enough, here is a rifle butt"). The final part of the inscription is a Russian proverb. In order to make caricatures popular and accessible among the people, proverbs, sayings, and deliberately simple speech were often used. Peasants and simple soldiers usually thought in images, put into simple forms. The great Russian commander A.Suvorov knew and used this feature during his com-

mand; later, the compiler of the Russian dictionary, V. Dal, published a collection of phraseological units and aphorisms, *Proverbs of the Russian People*, in 1864. "Неприятель на хвосте ворвался", "Огнем и мечем. Конским хвостом пепел размести", "Пуля дура, штык молодец", "Принести неприятеля на плечах" and other similar proverbs were used by Russian caricaturists of the early 19th century.

All the above caricatures are intended to vividly reveal the decay of the once victorious French army, cowardice, looting, showing the shameful flight of its soldiers. The images created by the artists show contempt for the invaders who encroached on the national independence of Russia.

The specific and thematic content of popular folk arts and crafts, covering the theme of the Patriotic War of 1812, has been significantly enriched. In the caricatures of artists of past centuries, social and national ideals were comprehended, as well as the absolute opposition of the image of the enemy to them. In creativity, the values of the Russian social system were actively formed and formulated: patriotism, loyalty to the fatherland, cultural continuity of generations, collective spirit. Caricatured images were organically perceived; in the popular consciousness, they embodied the spiritual and aesthetic ideals necessary for victory. At one time, caricatures contributed to the growth of national self-awareness and the unity of Russian society. In caricatures, the Napoleonic army is presented as the unequivocal embodiment of evil and the devil. The image of Napoleon's opponent is glorified as defending their independence, national identity, religion and the legitimacy of power. The images of soldiers and peasants are presented as the embodiment of suffering virtue. In relation to this opposition of countries, the idea of a foregone, the only right victory of Russia, is strong. In this light, Napoleon's defeat is interpreted as an act of heavenly justice. The deliverance of the peoples enslaved by Napoleon's army was perceived as a triumph of that virtue and a condemnation of vice.

A well-considered design of the exhibition in the halls aims to trigger visitors' patriotic feeling, to praise military feats, and to show the strength of the spirit of the people. Organised in chronological order, the exhibition illuminates the complex theme of the struggle, understood primarily through the clash between the Russian and French empires. In addition, the valour and faith of a common soldier and military life are demonstrated. The attitude to-

wards the enemy is clearly manifested precisely in the images of the caricatures, where there is a deliberate contrast between an image of a Russian soldier and the exaggerated image of an awkward, cowardly fighter led by the "monster", Napoleon. The concept of subverting the image of the enemy became generally applicable among artists, as it is much easier to defeat the one you laugh at. And a humiliated and broken enemy usually evokes neither respect nor pity among the people. It does not escape attention that the subject of ridicule is often a weak, ridiculous opponent. War accustoms one to a kind of black humour, allowing one to mock the situation and characters who usually evoke sympathy in the viewer. Most of the Russian caricatures were reproduced, as we see on the basis of the museum exhibition, after 1812, comprehending the dramatic for the country events that had just been experienced. In our time, these images are addressed in a new way, generating a desire to reveal the potential of military caricature and find a new understanding of it.

The variety of materials and techniques used are, first of all, the main features of the anti-Napoleonic caricature offered to museum visitors. We were convinced of this by the multifaceted material exhibited in the halls, faced with works of printed satire and works of decorative and applied art. The war with the Napoleonic army decisively affected all the outstanding minds of the fatherland; it was reflected in the mass art of caricature graphics, in fancy tableware or single exhibits such as a coin box or a snuff box.

The national heterogeneity of the collection is another feature of the caricatures presented. It includes caricatures by Russian artists, as well as English, French, and German works, which, of course, testifies to the richness of the museum's collection. The originality of the created images, which lies in their close interaction with the text, is no less significant for the study. The caricature itself is a creolized text that actively operates with verbal and nonverbal means. As the art of posters and comics, it synthesises political, social and authorial points of view, presenting its result to a wide audience. Another interesting fact is that a number of plot compositions of caricatures by Russian graphic artists Terebenev, Olenin, and Korneev were borrowed in the process of making a Gardner porcelain set. This circumstance deserves a detailed study when one visual material successfully served the main purpos-

es of printed satire - information and communication, educational, propaganda, aesthetic, in different technical designs. Thus, the perception of caricatures on porcelain cups from the Gardner factory does not detract from the impression and overall significance of the original source. Of course, the Patri-

otic War of 1812 Museum did not set itself an art history task, concentrating on specifically historical information content for visitors. As an exhibit, caricature was meaningfully multifunctional, studied as a historical monument and a work of art.

REFERENCES:

1. Ambartsumov, V. 2009. "The Image of Napoleon I in Russian Official Propaganda, Journalism and Public Consciousness of the First Quarter of the 19th Century." Master's thesis. St. Petersburg, Library of the Year 1812 Internet project. Access code: <http://www.museum.ru/1812/index.html> (access date: 20.12.2022)
2. Afonsky, S. 2017. "Archetypes of Power and Wisdom in the 1812 Painting Series by V. Vereshchagin", *Bulletin of the Russian Plekhanov Economic University*.
3. Vishlenkova, E. 2012. "Marks to Remember": Satirical Images of the 1812 War", *History and Historical Memory*. Access code: <https://cyberleninka.ru/article/n/metki-na-pamyat-satiricheskie-obrazy-voyny-1812-goda>
4. Koltsova, L. 2013. "Year 1812 in the Graphics of Contemporary Artists of Military Events", *Art History*, no. 1-2, pp. 331-358.
5. Kuzminsky, K. 1937. *Russian Satirical Illustration of the 18th-19th Centuries*. Moscow, p. 47.
6. Pavlova, G. 2012. "Russian Satirical Graphics of 1812-1814", *Year 1812 in Art Works from the Collection of the Russian Museum, St. Petersburg*.
7. Peltzer, M. 2007. "Russian Political Graphics and its Influence on Europe", *Russia and Europe*, vol. 4, pp. 119-149.

Анна Александровна Фишер

магистр искусствоведения, соискатель научной степени кандидата искусствоведения кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета

Москва, Россия

e-mail: modernanna@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5163-7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-58-77

ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АНТИНАПОЛЕОНОВСКОЙ КАРИКАТУРЫ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА

Аннотация: Автор исследует собрание антинаполеоновских карикатур в коллекции музея Отечественной войны 1812 года Государственного исторического музея. Художники в начале XIX века создавали яркие сатирические произведения, тем самым устанавливая традицию клише в образе военного противника. В статье автором выявляются основные символические тенденции в создании образов на примере различных материалов (гравюра, фарфор). Обнаруживается заимствование изобразительного материала при изготовлении гарднеровского сервиза у живописцев и гравёров (И.И. Терехов, А.Г. Ухтомский). Также отечественными мастерами формировались стереотипические образы национального патриотизма, что проявилось в типологических фигурах русских солдат, партизан, мужиков. Отмечается широкое применение текстового сопровождения к карикатурам, включающее пословицы, афоризмы, стихотворные шутки с элементами нарочитого просторечия.

Ключевые слова: карикатура, музей, война, искусство XIX века, антифранцузская сатира

В Музее Отечественной войны 1812 года представлено множество памятников истории, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Данная работа предполагает на примере изучения музейной экспозиции ознакомиться с разнообразным художественным воплощением в жанре карикатуры антифранцузских настроений:

комического образа военного противника Наполеона I и храбрых представителей русской армии и антинаполеоновской коалиции. Интерес представляет пересечение заключённых в карикатуру смыслов, заложенных художниками-современниками в качестве интерпретации событий, но воспринимаемых ныне в эпическом ключе. Прежде всего для зрителя обозначается мемориальное значение этих памятников. Проявленное отечественными полководцами мужество и самоотверженность, равно и всего народа, обрели воплощение во многих произведениях изобразительного искусства, литературе и ярко обнаружено в народном творчестве. Трагедия, с которой столкнулось отечество в 1812 году, содействовала пробуждению национального самосознания.

Всё многообразие материалов и типов карикатур на события 1812 года было адекватно воплощениям ряда образов в искусстве, посвященном тем героическим для русского народа событиям. Как профессиональные художники, так и кустари воплощали собственные идеи в стекле, глине, дереве, ткани, металле. Известный скульптор Ф.П. Толстой (1783–1873) прославился выдающейся коллекцией медальонов с сопутствующими им надписями-девизами, над которыми работал с 1814 по 1836 год. Копийные экземпляры медальонов Толстого представлены в экспозиции Музея Отечественной войны

1812 года. Мастерами изготовлены сервизы на фабриках Гарднера и Кузнецова, создавались лаковые миниатюры (Федоскино, Холуй), произведения художественного литья из металла (Касли). Отмечался интерес к войне в народной богородской, сергиево-посадской, каргопольской и абашевской игрушках. Примечательно, что в Музее Отечественной войны 1812 года находится собрание изделий из стекла и хрусталя, произведённых на Императорском стеклянном заводе, прославляющих героев сражений.

В Музее Отечественной войны 1812 года, открытом в Москве к памятной дате – двухсотлетию со времени исторического события, оказано некоторое количество карикатур. Все изображения имеют явную антифранцузскую направленность. Экспозиция знакомит с творчеством английских, французских, русских мастеров. Основной персонаж карикатур – Наполеон Бонапарт. Личность императора подвергалась творческому осмыслению и мифологизации. О нём печатали памфлеты (отечественные и переводные), статьи и брошюры. В народной среде кустарями создавались лубки, сатирические изображения на коробочках, посуде. Помимо того, образ Наполеона в общественном сознании опирался на антинаполеоновские манифесты и воззвания государства. Осмеяние и критика Наполеона нашли отражение не только в литературе. Изобразительное искусство вполне воплотило предложенные ей утрированные шаблоны в виде иллюстративных образов. Частым персонажем являлся т.н. Наполеон-безбожник, Наполеон-Антихрист, сравнимый с неразумным варваром, поправшим христианские устои. В данном контексте русско-французская война рассматривалась как определённое откровение Иоанна – противостояние сил добра и зла, воспроизводящее образное соответствие с Апокалипсисом. Сатире была подвержена вся Великая армия Наполеона. Солдаты изображались никчемными вояками, не только воюющими с горем пополам, но и буквально неприспособленными к бытовым походным условиям.

Согласно официальной идеологии, русские публицисты и памфлетисты борьбе с наполеоновской армией неоднократно сообщали религиозный смысл, саму войну понимая, как «священную», освободительную. Наполеон ассоциировался с воплощением общеевропейского безбожия, породившего в конце XVIII столетия

революцию во Франции. Ему ставилось в вину покровительство мусульманам в Египте и иудеям во Франции, что позволяло выявлять его неверие и делало воплощённым отступником церкви. Поражение наполеоновской армии в России приписывалось тому, что Россия – это особая страна. «Этот мотив национальной исключительности в сочетании с религиозным мессианизмом получил широкое распространение и развитие в русской публицистике и философии XIX века» [Амбарцумов, 2009].

Наполеон воплощал образ разрушителя устоев добропорядочной старой Европы, представлявший опасность для монархической идеологии, аристократической культуры и христианской церкви. Карикатуристы опирались на представление о Наполеоне, претендующем на сверхчеловеческое величие, сопоставимое по значимости с античными героями. Художники стремились всячески развенчать французского императора, создавая образ тирана и узурпатора власти. Они старались объяснить его врождённую порочность этническим и социальным происхождением, чтобы подвергнуть сатире именно его, а не сам институт правления. Так как Александр I сам был императором, то критиковать власть другого было возможно, только дискредитируя противника в отношении законности его правления и отступничества от идеалов христианства. Пафос противостояния европейских государств и Российской империи Наполеону, презентуемый художниками, памфлетистами и иными агитаторами, создавал два абсолютно противоположных образных полюса.

В зале музея № 2.4 «Приготовления к войне. 1809–1812» мы видим копилку в виде карикатуры на Наполеона (Великобритания, около 1810), которая отлита из олова и окрашена. Образ императора представляет типичную гиперболизированную деформацию фигуры и внешних черт. Заметно, что решение образа строится на придании ему не просто забавных черт, но впечатление о карликовости императора. Этот исторический миф долгое время поддерживался в период войны самими англичанами, тем же художником Дж. Гилреем «Наполеон на ладони английского короля Георга III». Представление о малом росте французского императора бытует в среде широких масс и по сей день. Гротескная оловянная фигурка Бонапарта, или иронически «Бони», восходит к модели сосудов знаменитой стаффордширской керамики. Можно увидеть явную аналогию с

произведениями, именуемыми «кувшины Тоби», или «кувшины Филлпот». Такое наименование кувшины получили от обобщённого образа типичного англичанина, весельчака-выпивохи Тоби Филлпота. В него вошли отчасти черты сэра Тоби Белча из «Двенадцатой ночи» У. Шекспира, героя романа «Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентльмена» Л. Стерна, персонажа песни Ф. Фоукса «Коричневый кувшин». Подобные английские керамические фигурки представляли собой маленького плотного человечка в шляпе на утрированно большой голове. Облик героя завершал костюм ярких цветов, атрибутами же могли служить курительная трубка и пивная кружка. Персонаж Тоби обыкновенно изображался сидящим либо представлял собой керамическую голову-портрет популярной личности. Ранние статуэтки нередко изображали стоящие причудливые фигурки. К этому типу восходит экспонируемая музеем копилка.

В той же витрине располагается английская графическая карикатура на континентальную блокаду «Глава семейства в хорошем настроении» с надписью на этикетке «Джон Буль смеётся над угрозами европейских монархий». Она представляет собой репродукцию гравюры с офорта с раскраской акварелью Т. Роулэндсона (1756–1827) 1807 года. В контексте данной карикатуры Англия насмехается над попытками подорвать её силу посредством введения против неё континентальной блокады. Персонаж Джон Буль представляет собой известную персонификацию типичного англичанина. Мы знакомимся на примере данной карикатуры с обобщённым сатирическим образом, включающем собственное утрированное мнение англичан о самих себе, национальном характере. Это прежде всего прямота, упрямство и упорство, самодовольство, презрение ко всему не английскому. Многие стороны подобной натуры становятся понятны благодаря музейной карикатуре, где Буль изображён плотным улыбающимся мужчиной с румяным рыхлым лицом, кустистыми бровями и одетом в белый парик и красные одежды. Карикатура визуализирует справедливое самодовольство англичан, так как в итоге главная цель блокады не была реализована Наполеоном. Торгово-экономические препятствия затронули не только Англию, но и торговавшие с ней державы. А т.н. «Декрет твёрдой земли» 1810 года, предполагавший предавать уничтожению

обнаруженные на суше промышленные и хозяйственные товары Британии, наносил существенный ущерб и самой Французской республике. Приведённые карикатуры служат отображением взаимоотношений государств Англии и Франции накануне вступления великой армии в Российскую империю. Подобно множеству сатирических листов карикатурный образ отличал выразительный рисунок, яркий колорит, образный литературный текст. Такой формат изображений имеет сходство слиянием литературного и изобразительного искусства с современными комиксами.

На втором этаже экспозиции, посвящённой непосредственным событиям войны, в зале № 3.4 «Бегство завоевателей из России» можно ознакомиться с рядом офортов-карикатур русских художников 1812–1813 годов с акварельной окраской. Работы полностью созвучны тематической концепции зала. Карикатуры сопровождаются текстом, нередко иронического содержания. Это не столь удивительный факт. Культура того времени требовала от искусства прежде всего выполнение функции патриотической пропаганды, а не затрагивала темы философско-этического порядка. Ещё В.А. Амбарцумов упоминал об удельном весе идеологии в области создания произведений искусства [Амбарцумов, 2009]. Вниманию посетителей представлены работы: «Мыльные пузыри» неизвестного мастера, «Уральский казак Сила Вихрев» А.Г. Ухтомского (1771–1852) по оригиналу Е.М. Корнеева (1782–1839) 1812 года, «Не удалось тебе нас переладить на свою погудку», «Полезная операция», «Чем он победил врага своего? Нагайкою!», «Французский вороний суп», «Разрушение всемирной империи», «Руской Сцевола», «Проезд высокого путешественника от Варшавы», «Угощение Наполеона в России», И.И. Теребенева (1780–1815), «Большая французская армия... или задача по Галлевой системе об уродливой голове, разрешённая русским казаком» А.Г. Венецианова (1780–1847).

Широкое привлечение работ Теребенева в виде офортов на втором этаже, и далее – в оформлении сервиза на первом, объяснимо и закономерно. Ему принадлежит цикл гравюр, посвящённых событиям войны с Наполеоном, понимаемым в духе отражения целой эпохи. Осмеянию художника придаётся Наполеон и его воинство. Удачно передана сила и воля русской армии, партизан. Точно не было установлено, служило ли создание

карикатур результатом централизованной кампании, исходящей от государства по пропаганде. Вероятно и то, что Теребенева, как и другие художники, мог обратиться к жанру карикатуры по собственному желанию. Карикатуры Теребенева восприняли опыт английской карикатуры, они испытали влияние образов русского лубочного искусства (комментарии, пояснения в виде реплик карикатурных героев, стилизованные художником под простонародную речь). Известно, что каждая гравюра печаталась количеством в 200–300 копий, о чём свидетельствует труд Л. Кольцовой [Кольцова, 2013, с. 331–358]. Цель искусства мастера совпадает с имеющими место настроениями того времени, идеями официальной пропаганды. Участие автора в создании политических карикатур «летучих листов» вместе с А.Г. Венециановым, И.А. Ивановым, составившим популярное издание «Подарок детям в память о событиях 1812 года», или «Теребенева азбука» не случайно. Памятное издание азбуки было выпущено в 1812 году типографией Плавильщикова.

На представленных взору карикатурах живо переплетены графические изображения с сатирическими текстами. Связь эта закономерна. В духе эпохи было обращение к животрепещущей теме войны в литературе, поэзии (Г.Р. Державин, Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский). Весь материал экспозиции, определяемый русскими мастерами-графиками, демонстрирует степень ухода русского общества в начале XIX века от бытующего прежде откровенного франкофильства в культуре.

Исходя из цели изображения карикатуры русских художников можно разделить на несколько основных типов. Первый – выражал черты деморализации наполеоновской армии, второй – выявлял патриотизм и мужество русского народа. «Проезд высокого путешественника от Варшавы», принадлежащий к первому типу, полон злой иронии. Удел поверженного противника подчёркивает надпись на рисунке: «Проезд высокого Путешественника от Варшавы до Парижа, под именем своего Шталмейстера, съ ощипаным орломъ и ознобленнымъ Мамелюком».

Произведением второго типа служит работа «Руской Сцевола», производящая реминисценцию с героическим поступком древнеримского воина Гая Муция, попавшего к этрускам. Другой пример воли и подвига отражён карикатурой «Уральский казак Сила Вихрев», посвящённой ещё одной

часто иллюстрируемой теме – казачеству. Под изображением следует текст: «Происшествіе случившееся по освобожденіи рускими Москвы – казак захватя в плен французскаго офицера и чрезъ несколько улицъ его провезъ и доставилъ его въ Кремль къ нашимъ войскамъ». Воин на чёрном коне представлен Ухтомским по центру композиции, ухватившим одной рукой французского воина. Композиция довольно типична, однако интересно использование сопоставления второстепенных говорящих деталей пейзажа художником. На заднем фоне видны башни и укрепления русской православной архитектуры, в то время как на переднем плане можно заметить руины и обломки капители ионического ордера. Этим противопоставлением автором подчёркивается идея падения западного воинства на русской земле, демонстрируется упадок европейской культуры и её авторитета в России. Русский народ понимался как некая единственно правильная целостность на базе религии, языка и нравственных позиций, которой ни Наполеон, ни какая-либо враждебная сила со стороны западных захватчиков не могли противостоять.

О высоком уровне художественной школы русских мастеров свидетельствует следующий факт, отмеченный М.А. Пельтцер: англичане, сами являющиеся выдающейся своим карикатурным творчеством нацией, перенимали опыт мастеров из России. Они покупали и использовали в качестве образцов русские гравюры на листах [Пельтцер, 2007, с. 119–149].

В заключительном зале второго этажа № 4.1 «Кампания 1813 года», посвященном теме пути русской армии к триумфу, военным кампаниям 1813–1814 годов, на стенде расположено шесть французских карикатур. Их отличает не менее жёсткая сатира. Эти произведения преимущественно относятся к 1815 году и представляют собой офорты, раскрашенные акварелью. К ним относится «Конгресс», «Политический баланс», «Непереваримый пирог», «Пирог королей, разрезанный на конгрессе в Вене в 1815 году», «Перевес качелей», а также единственная работа 1814 года «Игра на четыре угла». Произведения мастеров подчёркивают уязвимое положение Франции в международных отношениях, обращают мысли посетителей к событиям венского конгресса, в котором участвовали Россия, Франция, Великобритания, Австрия, Пруссия, Швеция, Испания и Португалия. Во многом были определены

международное положение стран – участниц войн, победившей и проигравшей сторон и расстановку политического влияния в Европе. Практически все образы, представляющие персонификацию государств, переданы в изобличительном, ниспровергающем величие духе, как жадные до власти, самодовольные, тщеславные (не меньше самого Наполеона) персонажи, что отчётливо наблюдается в работах «Конгресс», «Пирог королей, разрезанный на конгрессе в Вене в 1815 году», «Политический баланс». Герои сатирических рисунков представлены в аффектированных позах за тщательным процессом взвешивания на весах, разрезанием карты мира, самодовольным танцем и подобными занятиями. Демонстрируются карикатуры на самого Наполеона в уничижительном, жалком облике: восседающем на горшке «Игра на четыре угла», в образе вылезавшего из пирога коротышки «Непереваримый пирог». Последняя работа представляет изображения правителей государств – участников политического противоборства на тот момент: короля Пруссии Фридриха Вильгельма III, императора Австрии Франца I, российского правителя Александра I, британского полководца Артура Уэсли Веллингтона. Из-под стола виднеется пухлая фигура Людовика XVIII. Ирония всей группы экспонируемых французских карикатур равно направлена на представителей всех участников войны.

В угловой витрине того же зала мы можем ознакомиться с довольно исключительным произведением – табакеркой круглой формы с карикатурой на Наполеона (Германия, Брауншвейг), относящейся к 1813–1815 годам создания. Выполнена на фабрике Иоганна Штобвассера (1740–1829) из папье-маше, в технике раскрашенной гравюры с применением лака. Изделия фабрики обыкновенно принадлежали к предметам роскоши, бытовым безделушкам вроде трубок, тростей, предметов посуды. Табакерки Штобвассера неизменно ценились не в последнюю очередь благодаря ряду работ с содержащимся скрытым на поверхностный взгляд эротическим изображением под крышкой или фальшивым дном. Рассматриваемое нами изображение Наполеона восходит к рисунку И. Фольца (1784–1858) с сильнодействующим метафорическим приёмом, когда лицо императора составляется из человеческих фигур, символизирующих трупы солдат. На месте предполагаемого эпюлета расположена

скорчившаяся рука. На груди, подобно звезде ордена, художник расположил разветвляющуюся паутину. Всё это явно подчёркивает хищнические намерения французского владыки. А на голове, сливаясь с изображением головного убора, выделяется фигура чёрного орла.

Завершает экспозицию музея зал № 5 – «Зал памяти о войне», именуемый также «зал Верещагина», в котором помимо различных памятников русского мастера, посвящённых войне и доблести русского народа, демонстрируется ряд произведений декоративно-прикладного искусства: памятные мечи видных военачальников, серебряный ларец для жалованной грамоты, мундир гренадёра, фарфоровые сервизы с сюжетами на тему войны 1812 года, портретами правителей, участвовавших в ней держав. Декор зала фокусирует внимание на пафосе исторических событий. Патетический контекст подчёркивает череда живописных произведений В.В. Верещагина (1842–1904), демонстрирующих завершающий этап войны, который связан со знаковыми изобразительными сюжетами. Это выражено полотнами со сценами отступления войск Наполеона («На большой дороге – отступление, бегство»), пожаром в Москве («Зарево Замоскворечья», «Поджигатели. Расстрел в Кремле»), изображениями сцен бесчинств и мародёрства («В Успенском соборе»). Изначально цикл работ художника хранился в Русском музее. Дальнейшая судьба произведений была решена указом императора Александра II, передавшего их в основанный им в 1872 году Исторический музей Москвы. Картины цикла, экспонируемые вместе, создают эффект калейдоскопа, где каждый отдельный фрагмент войны, подобно кинематографическому кадру, является частью единой панорамы истории величия русского народа. А именно патриотический посыл прежде всего предполагался Верещагиным основной целью создания серии. О воплощении особого духа русского народа упоминает и сам художник, что цитирует С.А. Афонский, рассуждая об архетипе героизма полотно Верещагина [Афонский, 2017, с. 2]. Также исследователь выделяет существенное отличие полотен живописца: «Под влиянием критических статей В.В. Стасова и картин Гойи Верещагин стал больше уделять внимания не изображению ужасов войны и зверств завоевателей, а героизму защитников Отечества» [Афонский, 2017, с. 4].

Но, кроме воодушевлённой живописи, экспозиция зала примечательна расположенными в одной из витрин карикатурными изделиями. На нескольких ярусах полок показан фарфоровый сервиз завода Гарднера (Вербилки, Дмитровский уезд Московской губернии), относимый к 1813–1814 годам создания. Производство отмечено деятельностью шотландца Ф. Гарднера (1714–1796) в 1766 году, который обнаружил особый тип глины («глуховская») и обустроил завод по созданию фарфоровых изделий в России. Завод поставлял и сугубо роскошные подарочные сервизы («орденские сервизы»), и предметы декоративно-прикладного искусства, произведения жанровой скульптуры для светской знати, также Гарднер включал в сферу изготовления множество изделий для простого народа, утилитарные предметы быта.

Гарднеровский сервиз из фарфора с карикатурами на великую армию украшен надглазурной росписью с золочением. В него входят шестнадцать предметов: сахарница, полоскательница, чайник, молочник, кофейник и чашки. Каждый предмет декорирован оригинальным карикатурным изображением с соответствующими наименованиями рисунков на витрине. Сахарница с карикатурами «Русский мужик, домой возвращаясь для курьёзу ребятишкам бирюлек принёс» и «Санкт-Петербургский ратник Храбров» росписи неизвестного мастера. Изображение на чашке «Подмосковный крестьянин Сила Богатырев» по гравюре А.Г. Ухтомского с рисунка Е.М. Корнеева 1813 года тоже восходит к схожей схеме отображения сюжета, понимаемого нами как универсальный. Иконография рисунков сходна между собой, как и задача этих карикатур – демонстрация физического и духовного превосходства русского воина-богатыря над противником. Эта мысль подтверждается чашкой с блюдцем с изображением «Кирилловец», относимая к 1812–1813 годам, неизвестного автора, как и молочник с карикатурой «Русский Геркулес города Сычовки», созданный по гравюре И.И. Терebeneва. Бравый воин, мужественный солдат – художник мог обозначить практически любое имя, суть изображения подвига не изменялась. Образ русского бойца возводился к архетипу героев древности, чьи подвиги сопоставлялись с производимыми античными легендарными персонажами и реальными военными деятелями и

восходили к мужеству стоящих на защите Отечества богатырей.

Примечательна чашка с аллегорической карикатурой «Русский мужик Вавила Мороз на заячьей охоте» по гравюре с оригинала А.Н. Оленина (1763–1843) 1813 года. Мужик представляет нам образ настоящего русского богатыря и по мощи сложения фигуры, и по масштабу её изображения в построении композиции изображения относительно невыразительных фигурок противника. Также он представляет собой, бесспорно, образ самой России, триумфально повергающей французов-захватчиков. Образ французских солдат объединён с зооморфными чертами, автор сочетает человеческие головы с телом зайцев, что должно ассоциироваться с приткостью и трусостью лесного животного. В Государственном Русском музее хранится аналогичная графическая работа неизвестного мастера 1813 года. На ней в отличие от изображения на чашке сервиза значительную область поверхности бумаги занимают обведённые реплики героев. Из уст французов вырываются краткие сетования о скорейшем побеге во Францию, а мужик Вавила приговаривает вслед беглецам: «Ату! ату! его – проклятый оборотень. небось! коли не догону, такъ метлою достану! что пакостникъ, шаловливъ, какъ кошка, а трусливъ какъ заяць! своихъ разтерять, да и самъ угналъ! за деломъ приходилъ! явился, острамился и воротился – ау! Братцы соседушки, берегите поле не прозевайте вы его!»

Подобный образ обнаруживается в карикатуре на чашке «Санкт-Петербургский ратник Храбров» 1813 года неизвестного автора. Здесь также подчёркивается героизм и сила простого русского мужика. Образ восходит к произведению печатной графики 1810 года неизвестного художника, сопровождаемой надписями: «С. Петербургской ратникъ Храбровъ. Эй Мусье! Я Русакъ, а не Прусакъ!», «Въ согласномъ стаде волкъ не страшень и храбрость крепче стень и башень». Образ на гравюре более жёсткий, грубый. Лицо французского бойца выглядит неприглядно, волосы всклокочены, на нём отчетливо видны грязь и синяки. На чашке изображение заметно смягчается. А образ поверженного противника довольно опрятен и представлен более молодым, и даже словно отрешённым от ужаса ситуации, когда буквально через мгновение ему суждено погибнуть от топора русского мужика. Таким образом обнаруживается как снижение

драматизма заимствованных у графических карикатур образов, так и сокращение числа персонажей и элементов композиции. Ряд изображений заметно сокращается, сводится к символическому толкованию. Основной посыл карикатур легко считывается на предметах сервиза. Более того, блюдца к чашкам сопровождаются практически идиллическими пейзажными композициями, не привязанными к батальным, историческим событиям.

В витрине расположены также две чашки с использованием в оформлении карикатуры «Французы, голодные крысы, в команде у старостиhi Василисы». Обозначено на этикетаже, что роспись выполнена по гравюре С.П. Шифляра (1786–1840) в 1812 году. Художник этот успешно воплощал свой талант в различных областях искусства: живописец, график, автор ряда литографий, театральный художник. В период 1808–1813 годов мастер работал над заказами Императорского фарфорового завода. Несколько удивительно читать в статье исследовательницы Е.А. Вишленковой, приводящей примеры карикатур из собрания Исторического музея, примечание по поводу описываемого ей данного сервиза [Вишленкова, 2012]. Она пишет, что в коллекции ГИМ отсутствуют женские персонажи (старостиha Василиса с дочерью) на посуде. Однако это не так, более того, подобных чашек несколько. На чашках сервиза присутствует несколько вариантов комических сценок со старостихой. Тому подтверждением служит и чашка с карикатурой «Русская героиня – девица, дочь старостиhi Василисы» по гравюре А.Г. Ухтомского с рисунка Е.М. Корнеева 1813 года. На карикатуре явно изображён женский персонаж – девушка в рубаше, сарафане, с длинной косой. Она непринуждённо держит в руках острое оружие над телом упавшего ошеломлённого французского солдата. Небезынтересно узнать, что приведённая и исполненная практически в фольклорном ключе старостиha не являлась вымышленным персонажем. Это реальная героиня – крестьянка Смоленской губернии Василиса Кожина (ок.1780 – ок.1840), прославленная как деятельница партизанского движения войны 1812 года. Её портрет работы А. Смирнова расположен в залах экспозиции.

Схожий приведённым выше карикатурам юмор определяет и декор чашки с блюдцем с рисунком «Французские гвардейцы под конвоем

бабушки Спиридоновны», исполненной по гравюре с оригинала А.Г. Венецианова. Авторы прибегают для образования более уничижительного облика французов к антитезе. Суть противопоставления зиждется на контрасте слабости профессиональных воинов армии Наполеона и показательно берущими над ними верх женщинами, детьми, пожилыми людьми, т.е. мирным населением, партизанами. Художники прославляют народный подвиг, мирных жителей, вынужденных прибегнуть к самообороне. Страдало крестьянское население, которому приходилось спасаться от мародерских действий отступающих сил захватчиков, нуждающихся в провизии, фураже. Искусство показывает, как в свете военных событий Александр I 6 июля 1812 года издал манифест с призывом образования народного ополчения, а сопротивление, откликнувшись на воззвание партизан во всём многообразии представлено в карикатурах. Призывал к народным массам и государственный деятель, участник военных событий граф Ф.В. Ростопчин, распространявший пропагандистские прокламации-«афишки». Он высмеивал присущую обществу галломанию, содействовал движению ополченцев. В то же время слышались призывы о заступничестве веры и отечества. Война стала национальной, общенародной. В задачи карикатуристов, памфлетистов входило создание и нравственное обоснование тотальной ненависти к врагу. Патриотические идеи, с которыми мы можем ознакомиться благодаря «Собранию Высочайших Манифестов, Грамот, Указов, Рескриптов, Приказов войскам и разных извещений, последовавших в течение 1812, 1813, 1814, 1815 и 1816 годов» (1816), воплотились в ряде афишек, народных лубков.

Обращает на себя внимание сама идея привлечения карикатурных офортов к декору гарднеровского сервиза. Некоторое количество использованных работ Терёбенева, рисунка Венецианова повторяет прежде отмеченные в предыдущих залах музея графические образцы. Так, на чашке мы вновь встречаемся с карикатурой «Не удалось тебе нас переладить на свою погудку, попляши-же басурман, под нашу дудку» или «Наполеонова пляска» по гравюре И.И. Терёбенева 1813 года, или на кофейнике с карикатурами по двум сторонам «Чем он победил врага своего? Нагайкою!» и «Северный Амур» по гравюре И.И. Терёбенева и А.Е. Мартынова. Первая гравюра под тем же названием и со

схожим изображением расправы над французским спасающимся бегством кавалеристом создавалась несколькими художниками редакции «Сыны отечества». Кроме Терёбенева, аналогичную тему разрабатывали также Мартынов и Корнеев.

Можно выделить и чашку с карикатурой на сюжет «Французские мародёры, испугавшиеся козы». Её роспись выполнена по карикатуре на сюжет, описанный в журнале «Сыны Отечества» 1812 года. Трое задействованных персонажей предположительно заимствованы из одноимённой гравюры Терёбенева 1813 года с большим количеством героев. На офорте представлен интерьер крестьянского дома с печью, на фоне которого во множестве поз изображены шесть действующих лиц. На чашке действие перенесено на пейзажный фон, однако сходство очерченных фигур с терёбеневской работой прослеживается. Г. Павлова отмечает дар художника, особенно его пластическое чутье в композиционном построении как скульптора: «Причудливое сочетание неотъемлемых приёмов карикатурного жанра (гипербола, утрирование форм, шарж) и строгой классической взвешенности композиции делает листы Терёбенева непревзойдёнными по красоте и почти плакатной выразительности» [Павлова, 2012, с. 22].

Профессиональные художники-карикатуристы немало заимствовали из области народной картинки, лубка. Они переняли композиционную лаконичность, лапидарность, острую характерность, контрастные сочетания колорита. До известной степени антинаполеоновские карикатуры мастеров справедливо сравнимы с искусством военного плаката. У них обнаруживаются общие свойства: наглядность, красочность. Кроме того, эти типы искусства ориентированы на единые цели: агитация, пропаганда. Произведения рассчитаны на одну и ту же аудиторию – массы простого народа. В состав карикатур входили также шаржированные портреты участников войны. Встречались карикатурные работы, схожие с художественными иллюстрациями. Но их удельный вес относительно невелик.

В значительной степени обнаруживается жанровая близость карикатуры к народному искусству, лубку. Выражается это во внимании художников к необычной внешности, экстравагантности поступка. Небывалые события проявлялись с помощью художественного приёма обобщения,

упрощения изображений в сферу реальности. Мастера обращались к пейзажным эскизам, несколько идеализированным изображениям видового жанра для воплощения достоверных фонов русской природы, деревень. Отображённые карикатуристами типажи заимствовались из традиции жанровой гравюры. Художники добивались таким образом особой конкретности, реального веса изображаемым событиям, определённой исторической вовлечённости. Этой задаче служило введение бытовых подробностей, объектов крестьянского и солдатского обихода.

Представленные в витрине также полоскательница с карикатурами «Ретирада французских генералов», «Карантин для Наполеона при возвращении его из России» по гравюрам И.И. Терёбенева 1813 года и чайник с карикатурами «Бегство Наполеона» и «Чрезвычайная французская почта в Париж» по гравюрам А.Г. Венецианова 1812 года соответствуют общему звучанию концепции экспозиционного зала. Офорт Венецианова также в несколько изменённом виде был применён в рисунке чашки с карикатурой «Русская пехота и французская конница» (1812–1813). На этикетке музея роспись изображения относят неизвестному авторству. Однако сходство композиции и единство сюжета наблюдаются. Оригинальный офорт художника ещё дополняла надпись: «Русская пехота и французская Конница. Коль мало штыка такъ вотъ те приклада». Заключительная часть надписи представляет собой русскую пословицу. В целях популярности и доступности карикатур среди народа часто применялись пословицы, поговорки, нарочито простая речь. Крестьяне, простые солдаты обыкновенно мыслили образами, облечёнными в простые формы. Эту особенность знал и использовал при командовании великий русский полководец А.В. Суворов, а позднее составитель русского словаря В.И. Даль в 1864 году издал сборник фразеологизмов, афоризмов «Пословицы русского народа». «Неприятель на хвосте ворвался», «Огнем и мечем. Конским хвостом пепел размести», «Пуля дура, штык молодец», «Принести неприятеля на плечах» и иные подобные пословицы использовались отечественными карикатуристами начала XIX века.

Все приведённые выше карикатуры призваны живо обнаружить разложение некогда победоносной французской армии, трусость, мародёрство, выказывая постыдное бегство её солдат. Созданные художниками образы наставляют в

духе презрения захватчиков, посягнувших на национальную самостоятельность России.

Значимо обогатилось видовое и тематическое содержание популярных народных художественных промыслов, освещавшее тематику Отечественной войны 1812 года. В карикатурах мастеров прошлых веков осмысливаются общественные и национальные идеалы, как и абсолютное противопоставление им образа врага. В творчестве активно кристаллизуются и формулируются ценности русского общественного устройства: патриотизм, верность отечеству, культурная преемственность поколений, коллективный дух. Карикатурные образы органично воспринимались и воплощали в народном сознании необходимые для победы духовные и эстетические идеалы. Карикатуры в своё время способствовали росту народного самосознания и единства русского общества. Наполеоновская армия представлена в карикатурах однозначным воплощением зла и дьявола. Образ противника Наполеона воспевается как защищающий свою независимость, национальную самобытность, религию и законность власти. Образы солдат, крестьян преподносятся воплощением страдающей добродетели. В отношении такого противопоставления стран сильна мысль о предрешённой, единственно верной победе России. В таком свете поражение Наполеона трактуется как акт небесного правосудия. Избавление поработённых наполеоновской армией народов воспринималось торжеством добродетели и осуждением порока.

Выверенное решение экспозиции залов служит патриотическому чувству посетителей, восхвалению воинского подвига, силы духа народа. Построенная в хронологическом порядке экспозиция освещает сложную тему борьбы, понятой прежде всего через столкновение Российской и Французской империй. Кроме того, демонстрируется доблесть и вера простого солдата, военный быт. Отношение к врагу отчетливо проявлено именно в образах карикатур, где присутствует нарочитое противопоставление облику отечественного солдата гиперболизированного образа нечестивого, трусоватого бойца, возглавляемого «чудовищем»-Наполеоном. Концепция ниспровержения образа врага становится общеприменимой среди художников, так как гораздо проще становится побеждать того, над кем ты смеёшься.

А униженный и сломленный враг не вызывает в народе обыкновённо ни уважения, ни жалости. Не ускользает от внимания, что предметом насмешки зачастую становится слабый, нелепый противник. Война же приучает к своеобразному чёрному юмору, позволяет глумливо насмеяться над ситуацией и персонажами, обыкновённо вызывающими у зрителя сочувствие. Большая часть отечественных карикатур воспроизведена, как мы видим на основании музейной экспозиции, после 1812 года, и явилась осмыслением пережитых только что драматических для страны событий. В наше время происходит новое обращение к этим образам, порождающее желание раскрыть потенциал военной карикатуры, найти ей новое понимание.

Основные особенности антинаполеоновской карикатуры, предлагаемые посетителям музея, состоят, прежде всего, в многообразии применяемых материалов и техник. Мы убедились в этом на многоплановом материале, экспонируемом в залах, столкнувшись с произведениями печатной сатиры и произведениями декоративно-прикладного искусства. Война с наполеоновской армией решительно затронула все выдающиеся умы отечества, отразилась в массовом искусстве карикатурной графики, в причудливом сервизе, единичных экспонатах вроде копилки или табакерки.

Другая особенность представленных вниманию зрителя карикатур заключается в национальной неоднородности коллекции. В неё входят карикатуры отечественных мастеров, но также английские, французские, немецкие работы, что, конечно, свидетельствует о богатстве музейного собрания. Не менее значимо для исследования и своеобразие созданных изображений, которое заключается в их тесном взаимодействии с текстом. Непосредственно сама карикатура является креолизированным текстом, активно оперирует вербальными и невербальными средствами. Подобно искусству афиши, комиксу, плакату она синтезирует политическую общественную и авторскую позиции, презентуя свой результат широкому зрителю. Интересен и факт заимствования ряда сюжетных композиций карикатур русских графиков Терebeneва, Оленина, Корнеева в процессе изготовления гарднеровского сервиза. Это обстоятельство заслуживает подробного изучения, когда один изобразительный материал

успешно послужил основным целям печатной сатиры – информационно-коммуникативной, просветительской, пропагандистской, эстетической – в разном техническом исполнении. Так, восприятие карикатур фарфоровых чашек завода Гарднера не умаляет впечатления и общей значимости первоисточника. Конечно, музей Отечественной

войны 1812 года не ставил перед собой искусствоведческой задачи, концентрируясь на специфически исторической информативности посетителей. Тогда как карикатура в качестве экспоната явилась содержательно многофункциональной, исследуемой как в качестве исторического памятника, так и произведения искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Амбарцумов В. Образ Наполеона I в русской официальной пропаганде, публицистике и общественном сознании первой четверти XIX в.: магистерская диссертация. – СПб., 2009 // Библиотека интернет-проекта «1812 год». – Код доступа: <http://www.museum.ru/1812/index.html> (дата обращения: 20.12.2022).
2. Афонский С. Архетипы власти и мудрости в серии картин В.В. Верещагина «1812 год» // Вестник Российского экономического университета им. В.Г. Плеханова. – 2017.
3. Вишленкова Е. «Метки на память»: сатирические образы войны 1812 года // История и историческая память. – 2012. – Код доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/metki-na-pamyat-satiricheskie-obrazy-voyny-1812-goda>
4. Кольцова Л. 1812 год в графике художников – современников военных событий // Искусствознание. – 2013. – № 1–2. – С. 331–358.
5. Кузьминский К. Русская сатирическая иллюстрация XVIII–XIX вв. – М., 1937. – С. 47.
6. Павлова Г. Русская сатирическая графика 1812–1814 годов // 1812 год в произведениях искусства из собрания Русского музея. – СПб., 2012.
7. Пельтцер М. Русская политическая графика и её влияние на Европу // Россия и Европа. – 2007. – Вып. 4. – С. 119–149.

REPRESENTATION AND ROLE OF THE RUPTURE MOTIF IN MEDIA CULTURE OF THE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES

Summary: Recurring motifs, the origins of which are traced back to ancient times, can be found in the history of culture and the history of the development of thinking. One of these motifs, the motif of rupture or tearing into parts, is the subject of research in this article. For most known cultures, the motif was fundamental in cosmogonic myths and, as a consequence, in worldview and thinking. Owing to the popularity of modern film franchises about superheroes, including heroes of Scandinavian mythology, many people may be familiar with the Scandinavian myth about the emergence of the world from the body parts of chthonic giant Ymir, defeated and cut into pieces by Odin. However, this is far from the only myth of this type in the history of culture. In a similar way, the world appears in Sumerian myths (through the dismemberment of goddess Tiamat), Indian myths (Purusha), Chinese myths (Pangu), and in many other cultures. In the modern scientifically developed world, it is no longer necessary to explain the universe through myth; however, such fundamental motifs and categories do not disappear from thinking, they are transformed and adapted to new realities. The area where these motifs manifest themselves most clearly remains art in general and screen works in particular. It is especially clearly seen in the example of films, which in essence represent a result extremely close to the result of myth-creating activity. In connection with the objectives, the article discusses such works as *Saw*, *Insidious*, *The Mist*, *Apocalypse Now*, *Arrival*.

Thus, the objectives of the article are to consider the importance of the role that the rupture motif plays in culture, to identify its archetypal features; to trace how, as culture developed, the motif of rupture lost its key mythological function; using the method of comparative historical analysis, to identify the forms of presence of the rupture motif in audiovisual works of culture of the late 20th - early 21st centuries based on the proposition that three types of its representation can be distinguished: everyday, structural-plot and speculative; to demonstrate how its cosmogonic function is preserved by indicating the role that the motif plays in the structure of a work.

Keywords: mythology, screen culture, neo-mythologism, archetype, motif, rupture, cinema, screen arts.

Introduction

The motif of rupture occupies a special place among all the recurring images and motifs that can be traced in culture through the centuries from the most ancient artefacts to the present day. It can be found in almost all known cultures at the mythological stage of development; however, most important is that where this motif is found, it occupies a key place not only in the myth but also in all subsequent mythology. This happens due to the fact that, in general, the rupture and division of the whole into parts is not just an archetypal plot unit but a fundamental category of thinking. Owing to it, a person is capable of analysis, of thinking in the whole-part dialectic, of categorization,

etc. Therefore, the idea, which appeared as thinking and culture developed, that the world was born precisely from a rupture (the image of the dismemberment of a chthonic monster into parts) indicates a qualitative leap in the development of thinking. We can find examples of such myths in Sumerian culture (Marduk defeats monster Tiamat, and parts of her body become mountains, hills, valleys, rivers, etc.), in Scandinavian cultures (the World appears from the body parts of defeated giant Ymir), in ancient India (ancient God Purusha), and even in ancient China (Eliade describes: "Thus, it is told about a certain original anthropomorphic creature Pangu, born 'at a time when Heaven and Earth were a single chaos, reminiscent of an egg'. When Pangu died, 'its head became the sacred peak, the eyes became the sun and the moon, the fat became rivers and seas, the hair and fur on the body became trees and other plants'"¹). The fact that these images lie in the cosmogonic core of mythology speaks of its importance for thinking. However, although the need to explain the world by means of mythology disappeared after the scientific revolution and the subsequent triumph of scientific consciousness, the archetypes created by it have not disappeared; they have only been transformed and now continue to be in culture, adapting to it. The problem addressed in this article is part of a larger study that examines the limits of human thinking and relates them to a changing religious paradigm.

There are not many studies that directly examine the motif of rupture as their subject. Many studies are works on related topics and only when necessary address issues concerning rupture. Here we can cite as an example the thorough works of V. Propp and M. Bakhtin on the structure of a fairy tale and on the culture of laughter, respectively (*Historical Roots of Fairy Tales*, *The work of Francois Rabelais and the Culture of the Late Middle Ages and the Renaissance*), who touch on the role of the motif of rupture, each in their own area. Thus, Propp points to the motif of cutting off a finger as "one of the types of self-mutilation that is preserved in a fairy tale with particular completeness"² and analyses its role in the structure of a fairy tale. Bakhtin considers the role of cutting and dismemberment in the context of carnival culture, as an integral part of the

life cycle of the body in the system of grotesque images, where "they are opposed to the classical images of the finished, completed, mature human body, as if cleansed of all the toxins of birth and development"³.

The works of American philosopher Eugene Tucker (*The Horror of Philosophy*) have a more philosophical and fundamental bias. In them, along with the works of Dylan Trigg, the rupture is considered in the meaning of the limit, in particular - the limit of thinking, and further, on this basis, the authors build their ideas of speculative realism.

However, in this field of research, there is a lack of works devoted directly to the very motif of rupture, namely to the types of its representation in modern culture.

The article is aimed at using a comparative historical analysis to identify the types of representation of the rupture motif in works of screen culture of the 20th and 21st centuries, and also to answer the question of whether the role of this motif in screen works corresponds to its cosmogonic role in myth.

Method

Since the word "rupture" can be applied to a huge number of very different designations, the field of search should be somewhat narrowed since if in a horror film a character is decapitated, dismembered, or even simply wounded, such a picture can formally be interpreted through the concepts of rupture, nevertheless, it will not serve as illustrative material. It is necessary to identify and classify cases when rupture as a motif is one of the key structural elements of the work and compare its function with the cosmogonic one, original for mythology. For example, in the cosmogonic myths of the peoples of the world, the cutting of a chthonic monster into pieces is the most important element not only in the plot of the story but in the structure of the entire myth as a whole, since the cutting of a monster into pieces is a representation of the separation of the cosmos from chaos and the creation of a rupture between them, which causes the very possibility of the existence of the world. While the execution of Ned Stark through beheading in the first episodes of the Game of Thrones series is an impetus for the development of the plot, it does not carry the structure-forming load that interests us.

1. Eliade M. History of Faith and Religious Ideas. - V. 2. - Moscow: Criterion, 2002. - P. 16.
2. Propp V. Y. Historical Roots of Fairy Tales. - Moscow: KoLibri, 2021. - P. 266.

3. Bakhtin M. M. The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance. - Moscow: Hudojestvennaya Literatura, 1990. - P. 32.

Result

The fact that there is a huge number of audiovisual works, in which images associated with dismemberment are actively used, should be noted. And although, in general, such scenes are not structure-forming or meaning-forming, sometimes this rule is violated. The roots of this tradition can be found in Propp's study *Historical Roots of Fairy Tales*, and examples include films such as *Saw*. In his research, Propp breaks down a fairy tale into individual motifs and looks for parallels between the plot units of the fairy tale and real historical traditions. The largest number of connections is found with the initiation ceremony and the cult of death. Thus, in a separate paragraph, the author examines fairy tales related to the loss of a finger or hand and points out that in some societies, young men undergoing an initiation ceremony had their fingers cut off. It was done because initiation was considered a young man's journey to the land of the dead (death) and return from there (rebirth as a different person). Due to the peculiarity of ideas about the afterlife, it was believed that the initiate must leave part of his flesh there in order to deceive the inhabitants of the afterlife and, thereby, be able to return to the living. If we look at the plot of the chosen film, we will notice that the main character is not the most worthy person. And, finding himself chained to a pipe in an unknown place with a stranger, he faces a difficult and cruel choice: do nothing and remain in this room to die of hunger as well as lose his family, or cut off his leg, kill the stranger and, thereby, save himself and family. As a result, the hero takes the second path and, therefore, the plot can be considered as a variation on the theme of initiation. As in the ritual, in the film, the need to lose a limb is a necessity in order to avoid death and prove one's qualitative rebirth. Thus, in this film, the motif of cutting is truly structure-forming for the entire work. This level of use of the rupture motif can be conditionally called everyday or literal.

Films that exploit the motif of the otherworldly in one form or another can serve as another example and, in general, a different type of work that uses the motif of rupture. Here the rupture manifests itself on a qualitatively different level than in the case of a literal understanding. The main characteristics of what is referred to as "otherworldly" can be identified as follows: it is associated with death; it presupposes the existence of some "oth-

er" world, existing in one form or another parallel to our world; and it allows for the idea of many diverse entities inhabiting that world. Historically, descriptions of these entities reflect the development level of the culture of the people whose myth is being considered. Propp also gives an excellent and detailed argument for this thesis using the example of fairy-tale material. Thus, the transition of the role of the soul carrier from a bird to a horse can be considered as one of the most striking examples of the representation evolution associated with culture development; the transitional synthetic phase, a winged horse, is of particular interest. According to Propp, the transition occurred as a result of a change in culture from hunting to farming⁴. A similar evolution can be traced in how the topographical location of the other world changed: for example, at first, it seemed to be located in the same plane as the world of the living but inaccessibly far away (far away lands, in the thirtieth kingdom, the hero of the fairy tale must wear out several pairs of iron shoes or staves before he gets there); as society develops and opportunities for long-distance travel emerge, distant lands lose their magical aura of inaccessibility, and the other world is transferred beyond a new insurmountable border - to heaven. Thus, we can say that a set of ideas about the otherworldly is commensurate with the culture that created this set.

If we turn to the texts which make up the Bible, we can find more than one episode of manifestations of the otherworldly. "...He was put to death in the body but made alive in the Spirit, in whom He also went and preached to the spirits in prison" (1 Peter 3:18.19), "Now that he ascended, what is it but that he also descended first into the lower parts of the earth" (Eph. 4:9) - about the descent of Jesus into hell. "And the tempter came to him and said, 'If You are the Son of God, command that these stones become bread,'" "...If You are the Son of God, throw yourself down, for it is written: He will command His angels concerning You, and in their hands they will bear You up, lest You dash Your foot against a stone," "...All these I will give you, if you will fall down and worship me" (Matt. 4, 3. 6. 9) - about the appearance of the devil as a tempter to Jesus. These last quotes reveal a motif that will be reinterpreted over the course of many centuries and will find expression, for example, in

4. Propp V. Y. *Historical Roots of Fairy Tales*. - Moscow: KoLibri, 2021. - P. 427.

stories about the sale of the soul to the devil in exchange for certain earthly goods. In the book of Genesis, God appears to Abraham twice (Gen. 12, 7. 17, 1), concluding a covenant with him. And prophet Ezekiel describes his meeting with the creatures of the heavenly world, the messengers of the glory of the Lord, in such a way: "...a great cloud, with brightness around it, and fire flashing forth continually, and in the midst of the fire, as it were gleaming metal... and this was their appearance... there was one wheel on the ground beside the living beings... on the ground near these animals there was one wheel in front of their four faces. ...for the rims of all four were full of eyes all around" (Ezek. 1, 4. 5. 6. 15. 18).

It is important to note that such a tradition in the idea of the otherworldly is extremely anthropocentric and it was precisely this that dominated the culture for many centuries. In the context of such a tradition, the rupture manifests itself as a boundary between worlds; however, the other world can be noticed, seen or understood at least indirectly. This demonstrates the manifestation of anthropocentrism. And although the history of such a movement as "dark mysticism" goes back quite a long time, it never came to the fore in comparison with traditional religious ideas about the afterlife since, from the point of view of official church dogma, it was a heresy. In the official tradition, there is another world, and it relates to us in a certain (hostile or benevolent) way. The hostility here originates from ideas about the other world as a land of the dead. It is based on a clear dualism and opposition, or rather, even inversion. Hence the belief that the inhabitants of that world can only be hostile to us, otherwise they would live "here" and not "there". Among many other examples, Propp writes: "The Zulu believe: 'It is said that if a person died here on earth, he went to the dead and they said: first do not come near us, you still smell of the hearth. Stay away from us until you cool off from the hearth'"⁵. Works that use these ideas can be found; however, these will already be examples of deconstruction and play with tradition, inversion of inversion. For example, the cartoon *Monsters, Inc.* turns the relationship between the other world and this world inside out, first by showing the other world within the framework of tradition, as a place from which nightmare monsters appear to children, and then by destroy-

5. Propp V. Y. *Historical Roots of Fairy Tales*. - Moscow: KoLibri, 2021. - P. 232.

ing this picture with a story from the point of view of the monsters themselves, who are in the other for us world - they live just like us in their world, they communicate in everyday life, go to work, and solve their problems.

However, if we return to the representation of tradition, we can cite a huge number of works as examples: films such as *The Mist* (F. Darabont), *Insidious* (J. Wan), films outside the horror genre, for example, *Arrival* (D. Villeneuve), games on the theme of the otherworldly, for example, *DOOM*. All of them are united by the fact that the structure of the plot initially implies the presence of a rupture between the world of people and the world of otherworldly creatures within the screen world. In some cases, entities coming from another world are friendly (*Arrival*); in others, they are not. In some cases, the other world is presented as another dimension of a scientific nature; in others, it is depicted more in the religious tradition and has a connection with the world of the dead (*Astral*). However, in all these films, as in a huge number of other works, rupture is the most important structural element of the work. Within the screen world of such works, the presence of a rupture determines the possibility of a plot in general. It is potential energy, giving impetus to the development of action; however, at the same time, the rupture, one might say, is not complete in works of this type. The other world is still anthropocentric in the sense that the creatures coming from there are accessible to human perception. The rupture is inherent in the structure of the work to give rise to action; however, the action thereby overcomes the rupture, the otherworldly reveals itself in categories accessible to human knowledge. This is the second type of representation of the rupture motif that can be distinguished. It manifests itself in the work at the level of plot structure, outlining the rules by which the world of the screen work exists.

The last type of rupture is close to the previous one. Nevertheless, unlike it, it extends deeper into the very foundations of our possibility of knowledge. It is something that manifests itself only as an impossibility. Vague and unclear, it is something not only from another world but also fundamentally inaccessible to our knowledge. Something that, while manifesting itself as incomprehensible, is at the same time capable of undermining the ontological foundations of our existence in this world in general.

In his book *The Thing*, Dylan Trigg develops the concept of anonymity, prior to the subject, in great detail. According to Trigg, the sense of this anonymity is revealed when "the subject discovers something in the past that undermines their sense of belonging. It is a message from another time that undermines the unity of 'I' in the present"⁶. This concept examines the world, separating materiality from subjectivity in it; however, it does this on a qualitatively different level than, for example, ancient Greek and later mediaeval Christian philosophers, who separated matter and soul. Trigg, referring to such philosophers as Merleau-Ponty, Levinas, Meillassoux, Heidegger, considers matter as an anonymous pre-existence of human entity, and human subjectivity as a category thrown into the world through the materiality of the body. Our subjectivity finds refuge in this anonymous matter. What is most important here is that the qualitative characteristics of matter remain fundamentally inaccessible to us, and, somewhere in the depths of existence, there is an eerie excess nothingness, accessible to our understanding only by analogy. And as an analogy, Trigg cites the concept derived by Levinas - the concept of *il y a* - night. However, this word does not simply mean the absence of sunlight due to the position of celestial bodies relative to each other. For Levinas, night is a substance that makes everything that enters it hidden, inaccessible, anonymous⁷.

According to this approach, the entire world that lies beyond our perception is anonymous, closed, fundamentally unknowable and, therefore, extremely eerie. Let us turn to cinema to find an artistic embodiment of the rupture that appears between human subjectivity and anonymous materiality within the framework of Trigg's ideas.

Since the object cannot be understood in any direct way, most classic horror films are not suitable for illustration. In them, although hidden in the shadows, there is something that frightens us, nevertheless, it can ultimately be discovered. In fact, the tradition of works, reflecting the rupture in the form that interests us, has been going on for several centuries and even has an established name, derived from the name of one of its greatest representatives. We are talking about the so-called Lovecraftian horror. Another name for this tradition is

the tradition of supernatural horror. It is characterised precisely by the fact that it goes beyond the boundaries of the traditional discourse of a work of horror or fantasy. Within this discourse, something is revealed that cannot be rationally explained; however, it relates to a person in either a positive or negative way. Nevertheless, the very fact of this intentionality of the supernatural in relation to man in traditional works of horror is usually a constant element (in such diverse horror films as *Hellraiser*, *Alien*, or even classic slashers like *A Nightmare on Elm Street*, the heroes meet in one way or another with otherworldly evil, be it priests of hell, monsters from another planet or a demonic spirit. However, in all cases, the antagonists' prerequisite to cause evil to people is obvious). The supernatural horror tradition gets rid of this element completely. If a person finds themselves in the zone of action of otherworldly forces and some negative events happen to them, this happens not at all due to the fact that the otherworldly is negatively disposed towards a person, but because the person finds themselves in radically inhuman conditions for which they are not adapted. The supernatural beings or forces may be completely indifferent to humans. They represent a non-human being, anonymous and intentional. In his book *In the Dust of This Planet*, Eugene Thacker writes that the world of such a work is hidden from the viewer since "our sensory experience of the world is by definition human"⁸. Moreover, such otherworldliness is not necessarily revealed in some supernatural form. Sometimes it can be found on Earth, in the nature around us, when its inhuman anonymity begins to shine through. A striking example of such a manifestation of the supernatural can be found in a film that is far from the horror genre. F.F.Coppola's *Apocalypse Now* shows the journey of the main character, Captain Willard, deep into the jungles of Cambodia. The action takes place during the war in Vietnam and the captain's task is to find and kill Colonel Kurtz, who has gone crazy and organised a cult in the jungle. There is a reason that the story which inspired the script is called *Heart of Darkness*. As the captain moves deeper into the forests, there really is a feeling of the presence of some kind of darkness; however, it manifests itself not as the absence of light but as Levinas' *il y a*. The darkness that seeps through the world, through the impenetrable jungle. And as the heroes penetrate deeper

into the heart of this darkness, as it envelops them too, they lose touch with reality; the world that looks familiar to us turns out to be alien and inhuman. From a collision with this inhuman, the heroes one after another go crazy and die; however, most importantly, through the magnificent production, the viewer also gets the opportunity to touch the otherworldly, to plunge into it. The result of this contact is that at the climax of the captain's meeting with Colonel Kurtz, neither the heroes themselves nor the viewer are sure whether the latter is crazy, what is normal in this screen world and what is not. Here the rupture manifests itself at such a level that it raises the question of the knowability of the world in general.

In one scene, Colonel Kurtz reads T.S.Eliot's poem "The Hollow Men". There are lines there that, although poetic, very aptly describe the rupture that separates the human and the inhuman, leading to the birth of supernatural horror:

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow⁹

This shadow on the border of the knowable is the rupture which is the basis of supernatural horror.

Conclusion

Thus, during the study of the selected screen works, it was possible to reveal that the motif of rupture is used at different levels:

9. Eliot T.S. Selected Poetry. - St. Petersburg: North-West, 1994. - P. 154.

1. The everyday level, or literal understanding. Here, rupture is understood as a physical separation into parts and, as a rule, is not an important structural element of the work.

2. The plot structure level. Understood in this way, rupture represents the boundary between several spaces or worlds of a screen work. Most often, the tension between separated spaces becomes the driving force of the plot. It is important that the world on the other side remains, to one degree or another, accessible to knowledge.

3. The speculative level, upon reaching which, rupture turns into a question about the boundaries of the human and what lies on the other side. The difference from the previous type of representation is that here rupture may not be the key force in creating the world of the screen work and the development of the plot; nevertheless, it can lead the viewer along the path of reflection on the limits of human knowledge and possibilities.

As for the correlation of the role of the rupture motif in screen culture with its role in cosmogonic myths, it is most clearly preserved in the second of the given options, where the structure of the screen world is affirmed through rupture. There is an almost complete parallel with cosmogony here. Just as chaos was separated from cosmos in ancient mythologies, making it possible for the world to exist, in the works considered, the other world is separated from this world, making it possible for the world of the work to exist and the plot to develop within this world.

In the case when rupture manifests itself at the speculative level, this function disappears; it no longer asserts anything, but only pushes us to search for what lies on the other side by pointing to the boundaries of the human.

REFERENCES:

1. Bakhtin, M. M. 1990. *The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance*. - Moscow: Hudojestvennaya Literatura, p. 543.
2. Propp, V. Y. 2021. *Historical Roots of Fairy Tales*. - Moscow: KoLibri, p. 640.
3. Thacker, E. 2017. *The Horror of Philosophy*, vol. 1. *In the Dust of This Planet*. - Perm: Gile Press, p. 184.
4. Trigg, D. 2017. *The Thing: Phenomenology of Horror*. - Perm: Gile Press, p. 174.
5. Eliade, M. 2002. *History of Faith and Religious Ideas*, vol. 2, Moscow: Criterion, p. 512.
6. Eliot, T.S. 1994. *Selected Poetry*, St. Petersburg: North-West, p. 448.

6. Trigg D. *The Thing: Phenomenology of Horror*. - Perm: Gile Press, 2017. - P. 39.

7. Trigg D. *The Thing: Phenomenology of Horror*. - Perm: Gile Press, 2017. - Pp. 60-61.

8. Thacker E. *The Horror of Philosophy*. — V. 1. *In the Dust of This Planet*. - Perm: Gile Press, 2017. - P. 189.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ И РОЛЬ МОТИВА РАЗРЫВА В МЕДИАКУЛЬТУРЕ КОНЦА 20-ГО – НАЧАЛА 21-ГО ВЕКА

Аннотация: В истории культуры и истории развития мышления можно найти повторяющиеся мотивы, истоки которых прослеживаются до самой глубокой древности. Один из таких мотивов – мотив разрыва, или разъятия на части, – является предметом исследования данной статьи. Для большинства известных культур этот мотив был основополагающим в космогонических мифах и, как следствие, – в миропонимании и мышлении. Благодаря популярности современных кинофраншиз о супергероях, показывающих в том числе героев скандинавской мифологии, многим может быть известен скандинавский миф о появлении мира из частей тела хтонического великана Имира, поверженного и разрубленного на части Одинем. Однако это далеко не единственный в истории культуры миф такого типа. Схожим образом мир появляется в шумерских (через расчленение богини Тиамат), индийских (Пуруша), китайских (Паньгу) мифах и у многих культур кроме этого. В современном научно развитом мире больше не требуется объяснять вселенную через миф, но такие фундаментальные мотивы и категории не исчезают из мышления, а трансформируются и адаптируются под новые реалии. Сферой, где эти мотивы проявляются наиболее отчётливо, остаётся искусство в целом и экранные произведения в частности. Особенно ярко это видно на примере кинофильмов, которые, по сути, представляют из себя результат, крайне близкий к результату мифотворческой деятельности. В связи с поставленными задачами

в статье рассматриваются такие произведения, как «Пила: игра на выживание», «Астрал», «Мгла», «Апокалипсис сегодня», «Прибытие».

Таким образом, задачи данной статьи – рассмотреть важность роли, которую мотив разрыва играет в культуре, выявить его архетипические черты; проследить, как по мере развития культуры мотив разрыва утратил свою ключевую мифологическую функцию; используя метод сравнительно-исторического анализа, выявить формы присутствия мотива разрыва в аудиовизуальных произведениях культуры конца 20-го – начала 21-го веков, исходя из положения, что можно выделить три вида его репрезентации: бытовой, структурно-сюжетный и спекулятивный, с указанием на роль, которую этот мотив играет в структуре произведения, продемонстрировать, как сохраняется его космогоническая функция.

Ключевые слова: мифология, экранная культура, неомифологизм, архетип, мотив, разрыв, кино, экранные искусства.

Введение

Среди всех повторяющихся образов и мотивов, которые можно проследить в культуре сквозь века от самых древних артефактов до наших дней, мотив разрыва занимает особое место. Его можно встретить практически у всех известных культур, находящихся на мифологической стадии развития, но самое главное, что там, где этот мотив обнаруживается, он занимает ключевое место не только в самом мифе, но и во всей последующей

мифологии. Это происходит, потому что вообще разрыв и деление целого на части – это не просто архетипическая сюжетная единица, но фундаментальная категория мышления. Благодаря ей человек способен к анализу, к мышлению в диалектике целого-частей, к категоризации и т.д. Поэтому, когда по мере развития мышления и культуры появляется идея рождения мира именно из разрыва (образ расчленения на части хтонического чудовища), это свидетельствует о качественном прыжке в развитии мышления. Примеры таких мифов мы можем найти у шумеров (Мардук побеждает чудовище Тиамат, и части её тела становятся горами, холмами, долинами, реками и т. д.), у скандинавских культур (Мир появляется из частей тела поверженного великана Имира), в древней Индии (Древний Бог Пуруша) и даже в древнем Китае (Элиаде описывает: «Так, рассказывается о некоем первоначальном антропоморфном существе Паньгу, родившемся «в то время, когда Небо и Земля были единым хаосом, напомиравшем собою яйцо». Когда Паньгу умер, «голова его стала священной вершиной, глаза стали солнцем и луной, жир – реками и морями, волосы и шерсть на теле – деревьями и другими растениями»¹). То, что эти образы лежат в космогоническом ядре мифологии, говорит об их важности для мышления. Но, хотя после научной революции и последующего торжества научного сознания пропала необходимость объяснять мир средствами мифологии, созданные ей архетипы никуда не делись, а лишь трансформировались и теперь продолжают действовать в культуре, подстраиваясь под неё. Проблема, рассматриваемая в данной статье, является частью более обширного исследования, которое рассматривает пределы человеческого мышления и ставит их в связь с изменяющейся религиозной парадигмой.

Существует не так много исследований, рассматривающих непосредственно мотив разрыва как свой предмет. Многие исследования представляют из себя труды на смежные темы и лишь по мере необходимости затрагивают вопросы, связанные с разрывом. Здесь можно привести в пример основательные труды В. Проппа и М. Бахтина о структуре волшебной сказки и о смеховой культуре соответственно («Исторические корни волшебной сказки», «Творчество Франсуа Рабле и

1. Элиаде М. История веры и религиозных идей. Т. 2. М.: Критерион, 2002. С. 16.

народная культура средневековья и Ренессанса»), которые затрагивают роль мотива разрыва, каждый в своей области. Так, Пропп указывает на мотив отрубания пальца, как «один из видов членовредительства, который сохранён сказкой с особой полнотой»² и анализирует его роль в структуре сказки. Бахтин же рассматривает роль разрубания и расчленения в разрезе карнавальной культуры, как неотъемлемую часть жизненного цикла тела в системе гротескных образов, где «они противостоят классическим образам готового, завершённого, зрелого человеческого тела, как бы очищенного от всех шлаков рождения и развития»³.

Более философский и фундаментальный уклон имеют труды американского философа Юджина Такера («Ужас философии»). В них, наравне с работами Дилана Тригга, разрыв рассматривается в значении предела, в частности – предела мышления, и далее на этом основании авторы выстраивают свои идеи спекулятивного реализма.

Но в данном поле исследований не хватает работ, посвящённых непосредственно самому мотиву разрыва, а именно видам его репрезентации в современной культуре.

Данная статья направлена на то, чтобы при помощи сравнительно-исторического анализа выявить виды репрезентации мотива разрыва в произведениях экранной культуры 20-го – 21-го веков, а также ответить на вопрос: соответствует ли роль этого мотива в экранных произведениях своей космогонической роли в мифе.

Метод

Поскольку само слово «разрыв» может быть применено к огромному количеству самых разных означаемых, следует несколько сузить поле поиска, ведь если в фильме ужасов персонаж оказывается обезглавлен, расчленён или даже просто ранен, то такую картину формально можно интерпретировать через понятия разрыва, но это не будет являться показательным материалом. Необходимо выделить и классифицировать случаи, когда разрыв как мотив является одним из ключевых структурных элементов произведения, и сравнить его функцию с изначальной для мифологии – космогонической. Так, например, в космогонических мифах народов мира разрубает

2. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Колибри, 2021. С. 266.

3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 32.

ние хтонического чудовища на части является главным элементом не только в сюжете повествования, но в структуре всего мифа в целом, поскольку разъятие чудовища на части является репрезентацией отделения космоса от хаоса и создания разрыва между ними, который обуславливает саму возможность существования мира. В то время как казнь Неда Старка через обезглавливание в первых сериях сериала «Игра престолов» хоть и является толчком для развития сюжета, но не несёт той структурообразующей нагрузки, которая нас интересует.

Результат

Факт наличия огромного количества аудиовизуальных произведений, которые активно используют образы, связанные с расчленением и разъятием на части, должен быть отмечен. И хотя в основном такие сцены не являются структурообразующими или смыслообразующими, иногда это правило нарушается. Корни этой традиции можно найти в исследовании Проппа «Исторические корни волшебной сказки», а в качестве примеров назвать такие фильмы, как «Пила: игра на выживание». В своём исследовании Пропп разбирает волшебную сказку на единичные мотивы и ищет параллели между сюжетными единицами сказки и реальными историческими традициями. Самое большое количество связей обнаруживается с обрядом посвящения и культом смерти. Так, в отдельном пункте автор разбирает сказочные сюжеты, связанные с потерей пальца или руки, и указывает на то, что в некоторых обществах юношам, проходящим обряд посвящения, отрубался палец. Это делалось потому, что посвящение считалось путешествием юноши в страну мёртвых (смерть) и возвращением оттуда (перерождение другим человеком). В связи с особенностью представлений о загробном мире считалось, что посвящаемый должен оставить там часть своей плоти, чтобы обмануть жителей загробного мира и тем самым получить возможность вернуться к живым. Если мы рассмотрим сюжет выбранного фильма, то заметим, что главный герой – человек не самый достойный. И, обнаружив себя прикованным к трубе в неизвестном месте с незнакомым человеком, он оказывается перед сложным и жестоким выбором: бездействовать и остаться в этом помещении умирать от голода, потеряв к тому же семью, или отрезать себе ногу, убить незнакомца и тем самым спасти себя и семью. В итоге герой идёт вторым путём и поэтому сюжет может быть

рассмотрен как вариация на тему посвящения. Как и в обряде, в фильме необходимость лишиться конечности является необходимостью, чтобы избежать смерти и доказать своё качественное перерождение. Таким образом в этом фильме мотив разрубания действительно является структурообразующим для всего произведения. Этот уровень использования мотива разрыва можно условно назвать бытовым или буквальным.

Другим примером и в целом другим типом произведения, использующего мотив разрыва, могут служить фильмы, эксплуатирующие в той или иной форме мотив потустороннего. Здесь разрыв проявляет себя на качественно ином уровне, чем в случае с буквальным прочтением. В качестве основных характеристик того, что называется термином «потустороннее», можно выделить следующие: оно связано со смертью; оно предполагает существование некоего «иного» мира, существующего в той или иной форме параллельно нашему миру; и оно допускает представление о целом сонме самых разнообразных сущностей, населяющих тот мир. Исторически описания этих сущностей отражают уровень развития культуры народа, чей миф рассматривается. Пропп также отлично и подробно аргументирует данный тезис на примере сказочного материала. Так, один из самых ярких примеров эволюции представления, связанной с развитием культуры, можно считать переход роли переносчика душ от птицы к коню, причём отдельный интерес представляет переходная синтетическая фаза – крылатый конь. Переход, по мнению Проппа, произошёл вследствие смены культуры от охотничьей к земледельческой⁴. Похожую эволюцию можно проследить в том, как менялось топографическое расположение потустороннего мира: так, сначала он представлялся расположенным в той же плоскости, что и мир живых, но недостижимо далеко (за тридевять земель, в тридесятом царстве, герой сказки должен сносить несколько пар железных башмаков или посохов, прежде чем доберётся туда); по мере развития общества и появления возможностей дальних путешествий, далёкие края теряют свой магический ареол недостижимости и потусторонний мир переносится за новую непреодолимую границу – на небо. Таким образом, можно сказать, что комплекс пред-

4. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Колибри, 2021. С. 427.

ставлений о потустороннем соразмерен культуре, которая создала этот комплекс.

Если обратиться к текстам, составляющим Библию, то можно найти не один эпизод проявления потустороннего. «...был умерщвлён по плоти, но ожив духом, Которым Он и находящимся в темнице духам, сошед, проповедал» (1 Петр. 3, 18. 19), «А восшёл что означает, как не то, что Он и нисходил прежде в преисподния места земли» (Ефес. 4, 9) – о сошествии Иисуса в ад. «И приступил к Нему искуситель, и сказал: если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни эти сделались хлебами», «... если Ты Сын Божий, бросься вниз; ибо написано: Ангелам Своим заповедал о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнёшься о камень ногою Твоею», «... всё это дам Тебе, если, падши, поклонись мне» (Матф. 4, 3. 6. 9) – о явлении Иисусу дьявола в роли искусителя. В этих последних цитатах прослеживается мотив, который будет переосмысляться на протяжении многих веков и найдёт своё выражение, например, в сюжетах о продаже души дьяволу в обмен на некие земные блага. В книге Бытия Бог дважды является к Аврааму (Быт. 12, 7. 17, 1), заключая с ним завет. А пророк Иезакииль так описывает свою встречу с существами небесного мира, вестниками славы Господней: «...великое облако и клубящийся огонь и сияние вокруг него, а из середины его как бы свет пламени ...и таков был вид их... И у каждого – четыре лица, и у каждого из них – четыре крыла... на земле подле этих животных по одному колесу перед четырьмя лицами их. ...ободья их у всех четырёх вокруг были полны глаз» (Иез. 1, 4. 5. 6. 15. 18).

Важно отметить, что такая традиция в представлении о потустороннем является крайне антропоцентричной и именно она главенствовала в культуре на протяжении долгих веков. В контексте такой традиции разрыв манифестирует себя как граница между мирами, но потусторонний мир может быть замечен, увиден или понят хотя бы косвенно. В этом видно проявление антропоцентризма. И хотя история такого течения, как «тёмный мистицизм», уходит довольно далеко вглубь веков, оно никогда не выходило на первый план по сравнению с традиционными религиозными представлениями о загробной жизни, поскольку с точки зрения официальной церковной догматики было ересью. В официальной же традиции потусторонний мир есть, и он относится к нам определённым

(враждебным или доброжелательным) образом. Враждебность здесь берёт своё начало из представлений о потустороннем мире как о стране мёртвых. Оно основано на чётком дуализме и противопоставлении, вернее даже сказать, – инверсии. Отсюда вера, что обитатели того мира могут быть лишь враждебными нам, иначе они бы обитали «здесь», а не «там». Пропп среди множества прочих примеров пишет: «У зулу: «Говорится, если человек умер тут на земле, что он пошёл к умершим, и они говорят: сначала не приходи к нам, ты ещё пахнешь очагом. Оставайся вдали от нас, пока не остынешь от очага»⁵. Можно найти произведения, которые играют с этими представлениями, но это будут уже примеры деконструкции и игры с традицией, инверсии инверсии. Например, мультфильм «Корпорация монстров» выворачивает наизнанку отношение между потусторонним и посюсторонним миром, сначала показывая первый в рамках традиции как место, откуда детям являются кошмарные монстры, а затем разрушая эту картину рассказом с точки зрения самих монстров, которые в потустороннем для нас мире живут совершенно как мы в своём, обыденно общаются, ходят на работу, решают свои проблемы.

Однако, если вернуться к репрезентации традиции, то в качестве примеров можно привести огромное множество произведений. Такие фильмы, как «Мгла» (Ф. Дарабонт), «Ас-трал» (Дж. Ван), фильмы вне жанра ужасов, например, «Прибытие» (Д. Вильнёв), игры на тему потустороннего, например, «DOOM». Всех их объединяет то, что структура сюжета изначально подразумевает внутри экранного мира наличие разрыва между миром людей и миром потусторонних существ. В каких-то случаях сущности, приходящие из иного мира дружелюбны (Прибытие), в каких-то нет, где-то иной мир представлен как иное измерение научного характера, где-то он изображается больше в религиозной традиции и имеет связь с миром мёртвых (Астрал). Но во всех этих фильмах, как и в огромном количестве других произведений, разрыв является важнейшим структурным элементом произведения. В рамках экранного мира таких произведений наличие разрыва обуславливает возможность сюжета вообще. Оно является потенциальной энергией, дающей толчок к развитию действия, но в то же

5. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Колибри, 2021. С. 232.

самое время в произведениях такого типа разрыв, можно сказать, не является полным. Иной мир всё же является антропоцентричным в том смысле, что приходящие оттуда существа доступны человеческому восприятию. Разрыв заложен в структуре произведения, чтобы дать начало действию, но действие тем самым преодолевает разрыв, потустороннее открывает себя в категориях, доступных человеческому познанию. Это второй тип репрезентации мотива разрыва, который можно выделить. Он проявляется в произведении на уровне структуры сюжета, очерчивая правила, по которым существует мир экранного произведения.

Последний тип разрыва близок к предыдущему, но в отличие от него он простирается глубже в самые основы нашей возможности познания. Это то, что проявляет себя лишь как невозможность. Смутное и неясное, это нечто не просто из другого мира, но к тому же фундаментально недоступное нашему познанию. Что-то, что, проявляя себя как непостижимое, в то же время способно подорвать онтологические основы нашего пребывания в этом мире вообще.

В своей книге «Нечто» Дилан Тригг очень подробно разрабатывает понятие анонимности, предшествующей субъекту. Ощущение этой анонимности по Триггу раскрывается, когда «субъект обнаруживает в прошлом что-то такое, что подрывает его чувство принадлежности. Это некое послание из иного времени, которое подрывает единство «я» в настоящем». ⁶ Эта концепция рассматривает мир, отделяя в нём материальность от субъективности, но она делает это на качественно ином уровне, чем, например, древнегреческие, а позже средневековые христианские философы, разделявшие материю и душу. Тригг, ссылаясь на таких философов, как Мерло-Понти, Левинас, Мейясу, Хайдеггер, рассматривает материю как анонимное предсуществование человеческому бытию, а человеческую субъективность как категорию, заброшенную в мир через материальность тела. Наша субъективность находит пристанище в этой анонимной материи. Самое важное здесь то, что качественные характеристики материи для нас остаются фундаментально недоступны и где-то в недрах бытия существует жуткое избыточное ничто, доступное для нашего понимания лишь по

аналогии. И в качестве аналогии Тригг приводит понятие, выведенное Левинасом – понятие *il y a* – ночь. Но это слово означает не просто отсутствие солнечного света, обусловленное положением небесных тел друг относительно друга. У Левинаса ночь – это субстанция, делающая всё, что в неё входит, скрытым, недоступным, анонимным. ⁷

Согласно такому подходу весь мир, который лежит за пределами нашего восприятия является анонимным, закрытым, фундаментально непознаваемым и оттого крайне жутким. Обратимся к кинематографу, чтобы найти художественное воплощение того разрыва, какой открывается между человеческой субъективностью и анонимной материальностью в рамках идей Тригга.

Поскольку объект не может быть познан никаким прямым образом, то для иллюстрации не подходит большинство классических фильмов ужасов. В них, пусть и скрывающееся в тенях, есть то, что нас пугает, но что в конечном итоге может быть обнаружено. На самом деле традиция произведений, отображающих разрыв в интересующей нас форме, тянется уже несколько веков и даже имеет устоявшееся название, образованное от имени одного из её величайших представителей. Речь идёт о так называемом лавкрафтовском ужасе. Другое название этой традиции – традиция сверхъестественного ужаса. Она характеризуется как раз тем, что выходит за границы традиционного дискурса произведения ужаса или фантастики. В рамках этого дискурса обнаруживается нечто, неподдающееся рациональному объяснению, но оно относится к человеку либо позитивным, либо негативным образом. Но сам факт этой интенциональности сверхъестественного по отношению к человеку в традиционных произведениях ужасов, как правило, является постоянным элементом (в таких разноплановых фильмах ужасов, как «Восставший из ада», «Чужой», или даже классических слэшерах, типа «Кошмар на улице вязов», герои встречаются так или иначе с потусторонним злом, будь то жрецы ада, чудовища с иной планеты или демонический дух. Но во всех случаях очевидна предпосылка антагонистов к причинению зла людям). Традиция сверхъестественного ужаса избавляется от этого элемента полностью. Если человек оказывается в зоне действия потусторонних сил и с ним происходят какие-то

негативные события, то это случается вовсе не потому, что потустороннее отрицательно настроено по отношению к человеку, а потому что человек оказывается в радикально нечеловеческих условиях, к которым не приспособлен. Сами сверхъестественные существа или силы при этом могут быть к человеку совершенно безразличны. Они сами по себе представляют из себя нечеловеческое бытие, анонимное и безынтенциональное. Юджин Такер в книге «В пыли этой планеты» пишет, что мир такого произведения скрыт от зрителя, потому что «наш чувственный опыт мира является по определению человеческим»⁸. Причём необязательно такое потустороннее обнаруживается в какой-то сверхъестественной форме. Порой его можно найти на Земле, в окружающей нас природе, когда в ней начинает просвечивать её нечеловеческая анонимность. Яркий пример такому проявлению сверхъестественного можно найти в фильме, далёком от жанра ужасов. «Апокалипсис сегодня» Ф.Ф. Coppola показывает путешествие главного героя – капитана Уилларда – вглубь джунглей Камбоджи. Действие происходит во времена военных действий во Вьетнаме, и задание капитана – найти и убить полковника Курца, который сошёл с ума и организовал в джунглях культ. Не просто так рассказ, который послужил вдохновением для сценария, называется «Сердце тьмы». По мере продвижения капитана вглубь лесов, действительно создаётся ощущение присутствия какой-то тьмы, но которая проявляет себя не как отсутствие света, а как левинасовское *il y a*. Тьма, которая сочится через мир, через непроходимые джунгли. И по мере того как герои проникают всё глубже в сердце этой тьмы, по мере того как она окутывает и их, теряется связь с реальностью, мир, который выглядит как привычный нам, на поверку оказывается чужим и нечеловеческим. От столкновения с этим нечеловеческим герои один за другим сходят с ума и погибают, но главное, что через великолепную постановку зритель тоже получает возможность прикоснуться к потустороннему, окунуться в него. Результатом этого соприкосновения является то, что в кульминационный момент встречи капитана с полковником Курцем уже ни сами герои, ни зритель не уверены, является ли последний сумасшедшим, что в этом экранном мире является нормой, а что нет. Здесь разрыв проявляет се-бя

на таком уровне, что поднимает вопрос о познаваемости мира вообще.

В одной из сцен полковник Курц читает поэму Т.С. Элиота «Полые люди». Там есть строки, которые хоть и поэтически, но очень метко описывают тот разрыв, который разделяет человеческое и нечеловеческое, приводя к рождению сверхъестественного ужаса:

*Между возможностью
И реальностью,
Между сущностью
И проявлением
Падает Тень.*⁹

Эта тень на границе познаваемого и есть тот разрыв, который является основой сверхъестественного ужаса.

Вывод

Таким образом в ходе исследования выбранных экранных произведений удалось выявить, что мотив разрыва используется на разных уровнях:

1. Бытовой уровень, или буквальное прочтение. Здесь разрыв понимается как физическое разъятие на части и, как правило, не является важным структурным элементом произведения.
2. Уровень сюжетной структуры. Разрыв, понимаемый в таком ключе, представляет границу между несколькими пространствами или мирами экранного произведения. Чаще всего напряжение между разделёнными пространствами и становится движущей силой сюжета. Важно, что мир, находящийся по ту сторону, остаётся в той или иной мере доступным познанию.
3. Спекулятивный уровень, выходя на который, разрыв превращается в вопрос о границах человеческого и того, что лежит по ту сторону. Отличие от предыдущего типа репрезентации в том, что здесь разрыв может не являться ключевой силой в создании мира экранного произведения и развитии сюжета, но тем не менее он способен направить зрителя по пути размышления о пределах человеческого познания и возможностях.

Что же касается соотношения роли мотива разрыва в экранной культуре с его ролью в космогонических мифах, то она яснее всего сохраняется во втором из выделенных вариантов, где через разрыв утверждается структура экранного мира. Здесь прослеживается практически полная

6. Тригг Д. Нечто: Феноменология ужаса. Пермь: Гиле Пресс, 2017. С. 39.

7. Тригг Д. Нечто: Феноменология ужаса. Пермь: Гиле Пресс, 2017. С. 60–61.

8. Такер Ю. Ужас философии: Т. 1. В пыли этой планеты. Пермь: Гиле Пресс, 2017. С. 189.

9. Элиот Т.С. Избранная поэзия. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 154.

параллель с космогонией. Как хаос был отделён от космоса в древних мифологиях, дав возможность существованию мира, так и в рассмотренных произведениях потусторонний мир отделяется от посюстороннего, давая возможность существованию мира произведения и развития сюжета внутри этого мира.

В случае же, когда разрыв проявляется на спекулятивном уровне, эта функция исчезает, он больше ничего не утверждает, но лишь указывая на границы человеческого, подталкивает к поискам того, что лежит по ту сторону.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
2. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Колибри, 2021. – 640 с.
3. Такер Ю. Ужас философии. – Т. 1. В пыли этой планеты. – Пермь: Гиле Пресс, 2017. – 184 с.
4. Тригг Д. Нечто: Феноменология ужаса. – Пермь: Гиле Пресс, 2017. – 174 с.
5. Элиаде М. История веры и религиозных идей. – Т. 2. – М.: Критерион, 2002. – 512 с.
6. Элиот Т.С. Избранная поэзия. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – 448 с.

Larisa V. Kopylova

Deputy Head of the Architecture Creative Workshop,
The Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture
e-mail: kopylova-lv@glazunov-academy.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-91-104

NEW TRENDS IN THE NEW URBANISM MOVEMENT OF THE 2010S DEMONSTRATED BY RUSSIAN AND FOREIGN EXAMPLES

Summary: New trends in the urban planning movement of New Urbanism are considered in the article on the example of the works of the 2010s by the younger generation of architects committed to traditional urban planning. Continuity with the generation of the founding fathers of the New Urbanism movement is traced; new techniques and images as well as intersections in the works of Russian and foreign architects are identified.

The creative work of young Russian architect Stepan Liphart, who designed more than ten quarters in the spirit of New Urbanism in various Russian cities (St. Petersburg, Kaluga, Kazan), five of which were implemented, was chosen as the most illustrative example. The connection of some urban planning techniques, in particular the contrasting comparison of the neoclassical quarter with the rest of the modernist buildings, turning it into an island city, with the creative work of Mikhail Filippov, a representative of the older generation of traditional urban planning, is shown. The emphasis is on new themes and images found by Stepan Liphart in his graphic architectural fantasies and exhibition projects: the theme of the synergy of classical order and technology, the continuation of the romantic line of Leningrad Art Deco, the balance of order plasticity and stained glass in the design of facades, etc. Since Liphart's creative work was noticed by one of the founding fathers of New Urbanism, Leon Krier, and the young architect's works were published in foreign magazines on Krier's recommendation, since

neoclassical motifs of the 20th century appeared in Krier's projects, which had not been there before, the article suggests an influence of Russian urban planning on the foreign one.

Cities of English architect Ben Pentreath, who received the Driehaus Prize in 2023, awarded for achievements in traditional architecture and urban planning, is another example of the younger generation's creativity in the New Urbanism movement. Two cities designed by Pentreath were selected. The first one is Tornagrain in Scotland, which shows direct continuity with the work of the older generation since Pentreath was educated accordingly and was involved in New Urbanist pilot projects such as Poundbury. The second city, Fawley Waterside in the south of England, demonstrates new trends in the New Urbanism movement associated with high-rise neoclassicism, which were not typical of the older generation of New Urbanists.

German architect Sebastian Treese, who also received the Driehaus Prize in 2021, is the third representative of the younger generation in the New Urbanism movement. His completed projects: Achenbachstrasse in Düsseldorf, Emser Strasse and Greifweg in Berlin, Bergères in Puteaux (France), are considered. New themes of German industrial architecture of the 1920s and American Art Deco, characteristic of his urban planning thinking, are analysed.

At the end of the article, conclusions are drawn about new themes characteristic of the younger generation of architects in general, about their conti-

nuity with the tradition of New Urbanism and its development and enrichment.

Keywords: New Urbanism, traditional urban planning, Art Deco, neoclassical architecture, S.Liphart, S.Treese, B.Pentreath.

The ideas of the urban planning movement of New Urbanism appeared in different parts of the world, primarily in Russia, Europe and America, in the early 1980s. It was then that a new urban planning model was formed - the so-called dormitory suburbs, opposite to Le Corbusier's model. In structure and image, the model of New Urbanism was focused on the traditional European historical city; however, at the same time it solved modern social, environmental, economic and artistic problems, and responded to modern civilizational challenges. The New Urbanism movement under this name took shape in the mid-1990s, when the Congress for New Urbanism, the Congress for European Urbanism and the main document, the Charter of New Urbanism, appeared. In the 1980s, the first projects were created: Style 2001 (1984, M.Filippov), Seaside in the USA (1983, A.Duany, E.Plater-Zyberk), Poundbury in the UK (1988, L.Krier) and others. In the 1990s, theoretical understanding took place. In the 2000s and 2010s, cities of the New Urbanism movement were built in Russia and around the world, and in some of them, like in the Russian Laikovo project and the French city of Val d'Europe, the population reached 50,000 people. The older generation of the foreign movement of New Urbanism solved the problems of design algorithmization by creating urban planning codes, which helped the spread of this urban planning model. Ideologically close to the New Urbanism movement, Russian architects have focused on solving artistic problems and designed urban ensembles which, owing to vivid images, contribute to the formation of a sense of identity among residents and demonstrate success and prosperity. Gorki City in Sochi (M.Filippov, 2011–2014) and the City of Embankments in the Moscow Region (M.Atayants, 2010–2015)¹ can serve as examples.

As for the development of the topic in Russian science, some aspects of the foreign movement of New Urbanism were covered by V.Glazychyev, how-

ever, only regarding projects created before 2008 [1]. An overview of the development of the foreign movement is given in the article by N.Ivankina and M.Perkova [2] with an emphasis on transport and environmental issues, however, without attention to the architectural and artistic components of the projects. A deep interpretation of M.Filippov's urban planning method is given in G.Revzin's book *Mikhail Filippov: Architect-Artist* [7]; nevertheless, it does not include implemented urban planning projects. Some early projects of Russian architects close to New Urbanism, created before 2009, are highlighted in the Classics Project journal. Implemented projects of the Russian branch of New Urbanism were analysed in the author's articles [3], [6].

Starting from 2015, we can talk about the emergence of a new generation of architects committed to traditional urban planning. Moreover, it happened both in Russia and abroad just as New Urbanism appeared simultaneously in several countries in the 1980s, which indicates the urgent need for this model. Maintaining continuity with the older generation, who continue their work today, young architects have introduced new themes and images, techniques and approaches to the urban planning process. Their works have not yet received detailed consideration with the exception of some individual projects in the author's articles. The purpose of the article is to give a general description of the new generation in New Urbanism, outline its similarities and differences from the older generation, formulate new trends, as well as note the presence of intersections in Russian and foreign practice.

The article examines the work of Russian architect Stepan Liphart, the author of more than ten large quarters in St. Petersburg and other Russian cities, the work of English architect Ben Pentreath, who built several settlements of New Urbanism in England and Scotland, and the activities of German bureau of Sebastian Treese, who designed more than thirty houses and several quarters in Germany and France. The last two architects became the 2023 and 2021 laureates of the Driehaus Prize, awarded for achievements in the field of traditional architecture and urban planning, which was previously given to all notable representatives of New Urbanism.

Born in 1984 and having graduated from Moscow Architectural Institute in 2007, architect Stepan Liphart devoted some time to "paper architecture", that is, the creation of graphic architectural fantasies that became a creative laboratory for future urban

planning projects. His creative credo was formed under the influence of the romantic Leningrad architecture of the 1920–1930s and other images of Soviet neoclassicism. Together with Boris Kondakov, Stepan Liphart created the Jophan's Children group in 2006, whose Forward to the 30s! exhibition took place at the Shchusev Museum of Architecture in 2008. In the period until 2014, the group created several installations and exhibition projects. Later, Stepan Liphart's personal exhibitions, The Seventeenth Utopia and Search for a Hero, were held. At some point, Liphart's work attracted the attention of architectural critics and senior colleagues. Maxim Atayants, a famous master of neoclassical architecture who built more than ten cities in the spirit of New Urbanism, entrusted the young author to design a house in his city Opalikha O3 in the Moscow region and introduced him to customer Alexander Zavyalov (AAG Group). Thus, in 2015, the thirty-year-old architect received an order for Renaissance, a large residential complex on Dybenko Street in St. Petersburg.

In 2008, Stepan Liphart worked in the Workshop of Mikhail Filippov. However, by learning from venerable colleagues, he had already found his own theme and consistently expressed it in his works. It is a theme of the synergy of order and technology. In Liphart's works, the power of the order is combined with the energy of technology, while the contradictions between them remain. The very fact that a young architect of our time saw power in order-based architectonics is not trivial, given the modernist paradigm that permeates architectural education. Facts of biography and origin affected this: the architect's great-grandfather, Andrey Liphart, was the chief designer of the Gorky Automobile Plant, and lived in a Stalinist high-rise building; childhood impressions of this house and his great-grandfather's apartment, where a huge family gathered for the holidays, influenced the formation of the future architect. As for the interest in the topic of order and technology and their dialectical struggle, Liphart said this: "I am interested in the unresolved contradictions inherent in Russian culture and history, which manifested themselves especially strongly in the 1930s. The collision of the machine with the traditional and the man-made. The line of heroic St. Petersburg architecture, embodied both in the art deco of Levinson and Trotsky, and in the gloomy antiquity of Belogrud and Buby, and even earlier in the arch of the Gener-

al Staff and the monument to Peter. A line of burdened impulse, of overcoming, associated with the nature of the city, which was subjected several times to forced Europeanization"².

The theme of order and technology was developed in Liphart's graphics, presenting ships, rockets and even a nuclear reactor, designed in a generalised order that is closer to the Art Deco style than to the classics. Order warships (exhibition at the Zodchestvo festival 2020) or tanks (!) in the cornice of a giant rectangular arch that forms the facade composition of the house in Opalikha O3 (the Search for a Hero exhibition, 2017) cannot but be perceived today as anything other than a prophecy.

The huge Renaissance quarter on Dybenko Street in St. Petersburg develops this theme of synergy and contradictions, as if love and hate, order and technology. According to the customer's instructions, the quarter was designed to be high-rise: some buildings in the first row reach 19 floors; in the second row, there are towers of 22 floors. It would seem that such a scale of the house - with a population of the whole city, about 3,000 people (for comparison: in Poundbury at the first stage, there were 2,500 residents) - is not compatible with order architecture. The architect took this as a challenge. In solving such a large-scale composition, he relied on the masters of Soviet neoclassicism of the 1930s–1950s, who faced similar problems in the gigantic quarters of Kutuzovskiy and Leninsky Avenues in Moscow. The articulation of large volumes using a removed angle, also used in Renaissance, is more typical of the Leningrad school of neoclassicism. The specific source of the Renaissance image was Leningrad Art Deco, in particular house No. 14 on Ivanovskaya Street by I.Fomin and E.Levinson with a free-standing semi-rotunda on the side facade. The semi-rotunda was designed on the corner of the Renaissance quarter; it became a successful accent that holds together the entire composition and is perceived from a great distance from several streets at the intersection of which the house stands.

The combination of large glass surfaces, lined with a rectangular or more complex grid pattern, and an innovatively presented order composition on the main facade were another important technique. Actually, the grid is a symbol of the Cartesian mathematical principle, and the order and articula-

1. See: Kopylova L.V. "Ideas of New Urbanism in Russia" // Academia. Architecture and Construction. – 2023. – No. 1. Pp. 80–88 / Russian Academy of Architecture and Construction Sciences. – Moscow, 2023. – Pp. 148.

2. Kopylova L.V. "Search for a Hero" // Architecture of Russia. Access mode: <https://archi.ru/russia/75501/poisk-geroya> (accessed on: 08.09.2017).

tion of the facade embody the human principle. It is owing to the order, its connection with a person and clear traditional articulation vertically and horizontally, that the facade, despite the height of 19 floors, is easily perceived by a pedestrian. An interesting technique is the organisation of the facade composition in the form of six bay windows, each of which has a vertical development; however, together they are perceived as a six-column megaportico. The arcade of the Mertens House in St. Petersburg, stretched to the entire height of the facade by architect M.Lyalevich (1913), or the Zholtovsky house on Mokhovaya in Moscow with a Palladian composition covering the entire seven-storey facade (1932) are analogues in the architecture of the Silver Age.

The understanding of the integration of the quarter into the urban environment proposed by Liphart is similar to the approach of Filippov, a representative of the older generation in the art of traditional urban planning. Thus, a design of a large city quarter in the form of an island city among the rest of the housing development was proposed in the Marshal residential complex on Rybalko Street in Moscow: the Marshal complex, twisted in a snail-like plan with a high tower in the centre, gives the impression of an island, and the buildings of Renaissance, united by a stepped avant-garde composition, contrast with the surrounding utilitarian panel buildings. This house-city, attractive with its non-trivial neoclassical composition, has already become a centre of attrac-

tion for the rest of the area: all the most fashionable cafes and shops have gathered in its stylobate - on the first level. The house on B.Jophan Embankment in Moscow, with its island position, can also be considered as a prototype of Renaissance (the Jophan's Children group makes itself felt in Liphart's biography) with the difference that the first floors of Jophan are not intended for public functions: for the taste of a modern city dweller, there is a lack of these functions.

Stepan Liphart's other St. Petersburg quarters - Little France and AMO, which are much more modest in scale since they are integrated into the historical development, became significant urban development inclusions. There were different objectives here, and dialogues with other eras were conducted. However, the theme of Art Deco and the combination of a generalised order with large glass surfaces, promising for modern architecture, was continued here. The Little France quarter on the 20th line of the Vasilyevsky Island (the project of 2016–2018, implemented in 2023) is a house with a court of honour: two four-storey wings with roof terraces overlook the frontage line, and a higher U-shaped building forms the front yard. The tradition of the front yards of St. Petersburg of the Silver Age is visible here. Analogues are the house of L.Benois, the house of F.Lidval on Kamennooostrovsky Prospekt and the Tolstoy house by Lidval on the Fontanka, from which the theme of propylaea, passages formed by columns,

is taken. Thus, the front courtyard with propylaea becomes the centre of life in the quarter, and, on the rear facades, there are secluded private courtyards into which first-floor apartments open. In the composition of the street facades, motifs from the New Hermitage by L.Klenze are used in ornamented pilasters, and in the courtyard, patterns on glass-fiber reinforced concrete are more reminiscent of the works of Soviet Art Deco by A.Burov. Like Filippov and Atayants, Liphart bases on Russian neoclassicism of the Silver Age. And the theme of the balance of stained glass and order found in the Renaissance quarter is continued and developed in the Little France quarter³.

The AMO quarter on the 12th line of the Vasilyevsky Island is not just included in the traditional development - a mixed typology is used in this residential complex: it includes a two-storey monument of wooden Empire architecture on the frontage line of the street, and there is a hotel in one of the buildings. Here Liphart proposes some new urban planning ideas, namely: the quarter typology as an organic structure, which partly overlaps with the ideas of New Urbanism. In the AMO quarter, as in Little France, there is a courtyard that is an attractive public space; however, it is not designed as a regular square. It is like a mediaeval square, onto which the buildings face with rounded ledges, so the configuration of the square has an organic shape. This was the idea: the St. Petersburg regularity of the external facades is replaced by softness and naturalness in the inner courtyard space, while shelteredness along the entire perimeter is preserved. All apartments facing the courtyard have floor-length glass French windows, this contributes to the integration of the interiors and the external space of the picturesque courtyard. In the design of the facades, Liphart uses large panels of glassfiber reinforced concrete, decorated with compositions using the sgraffito technique, again focusing on the finds in the Art Deco style of architect A.Burov, in particular, his Lacework House on Leningradsky Prospekt and the house on Tverskaya Street, where the union of art and technology has achieved a convincing result.⁴

To date, Liphart has designed more than ten quarters in different cities of Russia: St. Petersburg, Kazan, Kaluga; five of them have been built, the rest are in the process of construction. Thus, in Russian architecture, an architect appeared with an original approach to city design (which combined the Art Deco style, the techniques of the Leningrad school, the theme of the dialectic of order and technology, the theme of the house-quarter and house-city with a mega-order, tribute to the idols of the Silver Age and Russian classicism), at the same time continuing the tradition of urban planning in the spirit of New Urbanism, started by Atayants and Filippov.

A new generation of foreign new urbanists did not appear out of nowhere but as a result of the development of architectural education focused on traditional urban planning. This applies especially to Ben Pentreath (b. 1971), who is older than Liphart, but compared to the founding fathers of the New Urbanism movement, who were born in the 1940s and 1950s, he still belongs to the next generation. Benjamin Pentreath was trained as an art historian and an interior decorator; however, when Prince Charles' (now King Charles III) Institute of Architecture was established, Pentreath graduated from it. While still a student, he began helping Leon Krier with the design of Poundbury, an etalon town for the New Urbanism model. In Poundbury, there are several "villages", self-contained areas, that have been built from 1993 to the present, and in the 2000s, the young architect took part in their design. Gradually, Pentreath grew into an independent architect, and new urban planning projects appeared in his portfolio. Faversham in Southern England and Tornagrain in Scotland are most indicative of our topic.

The town of Tornagrain, which is being built in the Highlands region of the Scottish Highlands, close to the urban centre of Inverness, the airport and the highway, consists of several interconnected villages. It should be noted that this is happening against the backdrop of a crisis in residential construction due to the fact that the housing market has been taken over by large developers who do not aim to design outstanding works of art and do not care about the conformity of their products with the nature of local buildings, as well as neglect the construction of schools and other infrastructure that facilitates settlement growth. Inverness City Council has proposed building five New Urbanism style "villages" of 1,500 homes each. The owner of the land, the 21st Earl of Moray, after conducting soci-



Ill. 1. Residential Quarter "Little France" on Vasilyevsky Island in St. Petersburg. Architect S. Liphart. Source: provided by the author of the project.

3. For more details, see: Kopylova L.V. "Pilgrimage to the Country of Art Deco" // Architecture of Russia [Electronic resource]. Available at: <https://www.traditionalarchitecturejournal.com/index.php/home/issue/view/5/8>

4. Kopylova L.V. "Union of Art and Technology" // Architecture of Russia Portal [Electronic resource]. Available at: <https://archi.ru/russia/86495/soyuz-iskusstva-i-tekhniki>.

ological, environmental and transport studies, approved the decision to build several settlements with a total of 5,000 houses.⁵

Here Ben Pentreath moves completely in line with the masters of the first generation of the New Urbanism movement. He designs a low-rise city in accordance with the principles of New Urbanism: polycentric, with pedestrian accessibility to the main functions, with three primary schools, one secondary school, a clinic and shops, with the main street and the main city square, which is a meeting place for residents, with two or three-storey white houses with slate and tiled roofs, characteristic of the area. The authors of the urban planning code were A. Duany and E. Plater-Zyberk, the founding fathers of the New Urbanism movement, the authors of the term and the Charter, the founders of the Congress for New Urbanism, who wrote such codes for hundreds of New Urbanism settlements, including the most famous and largest, and it is their invention, the method they teach and implement. Some parts of Tornagrain will have a more regular quarter layout, and some will have a more picturesque layout. Therefore, we conclude that the Scottish town of Tornagrain corresponds to the urban planning tradition established more than forty years ago by the New Urbanism movement.

Ben Pentreath's other project in the UK is much more innovative. Fawley Waterside is a settlement in the south of England, on the English Channel, on the site of the former Fawley Power Station. Initially, the city planner, founder of New Urbanism Leon Krier, as well as Kim Wilkie, a landscape architect, took part in the creation of the master plan. A coastal trading city is planned here with dense low-rise buildings of detached houses and townhouses, a central square adjacent to a lake and a canal. Two high-rise dominant buildings in this city attract attention. One of them is a nine-storey tower crowning a residential building on the main city square, with a clear reference to the neoclassical style of the 20th century. In another part of the city, a building with a spire in the style of the St. Petersburg Admiralty or the Moscow Northern River Station is planned.⁶

5. Journal of Traditional Building, Architecture and Urbanism [Electronic resource]. Available at: <https://www.traditionalarchitecturejournal.com/index.php/home/issue/view/5/8>.

6. For more details, see the website of architect Ben Pentreath [Electronic resource]. Available at: <https://www.benpentreath.com/masterplanning/larger-scale-masterplans/fawley-waterside/>.

Previously, high-rise towers were not typical for foreign projects of New Urbanism. Since initially one of the authors of Faversham is Leon Krier, and since this outstanding representative of New Urbanism noticed projects of Russian architect Stepan Liphart on the Architecture of Russia portal and recommended them for publication in the Journal of Traditional Building Architecture and Urbanism⁷, where they were published, it is logical to assume that the scale and height in Russian projects, their inspiration from the neoclassical style of the 20th century impressed the founding father of foreign New Urbanism. The appearance of a nine-storey high-rise tower in the neoclassical style, which had never happened before in Krier's projects, in the city of Fawley Waterside can be regarded as the influence of the Russian branch of New Urbanism on the foreign one.

The work of German architect Sebastian Treese is the third example, indicative of the characteristics of new trends in the New Urbanism movement. Treese was born in 1977; he grew up in Mainz, the Catholic region of Germany, surrounded by Gothic and Romanesque architecture, which influenced his formation and, together with his French roots, predetermined his interest in traditional architecture. Architects Hans Kohlhoff and Christoph Sattler (close to the New Urbanism movement), no strangers to neoclassicism, were his teachers in the Berlin Institute of Arts. In 2011, having founded his bureau Sebastian Treese Architekten, the young professional began actively designing houses and quarters in Berlin, Hamburg, and Düsseldorf.

Already in his early works, his interest was revealed not only in classical architecture but also in the period of the 1920s, when the New Objectivity movement existed in Germany (house on Emser Strasse in Berlin). Some condominiums built in Berlin refer to German industrial architecture of the first third of the 20th century (like the houses on Greifweg in Oberkassel, a suburb of Düsseldorf). Gradually, especially after receiving the Driehaus Prize in 2021⁸, Treese began to receive orders for more and

7. "Three Neoclassical Residential Building Projects in Russian Cities" //Journal of Traditional Building, Architecture and Urbanism [Electronic resource]. Available at: <https://www.traditionalarchitecturejournal.com/index.php/home/issue/view/5/8>.

8. For more details, see Kopylova L.V. "Sebastian Treese is the Winner of the 2021 Driehaus Prize for Traditional Architecture" [Electronic resource]. Available at: <https://archi.ru/world/93021/sebastian-treese-architekten-stali-laureatami-premii-drikhausa>.

more quarters, including in other countries. Earlier he designed the Achenbachstrasse street in Düsseldorf in the spirit of English red-brick townhouses with bay windows (2014–2016), whereas later he moved on to bolder designs in the spirit of Art Deco and even with high-rise accents that went beyond the traditional historical city. Thus, in the French city of Puteaux, Treese created an ensemble of houses called EcoQuartier des Bergères. Four buildings with commercial functions on the ground floors were designed in the context of the existing masterplan as part of the first phase of construction. One of them is a tall 14-storey tower with a typical Art Deco roof shape, associated with specific prototypes: the Casa della Meridiana in Milan and the work of Rosario Candela in New York. The three lower six-storey houses are designed in the usual scale of the historic city, using traditional masonry techniques (recourse to traditional building techniques is typical of Treese and Western European New Urbanism in general), while the tall tower uses more conventional reinforced concrete structures. The semi-circular street enhances the dramatic effect as it moves from the mid-rise buildings to the high-rise accent. In the second phase of construction, a symmetrical tower will be added to the first one, and they will form "propylaea" at the entrance to the courtyard of the building with a pentagonal

plan. At the opposite end of the courtyard, there will be a third tower. A rather monumental composition of a kind of fortress is formed. Such were not found in the first generation of Western European New Urbanism. However, in Russia, there are quite a lot of monumental ensembles in traditional urban planning, in particular, three pentagonal in plan buildings of the Ariosto residential complex by Maxim Atayants in St. Petersburg.

Having considered the works of the younger generation of New Urbanism using the example of Russian and foreign projects, we came to the conclusion that new trends can be traced in them, namely: interest in technology and its inclusion in architectural imagery in a dialectical fusion with the classical order, which is especially clearly manifested in the works by Stepan Liphart; work with motifs of Art Deco style and industrial architecture; the desire for greater monumentality, inspired by the neoclassicism of the 20th century. This latter trend is also characteristic of the works of the older generation of the Russian branch of New Urbanism. Considering the presence of contacts, publications and other intersections, we can talk about the influence of the Russian branch of New Urbanism on foreign masters.

mental category of thinking. Owing to it, a person is capable of analysis, of thinking in the whole-part dialectic, of categorization,

REFERENCES:

1. Glazychev, V.L. 2008. *Urbanism*, Part 1. – Moscow: Europe, p. 326.
2. Ivankina, N.A., Perkova, M.V. 2018. "The Concept of New Urbanism: Prerequisites for Development and Main Provisions", *Bulletin of the Belgorod Shukhov State Technological University*, no. 8, pp. 75–84.
3. Kopylova, L.V. 2023. "Ideas of New Urbanism in Russia", *Academia. Architecture and Construction*, no. 1, pp. 80–88, Russian Academy of Architecture and Construction Sciences. – Moscow, 2023. – Pp. 148.
4. Kopylova, L.V. "Pilgrimage to the Country of Art Deco", *Architecture of Russia* [Electronic resource]. Available at: <https://www.traditionalarchitecturejournal.com/index.php/home/issue/view/5/8>
5. Kopylova, L.V. "Search for a Hero", *Architecture of Russia*. Available at: <https://archi.ru/russia/75501/poisk-geroya> (accessed on: 08.09.2017).
6. Kopylova, L.V. 2023. "The Birth of New Urbanism", *Modern Architecture of the World*, vol. 20 (1/2023). – Moscow; St. Petersburg: Nestor-Istoria, 2023. Pp. 239-259.
7. Revzin, G.I. 2011. *Mikhail Filippov: Architect-artist*. – Moscow: OGI, p. 510.
8. "Charter of the New Urbanism" [Electronic resource]. – https://www.cnu.org/sites/default/files/charter_english.pdf (accessed on: 23.04.2023).
9. "Ben Pentreath Architects" [Electronic resource]. – Available at: <https://www.benpentreath.com/masterplanning/larger-scale-masterplans/fawley-waterside/>
10. Liphart, S., Liphart, E. "Three Neoclassical Residential Building Projects in Russian Cities", *Traditional Building, Architecture and Urbanism Journal* [Electronic resource]. Available at: <https://www.traditionalarchitecturejournal.com/index.php/home/issue/view/5/8>
11. Pentreath, B. "Tornagrain. A New Town for Scottish Highlands", *Traditional Building, Architecture and Urbanism Journal* [Electronic resource]. Available at: <https://www.traditionalarchitecturejournal.com/index.php/home/issue/view/5/8>

Лариса Васильевна Копылова

Заместитель заведующего творческой мастерской архитектуры,
Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
e-mail: kopylova-lv@glazunov-academy.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-91-104

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ДВИЖЕНИИ НОВОГО УРБАНИЗМА 2010-Х ГОДОВ (НА РОССИЙСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ПРИМЕРАХ)

Аннотация: В статье рассматриваются новые тенденции в градостроительном движении Нового урбанизма на примере произведений 2010-х годов молодого поколения архитекторов, приверженных традиционному градостроительству. Прослеживается преемственность с поколением отцов-основателей движения Нового урбанизма, выявляются новые приёмы и образы, а также пересечения в работах российских и зарубежных архитекторов.

В качестве наиболее показательного примера выбрано творчество молодого российского архитектора Степана Липгарта, спроектировавшего более десяти кварталов в духе Нового урбанизма в различных городах России: Санкт-Петербурге, Калуге, Казани, пять из которых реализованы. Показана связь некоторых градостроительных приёмов, в частности контрастного сопоставления неоклассического квартала с остальной модернистской застройкой, превращающего его в город-остров, с творчеством Михаила Филиппова, представителя старшего поколения традиционного градостроительства. Акцент сделан на новых темах и образах, найденных Степаном Липгартом в его графических архитектурных фантазиях и выставочных проектах: тема синергии классического ордера и техники, продолжение романтической линии ленинградского ар-деко, баланс ордерной пластики и витража в решении фасада и т. д. Поскольку творчество Липгарта замечено одним из отцов-основателей Нового урбанизма Леоном Крие, и произведения молодого архитектора опубликованы по рекомендации

Крие в зарубежных журналах, поскольку в проектах Крие появились мотивы неоклассики XX века, которых раньше не было, в статье предполагается влияние российского градостроительства на зарубежное.

Другой пример творчества молодого поколения в движении Нового урбанизма – города английского архитектора Бена Пенритта, который в 2023 году получил Премию Дрихауса, вручаемую за достижения в традиционной архитектуре и градостроительстве. Выбраны два спроектированных Пенриттом города. Первый – Торнагрейн в Шотландии, в котором очевидна прямая преемственность с произведениями старшего поколения, поскольку Пенритт получил соответствующее образование и принимал участие в таких пилотных проектах Нового урбанизма, как Паундбери. Второй город – Фоли Уотерсайд на юге Англии – демонстрирует новые тенденции в движении Нового урбанизма, связанные с высотной неоклассикой, которые не были типичны для старшего поколения новых урбанистов.

Третий представитель молодого поколения в движении Нового урбанизма – немецкий архитектор Себастиан Треезе, также получивший Премию Дрихауса в 2021 году. Рассматриваются его реализованные проекты: Ахенбахштрассе в Дюссельдорфе, Эмзерштрассе и Грайфвег в Берлине, Бержер в Пуато (Франция). Анализируются новые темы немецкой промышленной архитектуры 1920-х и американского ар-деко, характерные для его градостроительного мышления.

В конце статьи сделаны выводы о новых темах, характерных для молодого поколения архитекторов в целом, об их преемственности с традицией Нового урбанизма и её развитии и обогащении.

Ключевые слова: Новый урбанизм, традиционное градостроительство, ар-деко, неоклассическая архитектура, С. Липгарт, С. Треезе, Б. Пенритт.

Идеи градостроительного движения Нового урбанизма возникли в начале 1980-х годов в разных частях мира, прежде всего в России, Европе и Америке. Именно тогда сформировалась новая градостроительная модель, противоположная модели Ле Корбюзье – так называемым спальным районам. По структуре и образу модель Нового урбанизма была ориентирована на традиционный европейский исторический город, но при этом решала современные социальные, экологические, экономические и художественные задачи, отвечала современным цивилизационным вызовам. Движение Нового урбанизма под этим именем сформировалось к середине 1990-х годов, когда появились Конгресс Нового урбанизма, Конгресс европейского урбанизма и основной документ – Хартия нового урбанизма. В 1980-х были созданы первые проекты: «Стиль 2001 года» (1984, М. Филиппов), Сисайд в США (1983, А. Дюани, Э. Плате-Зайберк), Паундбери в Великобритании (1988, Л. Крие) и другие. В 1990-х состоялось теоретическое осмысление. В 2000–2010-х города движения Нового урбанизма были построены в России и по всему миру, и в некоторых из них, как, скажем, в российском проекте Лайково и французском городе Валь-д-Эроп, население достигало 50 000 человек. Старшее поколение зарубежного движения Нового урбанизма решило задачи по алгоритмизации проектирования путём создания градостроительных кодов, что помогло распространению этой градостроительной модели. Российские архитекторы, идейно близкие движению Нового урбанизма, сосредоточившись на решении художественных задач, спроектировали градостроительные ансамбли, которые, благодаря ярким образам, способствуют формированию чувства идентичности у жителей и демонстрируют успех и процветание. Примерами служат Горки город в Сочи (2011–2014, М. Филиппов) и Город набережных в Подмосковье (2010–2015, М. Атаянц).

Что касается разработанности темы в отечественной науке, то некоторые аспекты зарубежного движения Нового урбанизма были освещены В. Глазычевым, но лишь касательно проектов, созданных до 2008 года [1]. Обзор развития зарубежного движения дан в статье Н. Иванькиной и М. Перьковой [2] с акцентом на транспортных и экологических вопросах, но без внимания к архитектурно-художественной составляющей проектов. Глубокое толкование градостроительного метода М. Филиппова дано в книге Г. Ревзина «Михаил Филиппов: архитектор-художник» [7], но туда не вошли реализованные градостроительные проекты. Некоторые ранние проекты российских архитекторов, близких Новому урбанизму, созданные до 2009 года, освещены в журнале «Проект классика». Реализованные проекты российской линии Нового урбанизма анализировались в статьях автора [3], [6].

Начиная с 2015 года можно вести речь о выходе на сцену нового поколения архитекторов, приверженных традиционному градостроительству. Причем это произошло как в России, так и за рубежом, подобно тому, как и рождение Нового урбанизма произошло в 1980-х одновременно в нескольких странах, что свидетельствует о насущной необходимости этой модели. Сохраняя преемственность по отношению к старшему поколению, продолжающему и сегодня своё творчество, молодые архитекторы принесли в градостроительный процесс новые темы и образы, приёмы и подходы. Их произведения пока не получили детального рассмотрения, за исключением некоторых отдельных проектов в статьях автора. Цель статьи – дать общую характеристику новому поколению в Новом урбанизме, обрисовать его сходство и отличие от старшего поколения, сформулировать новые тенденции, а также отметить наличие пересечений в российской и зарубежной практике.

В статье рассматривается творчество российского архитектора Степана Липгарта, автора более десяти крупных кварталов в Петербурге и других российских городах, творчество английского архитектора Бена Пенритта, построившего несколько поселений Нового урбанизма в Англии и Шотландии, и деятельность немецкого бюро Себастиана Треезе, спроектировавшего более тридцати домов и несколько кварталов в Германии и Франции. Два последних автора стали соответственно в 2023 и 2021 году лауреатами

Премии Дрихауса, вручаемой за достижение в области традиционной архитектуры и градостроительства, которой ранее были удостоены все заметные представители Нового урбанизма.

Архитектор Степан Липгарт, родившийся в 1984 году, закончивший МАРХИ в 2007 году, некоторое время посвятил «бумажной архитектуре», то есть созданию графических архитектурных фантазий, которые стали творческой лабораторией для будущих градостроительных проектов. Его творческое кредо сформировалось под влиянием романтической ленинградской архитектуры 1920–1930-х годов и других образов советской неоклассики. Степан Липгарт вместе с Борисом Кондаковым в 2006 году создал группу «Дети Иофана», выставка которой «Вперед, в 30-е!» состоялась в Музее архитектуры им. А.В. Щусева в 2008 году. В период до 2014 года группой было создано несколько инсталляций и выставочных проектов. Позже состоялись персональные выставки Степана Липгарта «Семнадцатая утопия» и «Поиск героя». В какой-то момент работы Липгарта привлекли внимание архитектурных критиков и старших коллег. Максим Атаянц, известный мастер неоклассической архитектуры, построивший более десяти городов в духе Нового урбанизма, доверил молодому автору спроектировать дом в своём городе Опалиха ОЗ в Подмоскovie и познакомил его с заказчиком Александром Завьяловым (AAG Group). Так тридцатилетний архитектор в 2015 году получил заказ на крупный жилой комплекс «Ренессанс» в Санкт-Петербурге на ул. Дыбенко.

В 2008 году Степан Липгарт работал в Мастерской Михаила Филиппова. Но, учась у маститых коллег, он уже нашёл свою собственную тему и последовательно выражал её в произведениях. Это тема синергии ордера и техники. Мощь ордера соединяется в произведениях Липгарта с энергией техники, при этом противоречия между ними сохраняются. Сам факт, что молодой архитектор нашего времени усмотрел силу в ордерной архитектонике, не тривиален, учитывая модернистскую парадигму, пронизывающую архитектурное образование. Здесь сказались факты биографии и происхождения: прадед архитектора, Андрей Александрович Липгарт, был главным конструктором Горьковского автозавода, жил в сталинской высотке, и детские впечатления от этого дома и квартиры прадеда, где на праздники собиралась огромная семья,

повлияли на формирование будущего архитектора. Что касается интереса к теме ордера и техники и их диалектической борьбы, то сам Липгарт сказал об этом так: «Меня интересуют непреодоленные противоречия, свойственные русской культуре и истории, проявившиеся в 1930-е особенно сильно. Столкновение машинного с традиционным и рукотворным. Линия героической петербургской архитектуры, воплощённая как в ар-деко Левинсона и Троцкого, так и в мрачной архаике Белогруда и Бубыря, и ещё раньше в арке Генштаба и памятнике Петру. Линия отягощённого порыва, преодоления, связанная с природой города, подвергавшегося несколько раз насильственной европеизации».

Тема ордера и техники была разработана в графике Липгарта, представляющей корабль, ракеты и даже ядерный реактор, решённые в обобщённом ордере, который ближе к стилю ар-деко, чем к классике. Ордерные военные корабли (выставка на фестивале «Зодчество» 2020 года) или танки (!) в карнизе гигантской прямоугольной арки, формирующей фасадную композицию дома в Опалихе ОЗ (выставка «Поиск героя», 2017), нельзя не воспринять сегодня иначе как пророчество.

Огромный квартал «Ренессанс» на ул. Дыбенко в Санкт-Петербурге развивает эту тему синергии и противоречий, как бы любви-ненависти, ордера и техники. По заданию заказчика квартал спроектирован высотным: некоторые корпуса первой очереди достигают до 19 этажей, во второй очереди есть башни по 22 этажа. Казалось бы, такой масштаб дома – с населением целого города, около 3000 человек (для сравнения: в Паундбери на первом этапе было 2500 жителей) – не совместим с ордерной архитектурой. Архитектор воспринял это как вызов. В решении столь масштабной композиции он опирался на мастеров советской неоклассики 1930–1950-х годов, которые сталкивались с похожими задачами в гигантских кварталах Кутузовского и Ленинского проспектов Москвы. Артикуляция больших объёмов при помощи вынутаго угла, также применённая в «Ренессансе», больше характерна для ленинградской школы неоклассики. Конкретным источником образа «Ренессанса» стало ленинградское ар-деко, в частности дом № 14 на Ивановской улице авторства И.И. Фомина и Е.А. Левинсона со свободно стоящей полуротондой на боковом фасаде. Полуротонда была спроектирована на углу квартала «Ренес-

санс» и стала удачным акцентом, скрепляющим всю композицию, воспринимаемую с большого расстояния с нескольких улиц, на пересечении которых стоит дом.

Другим важным приёмом стало соединение на главном фасаде больших стеклянных поверхностей, расчерченных прямоугольной или более сложного рисунка сеткой, и новаторски поданной ордерной композиции. Собственно, сетка является символом картезианского математического начала, а ордер и артикуляция фасада воплощают человеческое начало. Именно благодаря ордеру, его связи с человеком, ясной традиционной артикуляции по вертикали и горизонтали, фасад, несмотря на высоту в 19 этажей, легко воспринимаем пешеходом. Интересен приём организации фасадной композиции в виде шести эркеров, каждый из которых имеет вертикальное развитие, но вместе они воспринимаются как шестиколонный мегапортик. Аналоги в архитектуре Серебряного века – аркада Дома Мертенса в Санкт-Петербурге, растянутая на всю высоту фасада архитектором М.С. Ляевичем (1913), или дом Жолтовского на Моховой в Москве с палладианской композицией во весь семиэтажный фасад (1932).

Понимание интеграции квартала в городскую среду, предложенное С. Липгартом, сходно с подходом М. Филиппова, представителя старшего поколения в искусстве традиционного градостроительства. Так, решение крупного городского квартала в виде города-острова среди остальной застройки было предложено в ЖК «Маршал» на ул. Рыбалко в Москве: как «Маршал», закрученный в плане улиткой с высокой башней в центре, производит впечатление острова, так и корпуса «Ренессанса», объединённые ступенчатой авангардной композицией, контрастируют с окружающей утилитарной панельной застройкой. Этот дом-город, привлекающий нетривиальной неоклассической композицией, уже стал центром притяжения для остального района: все самые модные кафе и магазины собрались в его стилобате – на первом уровне. Дом на Набережной Б. Иофана в Москве с его островным положением тоже можно рассматривать как прообраз «Ренессанса», – группа «Дети Иофана» в биографии Липгарта даёт о себе знать, – с той разницей, что первые этажи у Иофана не предназначены для общественных функций: на вкус

современного горожанина этих функций там категорически не хватает.

Другие петербургские кварталы Степана Липгарта – Маленькая Франция и АМО, гораздо более скромные по масштабам, поскольку вписаны в историческую застройку, – тем не менее стали значительными градостроительными включениями. Здесь стояли иные задачи, и велись диалоги с иными эпохами. Однако тема ар-деко и соединения обобщённого ордера с большими стеклянными поверхностями, перспективная для современной архитектуры, здесь была продолжена. Квартал «Маленькая Франция на 20-й линии Васильевского острова (проект 2016–2018 годов, реализация 2023 года) представляет собой дом с курдонёром: два четырёхэтажных крыла с террасами на крыше выходят на красную линию, а более высокий П-образный корпус образует парадный двор. Здесь видна традиция парадных дворов Петербурга Серебряного века. Аналогами являются дом Л. Бенуа и дом Ф. Лидваля на Каменноостровском проспекте, «Толстовский» дом Лидваля на Фонтанке, откуда взята ещё и тема пропиленов – проходов, образованных колоннами. Таким образом, центром жизни квартала становится парадный двор с пропиленями, а на задних фасадах находятся укромные частные дворики, куда выходят квартиры первых этажей. В композиции уличных фасадов в орнаментированных пилястрах использованы мотивы из Нового Эрмитажа Л. Кленце, а во внутреннем дворе узоры на стеклофибробетоне больше напоминают о произведениях советского ар-деко А. Бурова. Как и Филиппов, и Атаянц, Липгарт опирается на русскую неоклассику Серебряного века. А найденная в квартале «Ренессанс» тема баланса витража и ордера в «Маленькой Франции» продолжена и развита.

Квартал «АМО» на 12-й линии Васильевского острова не просто вписан в традиционную застройку, но в этом жилом комплексе применена смешанная типология: в него включён двухэтажный памятник деревянной ампириной архитектуры на красной линии улицы, а в одном из корпусов находится отель. Здесь Липгарт предлагает некоторые новые градостроительные идеи, а именно: типологию квартала как органической структуры, которая отчасти пересекается с идеями Нового урбанизма. В квартале «АМО», как и в «Маленькой Франции», есть внутренний двор, который является привлекательным обществен-

ным пространством, но он решён не как регулярная площадь. Это как бы средневековая площадь, на которую корпуса выходят скруглёнными уступами, поэтому конфигурация площади имеет органическую форму. В этом и состояла идея: петербургская регулярность внешних фасадов сменяется мягкостью и природностью во внутреннем дворовом пространстве, при этом защищённость по всему периметру сохраняется. Все квартиры, выходящие во двор, имеют стеклянные французские окна до пола, что способствует интеграции интерьеров и внешнего пространства живописного двора. В оформлении фасадов Липгарт применяет большие панели из стеклофибробетона, украшенные композициями в технике сграффито, опять же ориентируясь на находки в стиле ар-деко архитектора А. Букова, в частности, его «Ажурный дом» на Ленинградском проспекте и дом на Тверской улице, где союз искусства и технологий достиг убедительного результата.

К настоящему моменту Липгартом спроектировано более десяти кварталов в разных городах России: Петербурге, Казани, Калуге, пять из них построены, остальные находятся в процессе строительства. Таким образом, в отечественной архитектуре явился архитектор с оригинальным подходом к проектированию города (в котором соединились стиль ар-деко, приёмы ленинградской школы, тема диалектики ордера и техники, тема дома-квартала и дома-города с мегаордером, дань уважения кумирам Серебряного века и русского классицизма), в то же время продолжающий традицию градостроительства в духе Нового урбанизма, начатую Атаянцем и Филипповым.

Новое поколение зарубежных новых урбанистов появилось не на пустом месте, а в результате развития архитектурного образования, ориентированного на традиционное градостроительство. Это касается, в первую очередь, Бена Пенритта (р. в 1971 г.), который старше Липгарта, но по сравнению с отцами-основателями движения Нового урбанизма, которые родились в 1940–50-х годах, он всё равно принадлежит к следующему поколению. Бенджамин Пенритт был по образованию историком искусства и занимался декорированием интерьеров, но, когда был учреждён Институт архитектуры принца Чарльза (ныне короля Карла III), Пенритт закончил его. Ещё будучи студентом, он стал помогать Леону

Крие с проектированием Паундбери, эталонного города для модели Нового урбанизма. В Паундбери было несколько «деревень» – самостоятельных частей, которые строились, начиная с 1993 года по настоящее время, и в 2000-х молодой архитектор принял участие в их проектировании. Постепенно Пенритт вырос в самостоятельного архитектора, и в его портфолио возникли новые градостроительные проекты. Наиболее показательны для нашей темы два из них – Фейверсхэм в Южной Англии и Торнагрейн в Шотландии.

Город Торнагрейн, который строится на территории Северо-Шотландского нагорья, в округе Хайленд, поблизости от городского центра Инвернесс, аэропорта и хайвея, состоит из нескольких связанных между собою деревень. Надо отметить, что это происходит на фоне кризиса в жилом строительстве, связанного с тем, что рынок жилья освоен крупными застройщиками, которые не ставят своей целью проектировать выдающиеся художественные произведения и не заботятся о соответствии своей продукции характеру местной застройки, а также пренебрегают строительством школ и другой инфраструктуры, способствующей росту поселений. Городской совет Инвернесса предложил построить пять «деревень» в стиле Нового урбанизма по 1500 домов в каждой. Владелец земли, 21-й граф Мурей после проведённых социологических, экологических и транспортных исследований утвердил решение о строительстве нескольких поселений общим числом в 5000 домов.

Здесь Бен Пенритт движется совершенно в русле мастеров первого поколения движения Нового урбанизма. Он проектирует малоэтажный город в соответствии с принципами Нового урбанизма: полицентрический, с пешеходной доступностью основных функций, с тремя начальными школами, одной средней школой, поликлиникой и магазинами, с главной улицей и главной городской площадью, которая является местом встречи и общения жителей, с двух-, трёхэтажными белыми домами со сланцевыми и черепичными крышами, характерными для данной местности. Авторами градостроительного кода выступили А. Дюани и Э. Плате-Зайберк, отцы-основатели движения Нового урбанизма, авторы термина, Хартии, учредители Конгресса Нового урбанизма, которые написали такие коды для сотен поселений Нового урбанизма, в том числе самых известных и крупных, и это

является их изобретением, методом, который они преподают и внедряют. Некоторые части Торнагрейна будут иметь более регулярную квартальную планировку, а некоторые – более живописную. Таким образом, мы приходим к выводу, что шотландский город Торнагрейн соответствует традиции градостроительства, созданной более сорока лет назад в рамках движения Нового урбанизма.

Другой проект Бена Пенритта в Соединённом королевстве гораздо более инновационный. Фоли Уотерсайд представляет собой поселение на юге Англии, на берегу Ла-Манша, на месте бывшей электростанции Фоли. Изначально в создании мастер-плана принимали участие градостроитель, основатель Нового урбанизма Леон Крие, а также Ким Уилки, ландшафтный архитектор. Здесь задуман прибрежный торговый город с плотной невысокой застройкой из отдельно стоящих домов и таунхаусов, центральной площадью, к которой примыкает озеро и канал. Обращают на себя внимание две высотные доминанты в этом городе. Одна из них – девятиэтажная башня, венчающая жилой дом на главной городской площади, с явной отсылкой к неоклассике XX века. В другой части города планируется здание со шпилем в характере петербургского Адмиралтейства или московского Северного речного вокзала.

Прежде высотные башни не были характерны для зарубежных проектов Нового урбанизма. Поскольку изначально одним из авторов Фейверсхема является Леон Крие, и так как этот выдающийся представитель Нового урбанизма заметил проекты российского архитектора Степана Липгарта на портале «Архитектура России» и рекомендовал их к публикации в журнале *Journal of Traditional Building Architecture and Urbanism*, где они и напечатаны, логично предположить, что масштаб и высотность русских проектов, их вдохновлённость неоклассикой XX века, произвели впечатление на отца-основателя зарубежного Нового урбанизма. Появление в городе Фоли Уотерсайд девятиэтажной высотной башни в стиле неоклассики, чего раньше в проектах Крие не случалось, можно расценить как влияние русской линии Нового урбанизма на зарубежную.

Третий пример, показательный для характеристики новых тенденций в движении Нового урбанизма, – это творчество немецкого архитектора Себастиана Треезе. Треезе родился в 1977 году, рос в Майнце, в католическом ре-

гионе Германии, среди готической и романской архитектуры, что оказало влияние на его формирование и вместе с его французскими корнями предопределило интерес к традиционной архитектуре. В Берлинском институте искусств его учителями были не чуждые неоклассике архитекторы Ганс Кольхофф и Кристоф Заттлер (близкий движению Нового урбанизма). В 2011 году, основав свое бюро Sebastian Treeze Architekten, молодой профессионал приступил к активному проектированию домов и кварталов в Берлине, Гамбурге, Дюссельдорфе.

Уже в ранних работах обнаружился его интерес не только к классической архитектуре, но и к периоду 1920-х, когда в Германии существовало движение «Новая вещественность» (дом на Эммерштрассе в Берлине). Некоторые кондоминиумы, построенные в Берлине, отсылают к немецкой промышленной архитектуре первой трети XX века (как дома на Грайфвег в Оберкасселе, предместье Дюссельдорфа). Постепенно, особенно после получения Премии Дрихауса в 2021 году, Треезе стали заказывать всё больше кварталов, в том числе в других странах. Если раньше он проектировал улицу Ахенбахштрассе в Дюссельдорфе в духе английских краснокирпичных таунхаусов с эркерами (2014–2016), то позднее перешёл к более смелым решениям в духе ар-деко и даже с высотными акцентами, выходящими за рамки традиционного исторического города. Так, во французском городе Путо Треезе создал ансамбль домов под названием «Экоквартал Де Бержер». Четыре здания с коммерческими функциями на первых этажах были спроектированы в контексте существующего мастер-плана, в рамках первой очереди строительства. Одно из них представляет собой высокую 14-этажную башню с типичной для стиля ар-деко формой крыши, связанную с конкретными прототипами: это Каза делла Меридиана в Милане и работы Розарио Канделлы в Нью-Йорке. Три более низких шестиэтажных дома спроектированы в обычном масштабе исторического города, с применением традиционной техники каменной кладки (обращение к традиционным строительным технологиям типично для Треезе и для западноевропейского Нового урбанизма в целом), в высокой башне использованы более обычные железобетонные конструкции. Полукруглая улица усиливает драматический эффект при движении от средних домов к высотному акценту. Во второй

очереди строительства к первой башне добавят симметричную, и они образуют «пропилеи» при входе во двор здания с пятиугольным планом. На противоположном конце двора им ответит третья башня. Образуется довольно монументальная композиция своеобразной крепости. Таких в первом поколении западноевропейского Нового урбанизма не встречалось. А вот в России монументальных ансамблей в традиционном градостроительстве довольно много, в частности, три пятиугольных в плане корпуса ЖК «Ариосто» Максима Атаянца в Петербурге.

Рассмотрев произведения молодого поколения Нового урбанизма на примере российских и зарубежных проектов, мы пришли к выводу, что в них прослеживаются новые тенденции, а

именно: интерес к технике и включению её в архитектурную образность в диалектическом сплыве с классическим орденом, что особенно ярко проявляется в работах Степана Липгарта; работа с мотивами стиля ар-деко и промышленной архитектуры; стремление к большей монументальности, вдохновлённое неоклассикой XX века. Эта последняя тенденция характерна и для произведений старшего поколения российской линии Нового урбанизма. Учитывая наличие контактов, публикаций и прочих пересечений, можно говорить о влиянии российской линии Нового урбанизма на зарубежных мастеров.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Глазычев В.Л. Урбанистика. – Часть 1. – М.: Европа, 2008. – 326 с.
2. Иванькина Н.А, Перькова М.В. Концепция Нового урбанизма: предпосылки развития и основные положения // Вестник Белгородского государственного технологического университета им. В.Г. Шухова. – 2018. – № 8. – С. 75–84.
3. Копылова Л.В. Идеи Нового урбанизма в России // Academia. Архитектура и строительство. – 2023. – № 1. С. 80–88 / Российская академия архитектуры и строительных наук. – М., 2023. – 148 с.
4. Копылова Л.В. Паломничество в страну ар-деко // Портал «Архитектура России» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.traditionalarchitecturejournal.com/index.php/home/issue/view/5/8>
5. Копылова Л.В. Поиск героя // Портал «Архитектура России». Режим доступа: <https://archi.ru/russia/75501/poisk-geroia> (дата обращения 08.09.2017).
6. Копылова Л.В. Рождение нового урбанизма // Современная архитектура мира. – Вып. 20 (1/2023). – М.; СПб.: Нестор-История, 2023. – С. 239 – 259.
7. Ревзин Г.И. Михаил Филиппов: архитектор-художник / Г.И. Ревзин. – М.: ОГИ, 2011. – 510 с.
8. Charter of the New Urbanism [Электронный ресурс]. – https://www.cnu.org/sites/default/files/charter_english.pdf (дата обращения 23.04.2023).
9. Ben Pentritt Architects [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.benpentreath.com/masterplanning/larger-scale-masterplans/fawley-waterside/>
10. Liphart S. Liphart E. Three Neoclassical Residential Building Projects in Russian Cities // Journal of Traditional Building, Architecture and Urbanism [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.traditionalarchitecturejournal.com/index.php/home/issue/view/5/8>
11. Pentritt B. Tornagrain. A New Town for Scottish Highlands // Journal of Traditional Building, Architecture and Urbanism [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.traditionalarchitecturejournal.com/index.php/home/issue/view/5/8>

Sun Yuzhan

Postgraduate student of
Russian State Stroganov University of Industry and Applied Arts,
Lecturer at
Xiamen College of Arts and Crafts
Fuzhou University
e-mail: mo79257659933@163.com
Xiamen, Fujian, China

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-105-115

ARCHITECTURE AND PUBLIC ART OF JIANGXI CITY MUSEUM

Summary: A museum is a public space with cultural, historical, educational and artistic functions, created in the process of human social civilization development. It not only has rich and unique material and cultural content but also assumes the function of diffusing the achievements of human civilization, as well as promotes the exchange of ideas and emotional communication between people. As an important platform for showcasing the cultural potential of different regions, a museum has become the subject of the study: how to integrate local peculiarities into public art design in order to create a museum with distinctive features. The study considers how to achieve balance between public art, architecture of a building, and collections in local museums. The article summarises the features of various design techniques with the prospect of introducing new elements into architecture of a building through the use of local cultural specifics, forms of public art different from Western architectural design. This will add new charm to the building, arousing viewers' interest and interacting with local culture specifics. From a regional point of view, elements of traditional Chinese houses are introduced into the museum design for the purpose of bringing it closer to the beauty of natural landscapes; modern methods are used for transforming this folk cultural heritage in order to better reflect the characteristics of our country's traditional folk culture and enhance national identity and historical significance; analysis and display are carried out from the perspective of modern aesthetics, and works from different periods

and styles are compared based on the museum characteristics and the environment. When constructing local museums, we should follow the people-oriented principle, make full use of the value of cultural relics, respect historical documents and inherit national cultural traditions; at the same time, we must pay attention to the protection of existing intangible cultural heritage projects, strengthen the protection of cultural properties, relics and ensure the safe operation of museums. In addition, the issue of sustainable development and achieving harmony and order must be taken into account to meet the needs of the public. At the same time, the problem of protecting famous historical and cultural regions in our country is explored from a macro perspective for the purpose of more effectively facilitating preservation, study and inheritance of outstanding Chinese traditional cultural heritage.

Keywords: regional museum, structure, public art, Jiangxi City Museum.

In history, each building is closely connected with the traditional culture and philosophical ideas of its people. Chinese traditional architecture has long been deeply imbued with cultural features, such as totems symbolising the unity of heaven and man, the balance of yin and yang, as well as good luck and prosperity. These concepts are considered as key ideas in architectural design. With the development of Chinese economic reform, the traditional styles of Chinese architecture have been deeply in-

fluenced by Western culture. Under the conditions of misunderstanding and misperception of Western culture, many continue to adhere to Western styles of architecture, such as cubic forms and European styling seen everywhere in big cities. In the current context of active support for the revival of national culture and the construction of the future with a national flavour, local museums, as important carriers of urban culture, should become a symbol and platform for demonstrating the unique culture of the region. When designing public buildings intended for the exhibition of traditional local culture, we must, while meeting practical needs, integrate elements of regional flavour and traditional cultural essence, so that the local museum building could showcase the rich local culture and express its unique appeal and characteristics.

1. Public Art and its Important Role in Museums

It is said that in order to gain a deeper understanding of a city's culture, one first needs to visit local museums. A museum is not only a public institution that showcases local culture but also a cultural carrier bearing the history and characteristics of the area. It is a key site for the transfer, innovation and preservation of nation's culture, as well as a gathering place for regional cultural features. Public art occupies an important place in museum architecture, being the core of the museum space. From a museum construction perspective, public art not only adds national characteristics to a building but also imbues it with richer cultural content, thus, increasing the recognition of the museum's architecture. While a local museum is seen as representative of regional culture, public art is seen as a cultural symbol of the museum building, representing the overall cultural depth and quality of the museum. The way this art is developed, successfully or unsuccessfully, directly affects how widely the building will be accepted by the public. From the point of view of cities with regional characteristics, public art in museums not only reflects public opinion about the culture of the city as a whole but also plays an important role in shaping the cultural atmosphere, improving the quality of the city, creating a new city image and protecting cultural diversity.

2. Various Relationships that Require Proper Attention at the Design Stage

Museum public art design is a specific artistic project covering architecture, sculpture, social structures, navigation, landscape, regional culture, and many other aspects. During the design process, in addition to paying attention to the core values of public art, it is also necessary to deeply analyse and properly manage interactions with relevant fields so as to ensure the potential value of public art is fully realised. Next, we will consider the design of public art for the Jiangxi City Museum in Jiangxi Province to further explore the close connections between public art, the building, and the museum's exhibits.

2.1. On the Relationship with Main Architecture

The design of public art in a museum should establish a harmonious and mutually beneficial relationship with main architecture. The building not only serves as an expression of public art but is also part of it culturally. Public art requires an in-depth analysis of the building, an understanding of its design aims and individual customization to suit the specific conditions. It is the only way to create harmonious public art that complements the architectural form and enhances the cultural content of the building. During the design process, it is important to respect the existing architectural structure, colours and materials; after that, based on them, carry out additional design work to enhance the regional cultural significance of the museum.

The design of the Jiangxi City Museum building is highlighted by excellent functional composition and interior space design. Additionally, it provides multiple entry points for public art design, such as architectural signs, external decorative elements, textured entry walls, and exterior stairwell spaces. In public art design, the shape and size aspects of these elements need to be carefully analysed and discussed.

2.2. On the Relationship Between Exhibits in the Museum

Museum exhibits provide cultural context for the building's public art creativity, and these public art pieces represent artistic enhancements to the museum's internal collections. The design process requires a deep understanding of the museum's collections and highlighting the cultural symbols and images associated with them, and then innovatively combining them with the local cultural context. Muse-

um exhibits focus on representing culture, while public art is closer to the building decoration. Thus, the number of exhibits should be small and refined, whereas their content and style should match the collections within the museum, extracting the essence from them. Not only is this an accumulation of culture, but it also creates a strong sense of interest and desire for knowledge among visitors when viewing the building's exterior, which in turn encourages deeper immersion into the history and cultural heritage of the museum's collections.

3. On the Unique Nature of Public Art Design in the Museum

In the process of creating the public art design of the Jiangxi Museum building, the author identified several common features of the public art of the building.

3.1. Cultural and Territorial Features

As a form of cultural art, public art essentially emphasises the representation of works of local culture. Only public art with unique features can be more dynamic. Placed in a local museum building, public art should highlight the depth of the museum's culture and enhance the symbolic meaning of the cultural building. Formerly known as Liuling, Jiangxi is an ancient city with a history of thousands of years. Minds flourished here, culture developed; it was known as the "Eight Views of Ancient Liuling", testifying to the prosperity of Jiangxi history and culture. At the entrance to the building, a decorative relief was created based on the "Eight Views of Ancient Liuling". Using modern techniques, the reliefs of Liuling's mountain and river landscapes were skillfully connected through cloud patterns and water waves, thereby demonstrating Liuling's deep cultural roots. On the building's exterior, sixty window-shaped reliefs were designed, inspired by the local Liuling stone window culture. The art



Ill. 1. The Jiangxi Museum. Source: author's photograph, 2020.



Ill. 2. Relief column of the Jiangxi Museum. Source: author's photograph, 2020.

ancient totems and folk symbols of good luck into the stone, becoming the embodiment of people's desire to live in peace and happiness¹

3.2. Original Form

Public art is a form that emphasises sculptural art. From a certain point of view, the form of an artwork plays a decisive role in its success. Therefore, the reconstruction of the facade decoration must be combined with the local cultural context. Innovation and reconstruction within the existing design play a key role in this decor. For example, the relief columns of the Jiangxi Museum were originally intended simply for decoration and did not carry much practical meaning. We turned five Chinese hieroglyphs, meaning "Jiangxi City Museum", into large high-relief patterns in the form of seals (see Figure 2). From a distance, it appears to be a relief pattern; however, upon closer inspection, it becomes clear that it is the "Jiangxi City Museum".

On the side, taking into account the design of the font, the design of large reliefs was used. This

1. Diao Shanjing: Liuling Stone Windows. -Hefei:Huangshan Publishing House, 2007. Pp. 13-14.



Ill. 3. Hanger with a groove and a tenon on the top floor of the Jiangxi Museum building. Source: author's photograph, 2020.

design is macro-level oriented and emphasises the overall cultural atmosphere of the Jiangxi City Museum. From rough to fine, from detail to whole, the relief columns have become the most prominent facade space of the museum. This design makes the facade space more iconic and visually impressive based on its original design.

3.3. Functionality and Artistry

The core of a building can be described in three aspects: spatial composition, functionality and artistic value. The building aesthetics and its practicality are inextricably linked; those designs that impress also make functionality the focus of attention in aesthetic terms. In buildings dedicated to culture, such as museums, the combination of aesthetics and functionality becomes key. In addition to expressing the cultural character of a building through cultural decoration in certain areas, the design of functional devices also becomes an ideal choice for public art creativity. Functional building elements such as railings and signage are integral components. In order for the museum to become a unified cultural space, it is necessary to provide

artistic processing based on practicality, realising the "beauty of functionality"².

In the field of public art, the design of the railings on the sides of the stairs in the Jiangxi Museum was included in the overall design concept, and railings with a curved profile were created. In order for the railings to serve a protective function, the scrolls were engraved with shallow reliefs to reflect the Jizhou kiln culture, seamlessly combining with the cultural and decorative functions. It not only brings a unique visual experience and creates a rich cultural atmosphere but also complements the basic functions of the building.

3.4. On the Versatility of Space

Public art is a manifestation of spatial art that shapes creative forms in public space, displays cultural concepts aimed at a wide audience, makes the most of space, and expresses a unique language of form³. As an important spatial medium for public art, the museum building design must take into

2. Yang Xiao: *Architectural Public Art Today*. -Beijing: China Electricity Publishing House, 2008. P. 51.
3. Li Jiansheng: *Public Art and Urban Culture*. -Beijing: Beijing University Press, 2012. Pp.131-132.

account the shape of the space to ensure it matches the shape of the building. Design must interact with architecture, creating public art and avoiding the monotony of the form of public art space due to its standardisation. The use of large-scale empty space above the building's entrance, which resulted in the formation of an internal courtyard space in the three-storey part of the building, is one of the outstanding design features of the Jiangxi museum building. Taking into account the uniqueness of such space, a special design for public art was developed, and a system of hanging elements was created at the top of the building (Figure 3). As part of the design project, we used elements of the Officials' Gate with strong local features from Taizhen Village and Shukuo Village. These elements showcase Jiangxi culture; unique architectural symbols have been abstracted and refined using modern design techniques to achieve harmony with the building's form. The shape of arches from top to bottom creates a strong visual impact in spatial design. Considering the building's structural mechanics requirements, we made full use of the building's space and added diversity to the museum's public art space.

3.5. Innovative Opportunities in Technology

Technology and design complement each other, and innovation in contemporary design usually occurs primarily in the field of technology, especially in the field of public art, where the introduction of elements of technology allows the public and creative characteristics of the work to be fully revealed. In public art design in museum buildings, if technology is used wisely, it can effectively convey an artistic experience that is different from static works of art such as traditional sculpture or relief. The design of public art on the gate of Jiangxi Museum became the highlight of the entire building (Figure 4). The design of the gate is based on abstraction and refinement of the main element - bamboo paper. Sensor devices are built inside the gate, which allows the bamboo paper to automatically open or hide at certain times. Once these elements are rolled up, visitors can enter the museum through "bamboo paper" representing a cultural entrance. When the bronze bamboo paper is unrolled, the motto of the Jiangxi Museum is displayed, showing visitors the deep cultural meaning, and the "gate" transforms into a cultural wall. In the field of public art creation, technology has become an integral part, introducing innovative elements into artistic



Ill. 4. Entrance gate to the Jiangxi Museum building. Source: author's photograph, 2020.

works and making a theme which may seem dull more lively and interesting.

Summary

A city is a confluence of many cultures, each city has its own unique territorial cultural basis, and buildings are a direct manifestation of the essence of urban culture. When designing public art for buildings, we must base on the unique culture of a given region or people, fully consider the functionality of the building, and take full advantage of the unique benefits of public art to ensure a perfect representation of the area and local culture of the building. At present, in the urban construction of our country, there are still many overly conventional building forms, which becomes a challenge that cities must face. Therefore, using public art design techniques to reimagine the appearance of buildings in order to give them new life is necessary. Public art design has unique and unmatched benefits and characteristics in the field of construction. Energy

saving and environmental protection can not only extend the life of a building and improve its performance but also preserve the traditional city culture. By transforming building appearance, we not only gain new ideas for building design but also provide new methods for combining buildings and public art, allowing us to more clearly recognize the enormous potential of a building in today's economy and society, as well as provide a more active role for public art in the development of the city. A building is not only a manifestation of ideas and innovation in design; it combines the spirit and cultural heritage of the place, especially when the building is given the meaning of a symbol of culture and identity. We hope to see more buildings with local flavour in modern cities, especially those that are representative public buildings. Therefore, finding a way to create public art, which ideally combines territorial culture and modern construction, reformatting and further re-equipping cultural institutions have become an imperative task.

REFERENCES:

1. Diao Shanqing. 2007. *Liuling Stone Windows*. -Hefei:Huangshan Publishing House, pp. 13-14.
2. Yang Xiao. 2008. *Architectural Public Art Today*. -Beijing: China Electricity Publishing House, p. 51.
3. Li Jiansheng. 2012 *Public Art and Urban Culture*. -Beijing: Beijing University Press, pp.131-132.
4. Wang Min. 2007. *Urban Value System and Control of Public Landscape Planning*. -Nanjing: Southeast University Press, p. 113.
5. Zhu Yan. 2008. *From the Museum to Changqingwan*. -Beijing: China Publishing Society, p. 98.
6. Zhang Lili. 2013. *Research in the Design and Management of Public Art in Public Space*. Shanghai: Shanghai University, p. 102.
7. Song Wei. 2006. "Public Art and Urban Culture", *Literary research*, no. 6, p. 91.

Сунь Юйжань

аспирант Российского государственного художественно-промышленного университета им С.Г. Строганова,
преподаватель Сямыньского колледжа искусств и ремёсел, Университет Фуцжоу
e-mail: mo79257659933@163.com
Сямынь, Фуцзянь, Китай

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-105-115

АРХИТЕКТУРА И ПАБЛИК-АРТ МУЗЕЯ ГОРОДА ЦЗИАНСИ

Аннотация: Музей – особая форма, созданная в процессе развития человеческой социальной цивилизации. Он не только несёт в себе богатое и уникальное материальное и культурное содержание, но и берёт на себя функцию распространения достижений человеческой цивилизации, а также может способствовать обмену идеями и эмоциональному общению людей. Музей как важная платформа для демонстрации культурного потенциала различных регионов стал объектом исследования – как интегрировать местные особенности в общественный дизайн искусства, чтобы создать музей с характерными чертами. В данном исследовании обсуждается, как достичь баланса между общественным искусством, архитектурой здания и коллекциями в местных музеях. В статье резюмируются особенности различных техник дизайнера с перспективой внедрения новых элементов в архитектуру здания через использование местной культурной специфики, форм общественного искусства, отличных от западного архитектурного дизайна. Это позволит добавить зданию новое очарование, вызывая интерес зрителей и взаимодействуя с духом местной культуры. С региональной точки зрения, элементы традиционных китайских домов внедрены в дизайн музея, чтобы приблизить его к красоте природных ландшафтов; современные методы используются для преобразования этого народного культурного наследия, чтобы лучше отражать особенности традиционной народной культуры нашей страны и повышать национальную самобытность и историческую значимость; анализ и демонстрация проводятся

с точки зрения современной эстетики, а работы разных периодов и стилей сравниваются на основе характеристик самого музея и окружающей среды. При строительстве местных музеев мы должны следовать принципу «ориентированности на людей», в полной мере использовать ценность ресурсов культурных реликвий, уважать исторические документы и наследовать национальные культурные традиции, и в то же время уделять внимание защите существующих проектов нематериального культурного наследия, усиливать охрану культурных ценностей, реликвий и обеспечивать безопасную работу музеев. Кроме того, необходимо учитывать вопрос устойчивого развития и достижения гармонии и порядка, чтобы удовлетворить потребности общественности. В то же время исследуется проблема защиты известных исторических и культурных регионов в нашей стране с точки зрения макроперспективы, с целью более эффективного содействия спасению, изучению и наследованию выдающегося традиционного китайского культурного наследия.

Ключевые слова: музей региона, строение, общественное искусство и музей города Цзианси.

В истории каждое здание тесно связано с традиционной культурой и философскими идеями своего народа. Китайская традиционная архитектура долгое время глубоко впитывала в себя культурные особенности, такие как тотемы, символизирующие единство небес и человека, баланс ян и инь, а также удачу и процветание. Эти концепции рассматриваются как ключевые идеи

в архитектурном дизайне. С развитием процесса реформ и открытости в Китае традиционные стили китайской архитектуры подверглись глубокому воздействию западной культуры. В условиях недопонимания и неверного восприятия западной культуры многие продолжают придерживаться западных стилей в архитектуре, таких как кубические формы и стилизация под европейский стиль, что можно увидеть повсюду в больших городах. В текущем контексте активной поддержки возрождения национальной культуры и строительства будущего с национальным колоритом местные музеи, как важные носители городской культуры, должны стать символом и площадкой для демонстрации уникальной культуры региона. При проектировании общественных зданий, предназначенных для выставки экспонатов традиционной местной культуры, мы должны, удовлетворяя практические потребности, интегрировать элементы регионального колорита и традиционной культурной сущности, чтобы здание местного музея могло демонстрировать богатую местную культуру, выражать её уникальную привлекательность и особенности.

1. Общественное искусство и его важная роль в музеях

Говорят, чтобы глубже понять культуру города, сначала нужно посетить местные музеи. Музей – это не только общественное учреждение, демонстрирующее местную культуру, но и культурный носитель, несущий в себе историю и особенности местности. Это ключевое место для передачи, инноваций и сохранения культуры нации, а также место сбора региональных культурных особенностей. Общественное искусство занимает важное место в архитектуре музеев, являясь ядром пространства музея. С точки зрения строительства музеев, общественное искусство не только придаёт зданию национальные черты, но также наполняет его более богатым культурным содержанием, повышая таким образом узнаваемость архитектуры музея. Если местный музей рассматривается как представитель региональной культуры, то общественное искусство рассматривается как культурный символ здания музея, представляющий общую культурную глубину и качество музея. Как успешно или неудачно будет разработано это искусство, непосредственно влияет на то, насколько широко это здание будет принято общественностью. С

точки зрения городов с региональной спецификой, общественное искусство в музеях не только отражает общественное мнение о культуре города в целом, но также играет важную роль в формировании культурной атмосферы, повышении качества города, создании нового облика города и защите культурного многообразия.

2. Различные отношения, требующие должного внимания на стадии проектирования

Дизайн общественного искусства музея представляет собой специфический художественный проект, охватывающий архитектуру, скульптуру, общественные устройства, навигацию, ландшафт, региональную культуру и многие другие аспекты. В процессе проектирования, помимо внимания, уделяемого основным ценностям общественного искусства, также необходимо глубоко анализировать и должным образом управлять взаимодействием с соответствующими областями, чтобы обеспечить полное раскрытие потенциальной ценности общественного искусства. Далее мы рассмотрим дизайн общественного искусства для музея города Цзианси в провинции Цзянси, чтобы более подробно исследовать тесные связи между общественным искусством, зданием и экспонатами музея.

2.1. О взаимосвязи с основной архитектурой

Дизайн общественного искусства в музее должен устанавливать гармоничные и взаимовыгодные отношения с основной архитектурой. Здание не только служит формой выражения общественного искусства, но и является его частью в культурном отношении. Общественное искусство требует глубокого анализа здания, понимания его дизайнерских целей и индивидуальной кастомизации в соответствии с конкретными условиями. Только так можно создать гармоничное общественное искусство, дополняющее архитектурную форму и повышающее культурное содержание здания. В процессе дизайна необходимо уважать существующую архитектурную структуру, цвета и материалы, а затем на их основе проводить дополнительные проектировочные работы, чтобы усилить региональное культурное значение музея.

Дизайн здания музея города Цзианси выделяет отличную функциональную композицию и дизайн внутренних пространств. Кроме того, он предоставляет множество точек входа для дизайна общественного искусства, таких как

архитектурные знаки, наружные декоративные элементы, рельефные стены у входа и внешние пространства лестничных клеток. В дизайне общественного искусства необходимо тщательно исследовать и обсудить аспекты формы и размера этих элементов.

2.2. О взаимосвязи между экспонатами в музее

Экспонаты в музее предоставляют культурный контекст для творчества в области общественного искусства здания, и эти произведения общественного искусства представляют собой художественное усовершенствование внутренних коллекций музея. В процессе дизайна необходимо глубоко понимать коллекции музея и выделять связанные с ними культурные символы и изображения, а затем инновационно сочетать их с местным культурным контекстом. Экспонаты в музее фокусируются на представлении культуры, в то время как общественное искусство ближе к декорации здания. Таким образом, количество экспонатов должно быть небольшим и изысканным, а их содержание и стиль должны соответствовать коллекциям внутри музея, извлекая из них суть. Это не только накопление культуры, но и стимулирование у посетителей сильного интереса и стремления к знаниям при рассмотрении внешнего вида здания, что в свою очередь побуждает более глубокое погружение в историю и культурное наследие музейных коллекций.

3. Об уникальной природе дизайна общественного искусства в музее

В процессе создания дизайна общественного искусства здания музея в Цзиане автор выделил несколько общих особенностей общественного искусства здания.

3.1. Культурно-территориальные особенности

Общественное искусство, как форма культурного искусства, сущностно подчёркивает представление о произведениях местной культуры. Только обладающее уникальными чертами общественное искусство может быть более динамичным. Размещённое в здании местного музея общественное искусство должно подчёркивать глубину культуры музея и усиливать символическое значение культурного здания. Цзиан, ранее известный как Люлин, – это старинный город с тысячелетней историей. Здесь процветали умы, культура развивалась, он был

известен как «Восемь видов древнего Люлина», свидетельствуя о процветании культуры Цзиана. У входа в здание был создан декоративный рельеф на основе «Восьми видов древнего Люлина». С использованием современной техники рельефа горные и речные пейзажи Люлина были искусно соединены через облачные узоры и водные волны, тем самым демонстрируя глубокие культурные корни Люлина. На внешнем виде здания было разработано 60 рельефов в форме окон, навеянных местной культурой каменных окон Люлина. Искусство резьбы по камню в Люлине подвержено глубокому влиянию древних символов удачи; оно искусно вплетает древние тотемы и народные символы удачи в камень, становясь воплощением желания людей жить в мире и счастье¹ (рисунок 1).

3.2. Оригинальная форма

Общественное искусство – это форма, акцентирующая внимание на скульптурном искусстве. С определённой точки зрения форма произведения играет решающую роль в его успехе. Поэтому реконструкция декора фасада должна сочетаться с местным культурным контекстом. Ключевым в этом декоре является инновация и реконструкция в рамках существующего дизайна. Например, рельефные колонны Цзианского музея изначально были предназначены просто для украшения и не несли большого практического смысла. В рамках текущего ремонта мы превратили китайские знаки «Музей Цзиан» в крупные рельефные узоры (см. рисунок 2). Из далека это кажется рельефным узором, но при ближайшем рассмотрении становится ясно, что это «Музей города Цзиан». Сбоку, с учётом конструкции шрифта, использован дизайн крупных рельефов. Этот дизайн ориентирован на макроуровне и акцентирует общую культурную атмосферу музея города Цзиан. От грубого к тонкому, от деталей к целому рельефные колонны стали наиболее заметным фасадным пространством музея, что делает его более выразительным и визуально впечатляющим на фоне оригинального атмосферного и устойчивого дизайна.

1. Дяо Шаньцзин: Каменные окна Люлина. Хэфэй: Издательство «Хуаншань», 2007. С. 13–14.

3.3. Функциональность и художественность

Ядро здания можно охарактеризовать в трёх аспектах: пространственная композиция, функциональность и художественная ценность. Эстетика здания и его практичность неразрывно связаны, и те дизайны, которые впечатляют, также делают функциональность фокусом внимания в эстетическом плане. В зданиях, посвящённых культуре, таких как музеи, сочетание эстетики и функциональности становится ключевым. Помимо выражения культурного характера здания через культурный декор в определённых областях, дизайн функциональных устройств также становится идеальным выбором для творчества в области общественного искусства. Функциональные элементы здания, такие как ограждения и указатели, являются неотъемлемыми компонентами. Для того чтобы музей стал единым культурным пространством, необходимо обеспечить художественную обработку на основе практичности, реализуя «красоту функциональности».²

В области публичного искусства дизайн ограждений по бокам лестниц в Цзианском музее был включён в рамки общей концепции дизайна и созданы ограждения с изогнутым профилем. При обеспечении защитных функций на ограждениях были вырезаны неглубокие рельефы, отражающие культуру керамики Цзиан из Джиджоу, органично соединяющиеся с культурной декоративной функцией. Это не только даёт уникальный визуальный опыт, создаёт насыщенную культурную атмосферу, но также дополняет базовые функции здания.

3.4. О многогранности пространства

Публичное искусство представляет собой проявление пространственного искусства, формирующее творческие формы в общественном пространстве, демонстрирующее культурные концепции, ориентированные на широкую аудиторию, максимально используя пространство и выражая уникальный язык формы.³ Дизайн музейного здания, как важного пространственного носителя общественного искусства, должен учи-

тывать форму пространства, чтобы обеспечить её соответствие форме здания. Дизайн должен взаимодействовать с архитектурой, создавая публичное искусство и избегая однообразия формы пространства публичного искусства из-за её стандартизации. Одной из выдающихся особенностей дизайна здания музея в Цзиане является использование масштабного пустого пространства над входом здания, что привело к формированию внутреннего дворового пространства в трёхэтажной части здания. С учётом уникальности такого пространства был разработан специальный дизайн для публичного искусства, а наверху здания создана система подвесных элементов. (рисунок 3). В рамках дизайн-проекта мы взяли элементы «врат чиновников» с ярко выраженными местными особенностями из деревни Тайчжень и деревни Шукуо. Эти элементы демонстрируют культуру Цзиана, уникальные архитектурные символы были абстрагированы и уточнены с использованием современных техник дизайна, чтобы достичь гармонии с формой здания. Форма арок сверху вниз в пространственном дизайне создаёт сильное визуальное воздействие. Учитывая требования строительной механики здания, мы полностью использовали пространство здания и добавили разнообразие в пространство общественного искусства музея.

3.5. Инновационные возможности в области технологий

Технологии и дизайн взаимно дополняют друг друга, и инновации в современном дизайне обычно проявляются прежде всего в области технологий, особенно в области публичного искусства, где внедрение элементов технологии позволяет полностью раскрыть общественные и творческие характеристики произведения. В области дизайна общественного искусства в музейных зданиях, если технологии используются разумно, они могут эффективно передавать художественный опыт, отличающийся от статичных произведений искусства, таких как традиционная скульптура или рельеф. Дизайн общественного искусства на воротах Цзианьского музея стал ярким моментом всего здания (рисунок 4). Дизайн ворот базируется на абстракции и уточнении основного элемента – бамбуковой бумаги. Внутри ворот встроены сенсорные устройства, что позволяет в определённые моменты времени

бамбуковой бумаге автоматически раскрываться или скрываться. Когда эти элементы свёрнуты, посетители могут войти в музей через «бамбуковую бумагу». Когда бронзовая бамбуковая бумага разворачивается, отображается девиз Цзианьского музея, демонстрируя посетителям глубокий культурный смысл, и «ворота» трансформируются в культурную стену. В области создания общественного искусства технологии стали неотъемлемой частью, внедряя инновационные элементы в художественные произведения и делая тему, которая может показаться скучной, более живой и интересной.

Вывод

Город – это место слияния множества культур, каждый город имеет свою уникальную территориальную культурную основу, а здания – это прямое проявление сущности городской культуры. При разработке дизайна общественного искусства зданий мы должны опираться на уникальную культуру данного региона или народа, полностью учитывать функциональность здания и полностью использовать уникальные преимущества общественного искусства, чтобы обеспечить идеальное представление территориальных особенностей и местной культуры здания. В настоящее время в городском строительстве нашей страны всё ещё существует множество обыденных форм зданий. Поэтому использование методов дизайна общественного искусства для переосмысления внешнего ви-

да зданий, чтобы придать им новую жизнь, является необходимым. Дизайн общественного искусства имеет уникальные и непревзойдённые преимущества и характеристики в области строительства. Энергосбережение и охрана окружающей среды не только могут продлить срок службы здания и повысить его эксплуатационные характеристики, но также и сохранить традиционную культуру города. Путём преобразования внешнего вида здания мы не только получаем новые идеи для дизайна зданий, но также и предоставляем новые методы сочетания зданий и общественного искусства, что позволяет нам более чётко осознавать огромный потенциал здания в современной экономике и обществе и обеспечивать более активную роль общественного искусства в развитии города. Здание – это не только проявление идей и инноваций в дизайне, оно сочетает в себе дух и культурное наследие места. Особенно когда зданию придаётся значение символа культуры и идентичности. Мы надеемся увидеть больше зданий с местным колоритом в современных городах, особенно тех, которые являются представительными общественными зданиями. Поэтому поиск пути создания общественного искусства, которое идеально сочетает в себе территориальную культуру и современное строительство, переформатирование и дальнейшее переоснащение учреждения культуры становятся насущной задачей.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Дяо Шаньцзин. Каменные окна Люлина. – Хэфэй: Издательство «Хуаншань», 2007. – С. 13–14.
2. Ян Сяо. Архитектурное общественное искусство сегодня. – Пекин: Китайское издательство по электроэнергетики, 2008. – С. 51.
3. Ли Цзианьшэн. Публичное искусство и городская культура. – Пекин: Издательство Пекинского университета, 2012. – С. 131–132.
4. Ван Минь. Городская система ценностей и контроль планирования общественных ландшафтов. – Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2007. – 113 с.
5. Чжу Янь. От музея до Чангцинвань. – Пекин: Издательство общества Китая, 2008. – 98 с.
6. Чжан Лили. Исследование дизайна и управления общественным искусством в общественном пространстве. – Шанхай: Издательство Шанхайского университета, 2013. – 102 с.
7. Сун Вэй. Общественное искусство и городская культура // Литературное исследование. – 2006. – № 6. – 91 с.

2. Ян Сяо. Архитектурное общественное искусство сегодня. Пекин: Китайское издательство по электроэнергетики, 2008. С. 51.

3. Ли Цзианьшэн: Публичное искусство и городская культура. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2012. С.131–132.

Song Ying

Postgraduate student of
The Theory and History of Art Department
Moscow Surikov State Academic Institute
e-mail: ying29631@gmail.com
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-116-125

COLLECTOR CHEN FENGYUE AND THE HARBIN RUSSIAN ART MUSEUM



Ill. 8. Valentin Sidorov *With Mushrooms* (1975). Oil on canvas 78×88 cm.

Summary: The article focuses on the collection of Russian art from the latter half of the 20th century amassed by Chinese collector Chen Fengyue. The collector's activity is traced from the beginning to the creation of the Russian Art Museum in Harbin. The artworks presented in the Chinese collection demonstrate various creative styles and genres of modern Russian painting as well as have great academic and collection value. The works of K.Maksimov, V.Sidorov and the Tkachev brothers from Chen Fengyue's collection are the centre of attention of the article. In recent decades, significant collections of Russian art of the 20th century, both of the first and the second halves, have developed in China. Chinese collectors are active in exhibition activities, publish catalogues of their collections, and open museums of Russian art. However, until now,

the collectors' activities in China have not become the subject of special scientific research.

Keywords: Chinese collector, Russian painting of the second half of the 20th century, collection, artist, museum.

Art collections in China are an important part of artistic exchange between China and other countries. Collections of Russian artworks in China have given the Chinese viewer the opportunity to directly come into contact with Russian art and get to know Russia better through it.

Private collections became a significant phenomenon in the development of artistic culture in China at the end of the second half of the 20th century. The collection of Chen Fengyue (Ill. 1), who opened the Russian Fengyue Art Museum (Ill. 2) in Harbin, stands out among the large Chinese collections already known in Russia. As of 2015, the collection of the Fengyue Russian Art Museum includes art of more than 500 Russian artists and more than 3,500 works of Russian painting.

Chen Fengyue was born in Harbin, the capital of Heilongjiang Province in northeast China, in 1960. After graduating from university, he worked for many years in the government department of Heilongjiang Province. Until 1989, Chen Fengyue was involved in art. He was the Vice Chairman of the Heilongjiang Young Artists and Calligraphers Association and held painting and calligraphy competitions many times.

In the 1990s, Chen Fengyue served as general manager of the Chinese goods centre in Nakhodka (Russia). While trade and economic cooperation between Russia and China was rapidly developing,

cultural and artistic exchanges between the two countries were also becoming more frequent. It was from this time that he began to move from commercial activities to artistic culture.

In 2010, Chen Fengyue edited the publication of the collection "Contemporary Artists of Russia" (Ill. 3) in collaboration with the Khabarovsk branch of the Union of Artists of Russia, through which he established close ties with more than a hundred artists in the Russian Far East.

In 2011, the first academic institution in China - the Heilongjiang Organization for the Exchange and Study of the Art of Painting in Russia, the chairman of which was Chen Fengyue, was created in order to promote artistic projects between Russia and China concentrating on studying the art of painting. In collaboration with V.Drozhdov, People's Artist of the Russian Federation, and N.Vagin, Chairman of the Khabarovsk branch of the Union of Artists of Russia, who acted as consultants, he published the Russian-Chinese Contemporary Painting journal, the only Russian-Chinese bilingual painting journal at that time in China (Ill. 4).

Over the past few years, Chen Fengyue and his team have hosted more than 200 Russian artists in Harbin as part of creative exchanges. In addition, he established long-term collaborative relationships with Moscow, St. Petersburg and the Ilya Repin Academy of Arts in Russia; moreover, they edited and published ten volumes of the bilingual series "Contemporary Artists of Russia" and "Contemporary Graphic Artists of Russia" (Ill. 5).

Founded by collector Chen Fengyue, the Fengyue Russian Art Museum opened in Harbin in January 2015. However, already in 2002, after the resumption of cultural exchange between Russia and China, he founded the Chunfeng Gallery in Harbin to collect and sell works by famous artists at home and abroad. Moreover, he created the Chunfeng Gallery website, where one can also exchange works of art on the Internet.

From 2002 to 2006, the Chunfeng Gallery mainly collected and sold works by famous artists from Heilongjiang Province. The Chunfeng Gallery was awarded the title of National Gallery of Honour and Dignity by the Ministry of Culture of the People's Republic of China in 2006. This honour validates Chen Fengyue's hard work as well as gives him confidence and determination to continue collecting art.

From 2006 to 2009, the Chunfeng Gallery continued to develop until Chen Fengyue began planning



Ill. 9. Konstantin Maksimov *Portrait of Mrs. Kovova* (1959). Oil on canvas 60×50 cm.

the creation of an art museum of Russian painting in Harbin at the end of 2009.

In 2010, the Chunfeng Gallery began to transform itself, not only collecting works of art from China and Heilongjiang Province but also collecting Russian works of art.

The Heilongjiang Organization for the Exchange and Study of the Art of Painting in Russia was created in 2011 with Chen Fengyue becoming its president. This laid the foundation for academic research to establish the Fengyue Russian Art Museum and at the same time provided a clear direction for the collection of Russian paintings, which accelerated the transformation of the Chunfeng Gallery into the Fengyue Russian Art Museum.

At the end of 2011, the project of the Russian-Chinese Artists' Creativity Industrial Park was officially launched, which also meant the start of the Russian Fengyue Art Museum. The collection of Russian paintings continued to increase owing to Chen Fengyue's efforts.

From 2011 to 2014, the Chunfeng Gallery held exhibitions of Russian painting and seminars on the study of works of Russian art in various cities of China. In 2013 and 2014, trips of Chinese artists were organised to Khabarovsk (Russia), and the chairman and members of the Russian Painting Seminar, as well as teachers and students of the Ilya Repin Academy of Arts in St. Petersburg, went to Heng



Ill. 11. The Tkachev brothers *Autumn* (1974). Oil on canvas 30×50 cm. canvas 60×50 cm.

daohezi (Heilongjiang Province) to create and exchange experiences (Ill. 6, 7).

By the end of 2014, the Chunfeng Gallery changed its name to the Fengyue Russian Art Museum. After the creation of the Fengyue Russian Art Museum, more than 10 exhibitions of Russian painting were held in 2015.

Thirteen years of development and change have passed from the Chunfeng Gallery, founded in 2002, to the founding of the Fengyue Russian Art Museum. During this time, the gallery, which collects and sells works by famous artists from Heilongjiang Province, has turned into an art museum that collects and studies Russian painting.

Due to the proximity of the geographical location, Chen Fengyue's Russian collection began with collecting paintings by artists of the Far East in the Asian part of Russia adjacent to the province of Heilongjiang; afterwards, paintings by the collector's contemporaries from Siberia - V.Drozdov, N.Vagin, N.Sysoev, V.Ivankin and others. As already mentioned, as of 2015, the collection included about



Ill. 12. The Tkachev brothers *Creating* (1975). Oil on canvas 40×50 cm.

3,500 works. At first glance, it may seem that the collector is not guided by any other concept in selecting works other than the fact that they are works of Russian contemporary art. However, it can be noted that the main criterion of Chen Fengyue's collection is the academic direction in contemporary Russian art. The collection is growing; it continues to include works not only by Russian artists from the Asian part (Far East, Siberia, Ural) but also by artists from the European part of Russia (Moscow, St. Petersburg). For example, this is the work *With Mushrooms* (Ill. 8) by artist V.Sidorov from Moscow State Surikov Academic Art Institute. The ordinary and beautiful life in rural Russia in the painting brings people inner peace. This state of harmony in Russian nature, the unity of man with nature, is highly valued in China.

Let us also consider the works of Moscow artists of the second half of the 20th century - K.Maksimov, who worked a lot in China, the Tkachev brothers, as well as L.Vaishlya, an artist from St. Petersburg (Leningrad). (K.Maksimov's *Portrait of Mrs. Kovova* (Ill. 9), *Socialist Exemplary Worker* (Ill. 10); the Tkachev brothers' *Autumn* (Ill.11), *Creating* (Ill. 12), *Breath of the Autumn Sky* (Ill. 13), *Night* (Ill. 14); L.Vaishlya's *Artist* (Ill. 15), *Last Snow* (Ill. 16), *Geologist* (Ill. 17).)

However, the largest number of works in Chen Fengyue's Russian collection is by V.Drozdov, an artist of Siberia and the Far East (V.Drozdov *Taxidermist* (Ill. 18)).

Among the works of Russian artists in Chen Fengyue's collection, the works of artist A.Klyuev, who also graduated from the Moscow Surikov State Academic Art Institute, attract attention. He was born in Uzhur in 1954; after graduation, he lived and worked in Krasnoyarsk. Klyuev's artworks are presented in the State Russian Museum (St. Petersburg), museum collections in Achinsk, Barnaul, Divnogorsk, Irkutsk, Kemerovo, Yeniseisk, Krasnoyarsk, Minusinsk, Moscow, Novosibirsk, Omsk, Tobolsk, Smolyan (Bulgaria), in private Russian and foreign collections.

Klyuev's paintings are dedicated to Siberian nature in its atmospheric variability, ancient monuments and the leisurely activities of rural residents surrounded by endless open spaces. The love for depicting one's origins - the village, native land, rural life, for historical events, for a person, is determined by the biography of the artist himself. The painter deeply and concentratedly immerses himself in nature, colouring it with modern features, his own feelings and lyrical experiences.



Ill. 18. Vitaly Drozdov *Taxidermist* (1983). Oil on canvas 68×48 cm.

In Chen Fengyue's collection, Klyuev's works from the 90s of the last century convey the artist's state of mind at that time very well. Let us pay attention to the following paintings: In September (Ill. 19), A Small House (Ill. 20), Old Town (Ill. 21), Autumn in Kemchik (Ill. 22), Old Street in Yeniseisk (Ill. 23), Evening Dawn (Ill. 24), Cool Summer (Ill. 25), Cloudless Autumn (Ill. 26).

Chen Fengyue's services to Russian art were highly appreciated in Russia and China. The activities of collectors in any country are an important part of artistic life. An attentive attitude towards art lovers, studying the composition of not only historical but also modern collections, cannot but contribute to the growth of the quality level of art collections, in this case, of Russian art in China. On the other hand,

art collections amassed by foreigners allow one to see the art of one's native country in a new way.



Ill. 17. Leonid Vaishlya Geologist (1982). Oil on canvas 40x50 cm.

REFERENCES:

1. The Tkachev brothers. *Artists about Themselves*. – Moscow: Galart, 1999.
2. The Tkachev brothers. *On What is in Memory*. – Moscow: SoyuzDesign, 2007.
3. Drozdov V.P. 2009. "The Beginning of a Journey": Exhibition catalogue. Works of 1962–1974 / Union of Artists of Russia. – Khabarovsk.
4. Klyuev A.A. 1987. "Concerns of Young Art", *Hudojnik*, no. 5.
5. Lapshin, V.P. 1962. *Artists Alexey and Sergey Tkachev*. – Leningrad: Hudojnik RSFSR
6. Leonid Vaishlya: Painting. – St. Petersburg, 2007.
7. Morozov Alexander. 2008. "Valentin Sidorov. Painting, Graphics": Album. – Moscow: Galart.
8. Manin, V.S. 2001. *The Tkachev brothers*. Moscow: Bely Gorod.
9. Maksimov, K.M. 1977. "Painting. Watercolour": Exhibition Catalogue. – Moscow: Sovietskij Hudojnik.
10. Sergeeva, E.A. 2006. "A Private Collection of Works of Contemporary Fine Art as a Phenomenon of Artistic Life in Russia in the 1960s–1980s." Thesis. – Moscow.
11. *Soviet Artists about China*. – Moscow: Sovietskij Hudojnik, 1959.
12. "Artistic Culture of the Soviet Union 1960–1980. Aspects": collective monograph. – Moscow: Encyclopaedia, 2022.
13. Shchetinina, N.A. 2017. "Private Art Gallery as a Phenomenon of Sociocultural Life in Altai". Thesis. – Krasnoyarsk.
14. Xi Jingzhi. 2000. *History of Russian Art*. – Tianjin: Tianjin Folk Art Publishing House. 寂静之. 俄罗斯苏联美术史. 天津: 天津人民美术出版社, 2000年.
15. Chen Peng. 1997. *Russian and Soviet Art of the 20th Century*. – Beijing: Culture and Art Publishing House. 晨朋. 20世纪俄苏美术. 北京: 文化艺术出版社, 1997年.
16. Chen Fengyue. 2010. *Contemporary Artists of Russia*. – Harbin; Heilongjiang: Heilongjiang Fine Arts Publishing House. 陈凤跃. 当代俄罗斯杰出油画家. 黑龙江哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2010年.
17. Chen Fengyue. 2011. *Russian-Chinese Modern Painting*. – Harbin; Heilongjiang, *Journal of the Heilongjiang Organization for the Exchange and Study of the Art of Painting in Russia*. 陈凤跃. 当代中俄油画. 黑龙江哈尔滨: 黑会会刊, 2011年.
18. Chen Fengyue. 2013. *Modern Graphics of Russia*. – Harbin; Heilongjiang: Heilongjiang Fine Arts Publishing House. 陈凤跃. 当代俄罗斯杰出油画家. 黑龙江哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2013年.
19. Fengyue Russian Art Museum – URL: <http://www.fyel-syhmsg.com>. 凤跃俄罗斯油画美术馆.

Сун Ин

аспирант кафедры теории и истории искусства
Московский государственный академический институт
имени В.И. Сурикова
e-mail: ying29631@gmail.com
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-116-125

КОЛЛЕКЦИОНЕР ЧЕНЬ ФЭНЬЮЭИ РУССКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ В ХАРБИНЕ

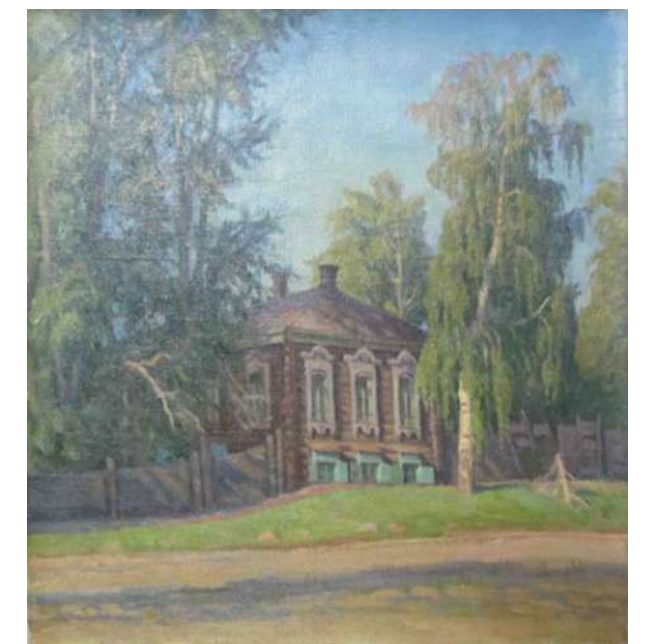
Аннотация: Статья посвящена коллекции произведений русского искусства второй половины XX века, собранных китайским коллекционером Чэнь Фэньюэ. Прослеживается процесс собирательской деятельности коллекционера от начала до создания Русского художественного музея в Харбине. Представленные в китайской коллекции произведения выражают различные творческие стили и жанры современной русской живописи и имеют большую академическую и коллекционную ценность. В центре внимания в данной статье – произведения К.М. Максимова, В.М. Сидорова и братьев Ткачёвых из коллекции Чэнь Фэньюэ. В последние десятилетия в Китае сложились значительные коллекции русского искусства XX века, как первой, так и второй половины. Китайские коллекционеры ведут активную выставочную деятельность, публикуют каталоги своих коллекций, открывают музеи русского искусства. Однако до сих пор деятельность коллекционеров в Китае не становилась предметом специального научного исследования.

Ключевые слова: китайский коллекционер, русская живопись второй половины XX века, коллекция, художник, музей.

Коллекции произведений искусства в Китае – это важная часть художественного обмена между Китаем и другими странами. Коллекции русских произведений искусства в Китае дали китайскому зрителю возможность прямо соприкоснуться с русским искусством и через него ближе познакомиться с Россией.

В конце второй половины XX века частные коллекции стали значительным явлением развития художественной культуры в Китае. Среди крупных, уже известных в России китайских коллекций, выделяется коллекция Чэнь Фэньюэ (рис. 1), который открыл в Харбине Русский художественный музей Фэньюэ (рис. 2). По состоянию на 2015 год в коллекции Русского художественного музея Фэньюэ более 500 русских художников и более 3500 произведений русской живописи.

Чэнь Фэньюэ родился в 1960 году в Харбине, столице провинции Хэйлунцзян на северо-востоке Китая. После окончания университета он много лет проработал в правительственном департаменте



Ill. 20. Alexander Klyuev A Small House (1992). Oil on canvas 45x43 cm.

провинции Хэйлунцзян. До 1989 года Чэнь Фэньюэ соприкасался с искусством. Он был заместителем председателя Ассоциации молодых художников и каллиграфов провинции Хэйлунцзян и много раз проводил конкурсы живописи и каллиграфии.

В 1990-х годах Чэнь Фэньюэ занимал должность генерального менеджера центра китайских товаров в Находке (Россия). В то время как торгово-экономическое сотрудничество между Россией и Китаем стремительно развивается, культурные и художественные обмены между двумя странами также становятся всё более частыми. Именно с этого времени он начал переходить от коммерческой деятельности к художественной культуре.

В 2010 году Чэнь Фэньюэ редактировал издание сборника «Современные художники России» (рис. 3) в сотрудничестве с Хабаровским отделением Союза художников России, через которое он установил тесные связи с более чем сотней художников на Дальнем Востоке России.

В 2011 году было создано первое академическое учреждение в Китае, занимающееся продвижением художественных проектов между Россией и Китаем с направлением изучения искусства живописи – Хэйлунцзянская организация по обмену и изучению искусства живописи в России, председателем которой стал Чэнь Фэньюэ. В сотрудничестве с Народным художником Российской Федерации В.П. Дроздовым и председателем Хабаровского отделения Союза художников России Н.И. Вагиным в качестве консультантов он издавал единственный на тот момент в Китае русско-китайский двуязычный журнал по живописи «Русско-китайская современная живопись» (рис. 4).



Ill. 21. Alexander Klyuev Old Town (1994). Oil on canvas 38×50 cm. 45×43 cm.



Ill. 22. Alexander Klyuev Autumn in Kemchik (1994). Oil on canvas 25×45 cm. 45×43 cm.

За последние несколько лет Чэнь Фэньюэ и его команда принимали более 200 российских художников в Харбине в рамках творческих обменов. Кроме того, он установил долгосрочные отношения сотрудничества с Москвой, Санкт-Петербургом и Академией художеств имени Ильи Репина в России, а также отредактировал и опубликовал десять томов двуязычной серии «Современные художники России» и «Современные графики России» (рис. 5).

В январе 2015 года в Харбине открылся Русский художественный музей Фэньюэ, основанный коллекционером Чэнь Фэньюэ. Но уже в 2002 году, после возобновления культурного обмена между Россией и Китаем, он основал галерею «Чуньфэн» в Харбине, чтобы собирать и продавать работы известных художников в стране и за рубежом. И создал сайт галереи «Чуньфэн», на котором также можно обмениваться произведениями искусства в Интернете.

С 2002 по 2006 год галерея «Чуньфэн» в основном собирала и продавала работы известных художников провинции Хэйлунцзян. В 2006 году галерея «Чуньфэн» была удостоена Министерством культуры КНР звания «Национальной галереи чести и достоинства». Эта честь подтверждает усердную работу Чэнь Фэньюэ, а также придаёт ему уверенности и решимости продолжать коллекционировать произведения искусства.

С 2006 по 2009 год галерея «Чуньфэн» продолжала развиваться, пока в конце 2009 года Чэнь Фэньюэ не начал планировать создание художественного музея русской живописи в Харбине.

В 2010 году галерея «Чуньфэн» начала трансформироваться, занимаясь не только коллекционированием произведений искусства из Китая и провинции Хэйлунцзян, но и коллекционированием российских произведений искусства.



Ill. 25. Alexander Klyuev Cool Summer (1997). Oil on canvas 35×60 cm.

В 2011 году была создана Хэйлунцзянская организация по обмену и изучению российской живописи, президентом которой стал Чэнь Фэньюэ. Это заложило основу для академических исследований по созданию Русского художественного музея Фэньюэ и в то же время указало чёткое направление для коллекции русской живописи, что ускорило преобразование галереи «Чуньфэн» в Русский художественный музей Фэньюэ.

В конце 2011 года был официально запущен проект Российско-китайского индустриального парка творчества художников, что также означало начало работы Русского художественного музея Фэньюэ, и коллекция русской живописи продолжила увеличиваться благодаря усилиям Чэнь Фэньюэ.

С 2011 по 2014 год галерея «Чуньфэн» проводила выставки русской живописи и семинары по изучению произведений русского искусства в различных городах Китая. В 2013 и 2014 годах были организованы поездки китайских художников в Хабаровск (Россия), и председатель и члены Российского семинара по живописи, а также преподаватели и студенты Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина отправились в Хэндаохэзи (провинция Хэйлунцзян) для творчества и обмена опытом (рис. 6, 7).

До конца 2014 года галерея «Чуньфэн» сменила название на «Русский художественный музей Фэньюэ». После создания Русского художественного музея Фэньюэ в 2015 году было проведено более 10 выставок русской живописи.

От галереи «Чуньфэн», основанной в 2002 году, до основания Русского художественного музея Фэньюэ прошло 13 лет развития и изменений. За это время галерея, которая собирает и продаёт работы известных художников провинции Хэйлунцзян, превратилась в художественный музей,

который собирает и исследует русскую живопись.

Из-за близости географического положения российская коллекция Чэнь Фэньюэ началась с коллекционирования картин художников Дальнего Востока в азиатской части России, прилегающей к провинции Хэйлунцзян, а затем и Сибири, современников коллекционера – это, кроме В.П. Дроздова, Н.И. Вагина, Н.С. Сысоевы, В.В. Иванкина и др. Как уже было сказано, по состоянию на 2015 год в коллекции насчитывалось около 3500 произведений. На первый взгляд может показаться, что никакой другой концепцией в отборе произведений, кроме того, что это произведения русского современного искусства, коллекционер, по-видимому, не руководствуется. Впрочем, можно отметить, что главным критерием коллекции Чэнь Фэньюэ является академическое направление в современном русском искусстве. Коллекция продолжает пополняться, в её составе продолжают появляться произведения не только русских художников из азиатской части (Дальний Восток, Сибирь, Урал), но и художников из европейской части России (Москва, Санкт-Петербург). Например, работа «С грибами» (рис. 8) художника В.М. Сидорова, Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова. Обычная и красивая жизнь в сельской России на картине приносит людям внутренний покой. Это состояние гармонии в русской природе, единение человека с природой очень ценят в Китае.

Рассмотрим ещё работы московских художников второй половины XX века – К.М. Максимова, который много работал в Китае, братьев Ткачёвых, а также художника из Санкт-Петербурга (Ленинграда) Л.И. Вайшля. (К.М. Максимов «Портрет госпожи Кововой» (ил. 9), «Социалистический образцовый



Ill. 26. Alexander Klyuev Cloudless Autumn (1999). Oil on canvas 70×90 cm.

работник» (рис. 10). Братья Ткачёвы «Осень» (рис. 11), «В творении» (рис. 12), «Дыхание осеннего неба» (рис. 13), «Ночь» (рис. 14). Л.И. Вайшля «Художник» (рис. 15), «Последний снег» (рис. 16), «Геолог» (рис. 17.)

Однако наибольшее количество произведений в русской коллекции Чэнь Фэньюэ – это художник Сибири и Дальнего Востока В.П. Дроздов. (В.П. Дроздов «Таксидермист» (рис. 18).)

Среди произведений русских художников в коллекции Чэнь Фэньюэ привлекают внимание работы художника А.А. Клюева, который также окончил Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова. Он родился в 1954 году в Ужуре, после окончания института он жил и работал в Красноярске. Произведения А.А. Клюева находятся в Государственном Русском музее (Санкт-Петербург), музейных собраниях

Ачинска, Барнаула, Дивногорска, Иркутска, Кемерово, Енисейска, Красноярска, Минусинска, Москвы, Новосибирска, Омска, Тобольска, Смоляна (Болгария), в частных российских и зарубежных коллекциях. Картины А.А. Клюева посвящены сибирской природе в её атмосферной изменчивости, памятникам старины, несуетной деятельности сельских жителей в окружении бескрайних просторов. Любовь к изображению своих

истоков – деревни, родной земли, сельской жизни, – к историческим событиям, человеку определена биографией самого художника. Живописец глубоко и сосредоточенно погружается в природу, окрашивая её современными нотками, своими чувствами и лирическими переживаниями.

Произведения А.А. Клюева 90-х годов прошлого столетия в собрании Чэнь Фэньюэ хорошо передают душевное состояние художника в это время. Обратим внимание на живопись: «В сентябре» (рис. 19), «Домик» (рис. 20), «Старый город» (рис. 21), «Осень в Кемчике» (рис. 22), «Старая улица в Енисейске» (рис. 23), «Вечерняя заря» (рис. 24), «Прохладное лето» (рис. 25), «Безоблачная осень» (рис. 26).

Заслуги Чэнь Фэньюэ перед русским искусством были высоко оценены в России и Китае. Деятельность коллекционеров в любой стране является важной частью художественной жизни. Внимательное отношение к поклонникам искусства, изучение состава не только исторических, но и современных коллекций не может не способствовать росту качественного уровня художественных собраний, в данном случае – русского искусства в Китае. С другой стороны, художественные коллекции, собранные иностранцами, позволяют по-новому увидеть и искусство своей родной страны.



Ill. 24. Alexander Klyuev Evening Dawn (1996). Oil on canvas 30×45 cm.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Братья Ткачёвы. Художники о себе. – М.: Галарт, 1999.
2. Братья Ткачёвы. О том, что в памяти. – М.: СоюзДизайн, 2007.
3. Дроздов В.П. Начало пути: Каталог выставки. Произведения 1962–1974 гг. / Союз художников России. – Хабаровск, 2009.
4. Клюев А.А. Заботы молодого искусства // Художник. – 1987. – № 5.
5. Лапшин В.П. Художники Алексей и Сергей Ткачёвы. – Л.: Художник РСФСР, 1962.
6. Леонид Игнатьевич Вайшля: живопись. – СПб., 2007.
7. Морозов Александр. Валентин Сидоров. Живопись, графика: Альбом. – М.: Галарт, 2008.
8. Манин В.С. Братья Ткачёвы. М.: Белый город, 2001.
9. Максимов К.М. Живопись. Акварель: Каталог выставки. – М.: Советский художник, 1977.
10. Сергеева Е.А. Частная коллекция произведений современного изобразительного искусства как явление художественной жизни России 1960–1980-х годов. Дис. ...канд. иск. – М., 2006.
11. Советские художники о Китае. – М.: Советский художник, 1959.
12. Художественная культура Советского Союза 1960–1980. Аспекты: коллективная монография. – М.: Энциклопедия, 2022.
13. Щетинина Н.А. Частная художественная галерея как явление социокультурной жизни Алтая. Дис. ...канд. иск. – Красноярск, 2017.
14. Си Цзинчжи. История русского искусства. – Тяньцзинь: Издательство народного изобразительного искусства Тяньцзиня, 2000. 冢静之. 俄罗斯苏联美术史. 天津: 天津人民美术出版社, 2000年.
15. Чэнь Пэн. Русское и советское искусство 20 века. – Пекин: Издательство «Культура и искусство», 1997. 晨朋. 20世纪俄苏美术. 北京: 文化艺术出版社, 1997年.
16. Чэнь Фэньюэ. Современные художники России. – Харбин; Хэйлунцзян: Издательство изобразительных искусств Хэйлунцзяна, 2010. 陈凤跃. 当代俄罗斯杰出油画家. 黑龙江哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2010年.
17. Чэнь Фэньюэ. Русско-китайская современная живопись. – Харбин; Хэйлунцзян // Журнал Хэйлунцзянской организации по обмену и изучению российской живописи, 2011. 陈凤跃. 当代中俄油画. 黑龙江哈尔滨: 黑龙江省俄罗斯油画交流研究会会刊, 2011年.
18. Чэнь Фэньюэ. Современные графики России. – Харбин; Хэйлунцзян: Издательство изобразительных искусств Хэйлунцзяна, 2013. 陈凤跃. 当代俄罗斯杰出版画家. 黑龙江哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2013年.
19. Русский художественный музей Фэньюэ. – URL: <http://www.fyelsyhmsg.com>. 凤跃俄罗斯油画美术馆.

Zhu Yuwen

Lecturer at

Zhejiang University of Finance and Economics,

Dongfang College, China,

Postgraduate student of

the Russian State Stroganov University of Industry and Applied Arts

e-mail: 460881142@qq.com

Zhejiang, China

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-126-135

TIME PERCEPTION AND NARRATIVE CREATION IN CONTEMPORARY CHINESE PHOTOGRAPHIC WORKS

Summary: The essay provides insight into new developments in time perception and narrative creation in contemporary photography, particularly in Chinese one. Further, the essay explores the profound influence of poststructuralism on contemporary Chinese photographic narratives, particularly how Foucault and Derrida's theories inspired artists to make innovative use of archival materials. Contemporary Chinese artists use archival images to explore the dynamics and complexity of history, thereby bringing new perspectives and depth to photographic narratives. In the process of work, artists demonstrate an in-depth consideration of complex themes of time, memory and identity. Moreover, the article considers the widespread use of painting and montage techniques in contemporary Chinese photography in detail. Owing to these methods, the expressive power of photographs is enhanced and the viewer's interpretative space is expanded, turning the viewer into an active participant in the storytelling process.

Overall, the article not only demonstrates the evolution of photography as an artistic medium but also delves into the complexity of modern society and culture. Through their innovative practices, Chinese contemporary photographers have demonstrated new trends in the perception of time and storytelling in contemporary photography, highlighting its importance in the global artistic context. These artists' practice is not only technically and aesthetically innovative but also offers new perspectives and interpretations on a theoretical and conceptual level.

el. Through in-depth explorations of time, memory and history, as well as reflections and critiques of the photographic medium itself, these works not only enrich the diversity of global artistic narratives but also provide us with important perspectives for understanding and interpreting the complexity of contemporary society and culture.

During the process of work of contemporary Chinese photographers, an important paradigm shift occurred in photographic storytelling. Their innovative practices not only advanced the evolution of photographic technology and expression but, more importantly, challenged the boundaries of traditional photography by exploring photography's potential as a storytelling medium. By reimagining photographic storytelling, these artists demonstrate a deeper, more holistic perspective by connecting personal stories with broader social and historical contexts.

To summarise, the new narrative paradigm of contemporary Chinese photography is not only a technical innovation but also a profound rethinking of the role and function of the photographic medium in modern society. Through these artists' work, we can not only appreciate the aesthetic value of photography but also gain a deeper understanding of modern society and culture.

Keywords: contemporary photography, time perception, narrative creation, use of archives, Chinese art.

In the field of contemporary Chinese photography at the beginning of the 21st century, the new photographic narrative, as an innovative artistic practice, reveals a unique way of perceiving time and creating a narrative. Studying the library of photographic documents in Aby Warburg's Mnemosyne Atlas, we are deeply aware of the fluidity and multidimensionality of time. Warburg's work does not just capture a moment in time; it reveals the depth and breadth of time through the contrasts and lines of images. This view has had a profound influence on modern photography, reminding us to focus on a multi-layered representation of time rather than being limited to superficial, fragmented records. Begun in the mid-1960s, artist Gerhard Richter's Atlas is based on visual materials such as photographs, newspaper clippings and sketches, which are arranged on paper in a contrasting manner, juxtaposing repeated images, to express a sense of detachment and alienation.

In the context of poststructuralist philosophy, Michel Foucault's observation in *The Archeology of Knowledge* that "archives are regular systems of formation and transformation of statements" as well as Jacques Derrida's critique of archives have inspired a number of innovations in contemporary art practice. Archives are not simply static repositories of historical records; they are active and deconstructable, and can be reinterpreted and used in different cultural and political contexts.

It has become common practice to "use images rather than create them". Artists make various interventions by finding archival images, exploring, altering and replacing them. Family photo albums have also become one of young artists' practices to create images. Basing on a literary path, they use photo albums, letters, objects, investigative texts, sounds, and even moving images, editing and combining these elements, to form complex narratives on topics such as family, identity, memory, personal history, and anthropology. In *Photography: Focus on China*, Wu Hong explores the phenomenon of "old photo fever" in China, using "culture fever" as a starting point¹.

This exploration of the depth and breadth of time opens up new possibilities for storytelling in contemporary photography. Time is no longer a static fragment of photography; it becomes dynamic and richly layered, creating a new visual and perceptual

experience. Influenced by poststructuralist theories, contemporary Chinese artists have reimagined the dynamism and complexity of history through innovative use of archival materials, breaking the monolithic nature of traditional historical narratives.

When we examine a narrative about time, we not only capture the "present" but we also include content related to history and memory. The personal past, the historical past becomes an important direction for artists in exploring the theme of time. By exploring personal and family stories, studying historical events, discussing fragments of history, and even reflecting on the role of photographs as a means of historical storytelling, artists in exhibition see themselves as archaeologists approaching the topic from different narrative perspectives, revising, rewriting and reconstructing history, expanding their ideas about the broader culture.

For example, artists turn to archival images for research, forgery, transfer, and other interventions in a variety of activities. Taking family albums as an example, young artists use albums, letters, objects, field texts, sounds and even moving images, editing and combining these elements to create deep narratives on a variety of topics such as family, identity, memory, personal history and anthropology. Derrida



Ill. 1. Yin Xiuzhen, photo installation, 1999.

1. Wu Hong. *Photography: Focus on China*. Beijing: China National Photography Press, 2018. P. 421

da once described the longing for the archives as a strong desire to return to the starting point. An archive is both a direct witness to historical truth and a product of rhetoric. When working with archives, researchers and scholars must know how to dive and "swim" through a huge body of documents; at the same time, it means that archives reveal a variety of narratives through different interpretations.

The use of archives has become deeper and more complex in artists' practice. For example, in her 1999 photographic installation (Ill. 1), Yin Xiuzhen turned personal memory into public art by placing portraits of ten stages of her adulthood in shoes. Feng Mengbo's private photo installation, created using archival images, was the first interactive art installation in China. Feng Mengbo connects the life experiences of three generations of his family through four prompts, allowing the viewer to choose from different menus to gain an intuitive understanding of the artist's life. Song Dong's exhibition "Making the Most of Things" reflects on the childhood of Chinese artists during the Cultural Revolution, showcasing everyday objects that his mother preserved over the years. These temporary materials not only show their appearance but also imply their use, experience, connections to people and historical information.

Contemporary Chinese artists' practice of photographic storytelling reflects their deep reflections on time, memory, identity and history. Through these works, they not only challenge the boundaries of traditional photography but also expand the narrative possibilities of photography as an artistic medium. Seeing themselves as archaeologists of time and memory, these artists cross multiple narrative perspectives, revising and reconstructing history while delving into broader cultural contexts and social issues.

In "The Colonizer's Album", Chen Min artistically altered French agronomist Emile Prudhomme's photo album, which is both his working archive and personal travel notes. By removing figures, leaving only white ones, and supplementing them with original images, Chen Min changed the relationship between the figures and the environment, causing the figures, which had lost their image and identity, to become scenery in an exotic landscape.

Sun Yanchu's "Fictional Collection" challenges or develops the themes and stories of original photographs using collages and paintings from photographs of family life and souvenir travel photographs

of China of the 1970s and 1980s, adding imagery and abridgements of current social events. At the same time, Tang Jingfeng's book *The Queen, the President and Me* is a secondary family album, meticulously revealing the ups and downs of the family, touching on themes of multiculturalism, social mobility and empire.

In the field of historical rewriting, Zhang Dali's *Second History* shows another side of history by uncovering and organising classic historical photographs that have been whitewashed. In the work "1974: Image, Text and Memory", Lai Lang presents a personalised interpretation of history through unique viewing of historical fragments and writing texts of memory. In "Class I_37 Photographs of Zhou Weiguo Between 1932 and 1945" (Ill. 2), based on the anti-war dramas of recent years, Dong Yuxiang, on the contrary, captures 37 moments from the life of Zhou Weiguo and turns them into photographs using a unique storytelling techniques; by photographing, copying, classifying and indexing the images on the screen, he creates an archive which seems



Ill. 2. Dong Yuxiang, "Class I_37 Photographs of Zhou Weiguo between 1932 and 1945".

plausible, however, is absurd. In this process, the reproducibility and variability of the digital medium challenges the traditional notion of "original" and provokes reflection on the boundaries between originality and reproduction. In addition, it provokes reflection on the difference between reality depicted on screen and historical reality.

In the Fictional Narrative Turn section of the 2016 Jimei Arles International Photography Festival, Yang Yuanyuan's work "Where Lines of Sight Intersect"² explores the complex relationships between a photographer, photography, city, memory and migration throughout the history of photography. Beginning with research and historical data collection, the art

2. https://thefifthsense.i-d.co/zh_cn/articles/a-fictional-narrative-world/

project gradually develops into an in-depth exploration of individual experiences in specific places. By creating narratives between fact and fiction, Yang Yuanyuan's work seeks to challenge established and traditional ways of interpreting history, giving a voice to subjects who have been overlooked, silenced, or misunderstood. This approach not only enriches the narrative possibilities of photography but also opens up new perspectives for understanding and interpreting history, especially marginalised and forgotten historical events and figures.

From the artist's point of view, history is no longer a single narrative; it is a process of continuous interaction between historians, social facts, collective memory and the history of a specific person or an unnamed majority of people. This perspective gives us a new way of understanding history and memory, allowing us to look at history from a broader perspective and gain insight into deeper cultural and social meanings.

Montage photography, an important branch of modern art photography, transcends the boundaries of traditional photography and conveys deeper and more complex meanings by combining different images together. This form of photography contrasts sharply with thematic documentary photography, which tends to record events more directly and truthfully. With its unique timing and narrative logic, montage photography sequences the causes, processes, and results of events, similar to the narrative structure of a comic book, making each image full of narrative. These images relate to each other through their inherent logical associations and visual coherence, and together they create a new narrative and meaning. The photographic technique enhances the viewer's imagination and provokes reflection on the deeper meaning behind photographs.

In the field of contemporary Chinese photographic art, narrative photography is presented in its own unique way, usually through a combination of photographic images and textual reportage to describe fictional events or people. These works create a world of possibilities and use photography as proof of their authenticity. For example, Jiang Zhi's "Straw Man" series is a typical example of this approach, where a virtual narrative space is created through photography³.

Under the influence of postmodernism, conceptual photography became widespread among Chi

3. Qiu Zhijie. *Photo after Photo*. Beijing: China People's University Press, 2005. P. 11.



Ill. 3. Wang Qingsong, "Learn from Me". 120 x 300 cm, 2003.

nese artists. For example, Wang Qingsong's "Learn from Me" (Ill. 3) reflects deeply on time, memory, and education. In the work, Wang Qingsong shows Chinese and English vocabulary and sentences in front of a huge blackboard, reflecting variations and misunderstandings in the process of passing on knowledge through deliberately created errors, symbolising the process of education and learning.

Celine Liu's works (Ill. 3 (as well as APPME and Siren)) resonate with a wide range of people owing to the narrative technique of placing oneself in the same picture as a historical figure. Her work is not only visually innovative but also a profound exploration of personal identity, history and cultural memory. At the same time, Fu Wenjun's conceptual photography is known for its unique approach and creative imagination. His work not only challenges photographic technology but also overcomes traditional cultural barriers, demonstrating the limitless possibilities of photography as a form of artistic expression.

Photography with editing occupies an important place in modern artistic photography. It not only expands photography's expressive capabilities but also enhances the narrative power and emotional depth of photography as an art form. These photographs go beyond simple visual recordings and become multi-layered and multi-dimensional artistic creations that incorporate rich imagination and deep philosophical thinking. Through these photographs, artists explore complex themes of time, memory, identity and history, challenging viewers not only to appreciate them but to actively engage in meaning and interpretation.

In this article, we explore new narrative practices in contemporary Chinese photography in the early 21st century, focusing on innovations in time perception and narrative creation. More than just static records of time, these works expand the narrative dimension of photography, revealing the depth and breadth of time through contrasts and alternations of images. The article examines the influence of post-structuralist philosophy, in particular the theories of Foucault and Derrida, on contemporary Chinese photographers in their narrative practice. Through innovative use of archival images, these artists explore the dynamism and complexity of history, breaking the monolithic nature of traditional historical narratives. In addition, Chinese contemporary photographic artists have used photographic placement and editing techniques to demonstrate profound reflections on complex topics such as time, memory, and identity. The techniques have increased the expressiveness of photographs as well as audience engagement, creating a new visual language for storytelling. Over-

all, these artistic practices have not only challenged the boundaries of traditional photography but also have pushed the evolution of photographic narratives in terms of form and content. The practice of contemporary Chinese photographic artists is technically and aesthetically innovative, while, at the same time, offering new theoretical and conceptual perspectives and interpretations, making photography an important means for understanding and reflecting the complexities of modern society. While exploring individual and collective experiences, these works also reflect deeply and critically on the narrative function of photography, demonstrating the ongoing exploration and innovation of photography as a complex narrative medium.

In conclusion, the new narratives of Chinese contemporary photography at the beginning of the 21st century reflect artists' sensitive responses to changing times and deeply reflect the cultural diversity of modern society, demonstrating the transformation of photographic art from traditional to modern.

REFERENCES:

1. Lai Wei, Li Dan. 2011. "Postmodern Aesthetics through a Photographic Lens" - Reading Report on Susan Sontag's book *On Photography*, Chapter 4 "Illusory Heroism", *Literature (Theory)*, no. 07, pp. 234-235 赖玮,李丹.摄影镜头下的后现代主义美学 - 苏珊·桑塔格《论摄影》第四章《幻象英雄主义》读书报告 // 文学界(理论版). - 2011. - no. (07). - pp. 234-235.
2. Wu Yiqiang. 2018. "What is Photography? Focus on Geoffrey Bazin's Exploration of the Photography Concept", *Literary Studies*, no. 06, pp. 124-135 吴毅强.摄影究竟是什么?以苏弗里·巴赞的摄影概念研究为中心[J].文艺研究. - 2018. - no. (06). - pp. 124-135.
3. Xu Lingling. 2019. "A Study of Conceptual Photography Development in a Postmodern Context", *Modern communication*, no. 21, pp. 121-122 = 徐琳琳.探究后现代语境下观念摄影的发展 // 现代交际. - 2019. - no. (21). - pp. 121-122.
4. Shen Yubin. 2003. *Art History of the 20th Century*. - Hangzhou: China Academy of Art Press, p. 407 = 沈渝冰.20世纪艺术批评 - 著.中国美术学院出版社, 2003. - p. 407.
5. Shi Henbo. 2012. "Comparing the Conceptual Photography of Jeff Wall and Wang Qingsong", *Beauty and the Age (in Chinese)*, no. 06, pp. 86-87. - DOI:10.16129/j.cnki.mysdz.2012.06.031 =]石研伯.杰夫·沃尔和王庆松的观念摄影艺术比较 // 美与时代(中). - 2012. - no. (06). - pp. 86-87. DOI:10.16129/j.cnki.mysdz.2012.06.031.
6. Warburton, N. 1996. "Individual Style in Photographic Art", *British Journal of Aesthetics*, no. 36 (4), pp. 389-397.
7. Liu Yonghun. 2001. "The Concept of Cinema with Light Participating in Storytelling and Presentation - the Photographic Art of Storaro", the *Beijing Film Academy Journal*, no. 01, pp. 70-75 = 刘勇宏.用光参与叙事和表意的电影摄影理念 - 斯托拉罗的摄影艺术 // 北京电影学院学报. - 2001. - no. (01), pp. 70-75.
8. Daniel Maddock, Ao Bai, Shi Wei. 2021. "Virtual Reality: Cinematic Realism in the Architecture of Artistic Referentiality", *World Cinema*, no. (04), pp. 116-136 = 丹尼尔·马多克,敖柏,艾伟.虚拟的真实:艺术指代性架构中的电影摄影真实感 [J] // 世界电影. - 2021. - no. (04). - pp. 116-136.

Чжу Юйвэнь

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

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-126-135

ВОСПРИЯТИЕ ВРЕМЕНИ И ПОСТРОЕНИЕ НАРРАТИВА В СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ ФОТОГРАФИЧЕСКИХ РАБОТАХ

Аннотация: Это эссе даёт представление о новых разработках в области восприятия времени и построения повествования в современном фотоискусстве, в частности, в китайской современной фотографии. Далее в эссе исследуется глубокое влияние постструктурализма на современные китайские фотографические повествования, в частности, то, как теории Фуко и Деррида вдохновили художников на инновационное использование архивных материалов. Современные китайские художники используют архивные изображения, чтобы исследовать динамику и многогранность истории, тем самым привнося новые перспективы и глубину в фотографические повествования. В процессе работы художники демонстрируют глубокое рассмотрение сложных тем времени, памяти и идентичности. В статье также подробно рассказывается о широком использовании живописных и монтажных техник в современной китайской фотографии. Благодаря этим методам усиливается выразительная сила фоторабот, расширяется интерпретационное пространство зрителя, превращая его в активного участника процесса повествования.

В целом эта статья не только демонстрирует эволюцию фотографии как художественного средства, но и вникает в сложность современного общества и культуры. Своими инновационными практиками китайские современные художники продемонстрировали новые тенденции в

восприятии времени и построении повествования в современной фотографии, подчеркнув её важность в мировом художественном контексте. Практика этих художников не только технически и эстетически инновационна, но и предлагает новые перспективы и интерпретации на теоретическом и концептуальном уровне. Благодаря глубокому исследованию времени, памяти и истории, а также размышлениям и критике самого фотографического медиума эти работы не только обогащают разнообразие глобальных художественных нарративов, но и дают нам важные перспективы для понимания и интерпретации сложности современного общества и культуры.

В процессе работы современных китайских фотохудожников произошёл важный сдвиг в парадигме фотографического повествования. Их инновационные практики не только продвинули вперёд эволюцию фотографических технологий и экспрессии, но и, что более важно, они бросили вызов границам традиционной фотографии, исследуя потенциал фотографии как средства повествования. Переосмыслив фотографическое повествование, эти художники демонстрируют более глубокую и целостную перспективу, связывая личные истории с более широким социальным и историческим контекстом.

Подводя итог, можно сказать, что эта новая повествовательная парадигма современного ки-

тайского фотоискусства – не только техническая инновация, но и глубокое переосмысление роли и функции фотографического медиума в современном обществе. Благодаря работам этих художников мы можем не только оценить эстетическую ценность фотографии, но и получить более глубокое представление о современном обществе и культуре.

Ключевые слова: современная фотография, восприятие времени, построение повествования, использование архивов, китайское искусство.

В области современной китайской фотографии в начале XXI века новый фотографический нарратив, как инновационная художественная практика, раскрывает уникальный способ восприятия времени и построения повествования. Изучая библиотеку фотодокументов в «Атласе богини памяти» Эби Варбург, мы глубоко осознаём текучесть и многомерность времени. Работы Уолбурга не просто фиксируют момент времени, они раскрывают глубину и широту времени через контрасты и строки изображений. Эта точка зрения оказала глубокое влияние на современную фотографию, напомнив нам о необходимости сосредоточиться на многослойном представлении времени, а не ограничиваться поверхностными, фрагментарными записями. Серия «Атлас» художника Герхарда Рихтера, начатая в середине 1960-х годов, основана на визуальных материалах, таких как фотографии, газетные вырезки и наброски, которые располагаются на бумаге контрастным образом, сопоставляя повторяющиеся изображения, чтобы выразить чувство отстранённости и отчуждённости.

В контексте постструктуралистской философии наблюдение Мишеля Фуко в «Археологии знания» о том, что «архивы – это регулярные системы формирования и трансформации высказываний», а также критика архивов Жаком Деррида вдохновили ряд инноваций в практике современного искусства. Архивы – это не просто статичные хранилища исторических записей; они активны и поддаются деконструкции, их можно переосмыслить и использовать в различных культурных и политических контекстах.

Стало обычным делом «использовать изображения, а не создавать их». Художники совершают различные интервенции, отыскивая архивные изображения, исследуя, изменяя и пересаживая их. Семейные фотоальбомы также стали одной

из практик написания образов молодыми художниками. Опираясь на литературный путь, они используют фотоальбомы, письма, предметы, тексты исследований, звуки и даже движущиеся изображения, редактируя и соединяя эти элементы, чтобы сформировать сложные повествования на такие темы, как семья, идентичность, память, личная история и антропология. В книге «Фотография: фокус на Китай» Ву Хун исследует феномен «лихорадки старых фотографий» в Китае, используя «культурную лихорадку» в качестве отправной точки¹.

Это исследование глубины и широты времени открывает новые возможности повествования в современной фотографии. Время больше не является статичным фрагментом фотографии, оно становится динамичным и богато слоистым, создавая новый визуальный и перцептивный опыт. Под влиянием постструктуралистских теорий современные китайские художники переосмыслили динамизм и многогранность истории с помощью инновационного использования архивных материалов, разрушив монолитность традиционных исторических повествований.

Когда мы исследуем повествование на тему времени, мы не только фиксируем «настоящее», но и включаем в него содержание, связанное с историей и памятью. Личное прошлое, историческое прошлое становится для художников важным направлением в исследовании темы времени. Исследуя личные и семейные истории, изучая исторические события, обсуждая фрагменты истории и даже размышляя о роли фотографий как средства исторического повествования, художники на выставке видят себя археологами, подходящими к теме с разных повествовательных точек зрения, пересматривая, переписывая и реконструируя историю, расширяя при этом свои представления о более широкой культуре.

Например, художники обращаются к архивным изображениям для исследования, подделки, пересадки и других вмешательств в разнообразные действия. Взяв в качестве примера семейные альбомы, молодые художники используют альбомы, письма, предметы, тексты полевых работ, звуки и даже движущиеся изображения, редактируя и соединяя эти элементы для построения глубоких повествований на различные темы, такие как семья, идентичность, память, личная история

1. Ву Хун. Фотография: фокус на Китай. Пекин: China National Photography Press, 2018. С. 421.

и антропология. Деррида однажды описал тоску по архивам как сильное стремление вернуться к исходной точке. Архив – это и прямой свидетель исторической правды, и продукт риторики. Работая с архивами, исследователи и учёные должны знать, как погружаться и «плавать» в огромном массиве документов; в то же время это означает, что архивы раскрывают многообразие повествований через различные интерпретации.

Использование архивов стало более глубоким и сложным в практике художников. Например, в своей фотоинсталляции 1999 года (рис. 1) Инь Сючжэнь превратила личную память в общественное искусство, поместив портреты десяти этапов своего взросления в обувь. Частная фотоинсталляция Фэн Мэнбо, созданная с использованием архивных изображений, стала первой интерактивной художественной инсталляцией в Китае. Фэн Мэнбо соединяет жизненный опыт трёх поколений своей семьи с помощью четырёх подсказок, позволяя зрителю выбирать из различных меню, чтобы получить интуитивное представление о жизни художника. Выставка Сонг Донга «Making the Most of Things» отражает детство китайских художников во время Культурной революции, демонстрируя предметы быта, которые его мать сохраняла на протяжении многих лет. Эти временные материалы не только показывают их внешний вид, но и подразумевают их использование, опыт, связи с людьми и историческую информацию.

Практика современных китайских художников в области фотографических повествований отражает их глубокие размышления о времени, памяти, идентичности и истории. С помощью этих работ они не только бросают вызов границам традиционной фотографии, но и расширяют повествовательные возможности фотографии как художественного средства. Рассматривая себя как археологов времени и памяти, эти художники пересекают множество повествовательных перспектив, пересматривая и реконструируя историю, вникая в более широкий культурный контекст и социальные проблемы.

В «Альбоме колонизатора» Чэнь Минь художественно изменил фотоальбом французского агронома Эмиля Прудомма, который является одновременно его рабочим архивом и личными записями о путешествиях. Удалив фигуры, оставив только белые фигуры, и дополнив их оригинальными изображениями, Чэнь

Минь изменил отношения между фигурами и окружающей средой, заставив фигуры, потерявшие свой образ и идентичность, стать декорациями экзотического пейзажа.

«Вымышленная коллекция» Сунь Яньчу оспаривает или развивает сюжеты и истории оригинальных фотографий с помощью коллажей и картин из фотографий семейной жизни и сувенирных фотографий путешествий по Китаю 1970-х и 1980-х годов, добавляя образы и сокращения текущих социальных событий. Книга Тан Цзинфэна «Королева, президент и я», с другой стороны, представляет собой вторичный семейный альбом, который скрупулёзно раскрывает взлёты и падения семьи, затрагивая темы мультикультурализма, социальной мобильности и империи.

В области исторического переписывания «Вторая история» Чжана Дали показывает другую сторону истории, обнаруживая и упорядочивая классические исторические фотографии, которые были выбелены. В работе «1974: изображение, текст и память» Лай Ланг представляет персонализированную интерпретацию истории через уникальный просмотр исторических фрагментов и написание текстов памяти. Дун Юйсян, напротив, основываясь на антивоенных драмах последних лет, в работе Class I_37 Photographs of Zhou Weiguo Between 1932 and 1945 (рис. 2) выхватывает 37 моментов из жизни Чжоу Вэйгуо и превращает их в фотографии с помощью уникальной техники повествования; фотографируя, копируя, классифицируя и индексируя изображения на экране, создаёт архив, который кажется правдоподобным, но является абсурдным. В этом процессе воспроизводимость и изменчивость цифрового носителя бросает вызов традиционному понятию «оригинал» и провоцирует размышления о границах между оригинальностью и воспроизведением. Это также провоцирует размышления о разнице между реальностью, изображённой на экране, и исторической реальностью.

В секции «Поворот вымышленного повествования» Международного фестиваля фотографии в Цзимэй-Арле 2016 года работа Ян Юаньюаня «Где пересекаются линии взгляда»² исследует сложные взаимоотношения между фотографом, фотографией, городом, памятью и миграцией в ходе истории фотографии. Начав

2. https://thefifthsense.i-d.co/zh_cn/articles/a-fictional-narrative-world/

шись с исследования и сбора исторических данных, арт-проект постепенно перерастает в глубокое исследование индивидуального опыта в конкретных местах. Конструируя повествования между фактом и вымыслом, работы Ян Юаньюань стремятся бросить вызов устоявшимся и традиционным способам интерпретации истории, предоставляя возможность высказаться субъектам, которые были упущены, замалчивались или неправильно понимались. Такой подход не только обогащает повествовательные возможности фотографии, но и открывает новые перспективы для понимания и интерпретации истории, особенно для маргинальных и забытых исторических событий и фигур.

С точки зрения художника, история больше не является единым повествованием, а представляет собой процесс непрерывного взаимодействия между историками, социальными фактами, коллективной памятью и историей конкретного человека или неназванного большинства людей. Такая перспектива даёт нам новый способ понимания истории и памяти, позволяя взглянуть на историю с более широкой точки зрения и проникнуть в более глубокие культурные и социальные смыслы.

Монтажная фотография, являясь важным направлением современной художественной фотографии, преодолевает границы традиционной фотографии и передаёт более глубокие и сложные смыслы, соединяя различные изображения вместе. Эта форма фотографии резко контрастирует с тематической документальной фотографией, которая, как правило, фиксирует события более непосредственно и правдиво. Обладая уникальными временными характеристиками и логикой повествования, фотография в стиле монтажа выстраивает последовательность причин, процессов и результатов событий, подобно повествовательной структуре комикса, делая каждое изображение полным повествования. Эти изображения связаны друг с другом посредством присущих им логических ассоциаций и визуальной согласованности, и вместе они создают новое повествование и смысл. Эта фотографическая техника стимулирует воображение зрителя и провоцирует размышления о более глубоком смысле, скрывающемся за фотографиями.

В области современного китайского фотоискусства повествовательная фотография представлена по-своему уникально, обычно через сочетание фотографических изображений и текстовых ре-

портажей для описания вымышленных событий или людей. Эти работы создают мир возможностей и используют фотографию как доказательство их подлинности. Например, серия «Соломенный человек» Цзян Чжи – типичный пример такого подхода, где виртуальное повествовательное пространство создаётся с помощью фотографии³.

Под влиянием постмодернизма концептуальная фотография получила широкое распространение и среди китайских художников. Например, работа Ван Цинсонга «Учись у меня» (рис. 3) глубоко размышляет о времени, памяти и образовании. В этой работе Ван Цинсонг показывает китайскую и английскую лексику и предложения перед огромной доской, отражая вариации и недопонимание в процессе передачи знаний через намеренно созданные ошибки, символизируя процесс образования и обучения.

Работы Ван Цинсонг (рис. 3 (а также APPME и Siren)), находят отклик у широкого круга людей благодаря повествовательной технике помещения себя в одну картину с исторической фигурой. Его работы не только визуальны инновационны, но и являются глубоким исследованием личной идентичности, истории и культурной памяти. Концептуальная фотография Фу Вэньцзюня, с другой стороны, известна своим уникальным подходом и творческим воображением. Его работы – это не только вызов фотографическим технологиям, но и преодоление традиционных культурных барьеров, демонстрирующее безграничные возможности фотографии как формы художественного выражения.

Фотосъёмка с монтажом занимает важное место в современной художественной фотографии. Они не только расширяют возможности выражения фотографии, но и усиливают повествовательную способность и эмоциональную глубину фотографии как вида искусства. Эти фотографии выходят за рамки простых визуальных записей и превращаются в многослойное и многомерное художественное творение, включающее в себя богатое воображение и глубокое философское мышление. Через эти фотографии художники исследуют сложные темы времени, памяти, идентичности и истории, заставляя зрителей не только оценивать их, но и активно участвовать в осмыслении и интерпретации.

3. Цю Чжицзе. Фотография после фотографии. Пекин: Издательство Китайского народного университета, 2005. С. 11.

В этой статье мы исследуем новые повествовательные практики в области современной китайской фотографии в начале XXI века, уделяя особое внимание инновациям в восприятии времени и построении повествований. Эти работы не просто статичные записи времени, они расширяют повествовательное измерение фотографии, раскрывая глубину и широту времени через контрасты и чередование изображений. Далее в статье рассматривается влияние постструктуралистской философии, в частности, теорий Фуко и Деррида, на современных китайских фотохудожников в их повествовательной практике. Благодаря инновационному использованию архивных изображений, эти художники исследуют динамизм и многогранность истории, разрушая монолитность традиционных исторических повествований. Кроме того, китайские современные фотохудожники использовали техники размещения и монтажа фотографий, чтобы продемонстрировать глубокие размышления на такие сложные темы, как время, память и идентичность. Эти техники повысили выразительность фоторабот и вовлечённость аудитории, создав новый визуальный язык повествования. В целом, эти художественные практики не только бросили вызов границам традиционной фотографии, но и подтолкнули

эволюцию фотографических повествований с точки зрения формы и содержания. Практика современных китайских фотохудожников является технически и эстетически инновационной, и в то же время предлагает новые теоретические и концептуальные перспективы и интерпретации, делая фотографию важным средством для понимания и отражения сложностей современного общества. Исследуя индивидуальный и коллективный опыт, эти работы также глубоко и критически размышляют о повествовательной функции фотографии как таковой, демонстрируя продолжающиеся исследования и инновации фотографии как сложного повествовательного медиума.

В заключение можно сказать, что новые повествования китайской современной фотографии в начале XXI века отражают чуткую реакцию художников на изменения времени и глубокое отражение культурного разнообразия современного общества, демонстрируя трансформацию фотографического искусства от традиционного к современному.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Лай Вэй, Ли Дань. Постмодернистская эстетика под фотографическим объективом – отчёт о чтении книги Сьюзен Сонтаг «О фотографии», глава 4 «Иллюзорный героизм» // *Literature (Theory)*. – 2011. – № 07. – С. 234–235 = 赖玮,李丹.摄影镜头下的后现代主义美学 – 苏珊·桑塔格《论摄影》第四章《幻象英雄主义》读书报告 // *文学界(理论版)*. – 2011. – № 07. – P. 234–235.
2. Ву Ицян. Что такое фотография? В центре внимания исследование Жоффрея Базена концепции фотографии // *Literary Studies*. – 2018. – № 06. – 124–135 = 吴毅强.摄影究竟是什么? 以乔弗里·巴兹的摄影概念研究为中心[J].*文艺研究*. – 2018. – № 06. – P. 124–135.
3. Сюй Линлин. Исследование развития концептуальной фотографии в постмодернистском контексте // *Modern communication*. – 2019. – №21. – С. 121–122 = 徐琳琳.探究后现代语境下观念摄影的发展 // *现代交际*. – 2019. – №21. – P. 121–122.
4. Шэнь Юбин. Искусствоведение XX века. – Ханчжоу: China Academy of Art Press, 2003. – С. 407 = 沈语冰.20世纪艺术批评. – 著.中国美术学院出版社, 2003. – P. 407.
5. Ши Хэнбо. Сравнение концептуального фотоискусства Джеффа Уолла и Ван Цинсуна // *Красота и эпоха (на китайском языке)*. – 2012. – №06. – С. 86–87. – DOI:10.16129/j.cnki.mysdz.2012.06.031 = 石研伯.杰夫·沃尔和王庆松的观念摄影艺术比较 // *美与时代(中)*. – 2012. – № 06. – P. 86–87. –DOI:10.16129/j.cnki.mysdz.2012.06.031.
6. Уорбёртон Н. Индивидуальный стиль в фотографическом искусстве // *Британский журнал эстетики*. – 1996. – № 36 (4). – С. 389–397.
7. Лю Йонгхун. Концепция кинематографа со светом, участвующим в повествовании и представлении – фотографическое искусство Стораро // *Журнал Пекинской киноакадемии*. – 2001. – № 01. – С. 70–75 = 刘勇宏.用光参与叙事和表意的电影摄影理念 – 斯托拉罗的摄影艺术 // *北京电影学院学报*. – 2001. – № 01. – P. 70–75.
8. Дэниел Мэддок, Ао Бай, Ши Вэй. Виртуальная реальность: кинематографический реализм в архитектуре художественной референциальности // *Мировое кино*. – 2021. – № 04. – P. 116–136 = 丹尼尔·马多克,敖柏,史伟.虚拟的真实:艺术指代性架构中的电影摄影真实感[J] // *世界电影*. – 2021. – № 04. – P. 116–136.

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

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

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

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

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

Художественный руководитель *Александр Николаевич Бурганов*
Главный редактор *Мария Александровна Бурганова*
Редактор *Юлия Анатольевна Смоленкова*
Корректор *Светлана Николаевна Михайлова*
Верстка *Суслова Виктория*
Дизайнер *Александр Александрович Товпеко*
Переводчик *Анна Вадимовна Пчелкина*
Логистика *Редфорд Ред*
Связи с общественностью *Михаил Михайлович Грачёв*

Журнал выходит 6 раз в год

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

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

Тираж 500 экз.

Journal Burganov House. Space of Culture is registered in State Press
Committee of the Russian Federation on March 30, 2007.
The mass media registration certificate ПИ №ФС 77-27658

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

Full-text electronic version is available at the sites:
www.burganova-text.com,
www.elibrary.ru

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

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

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

Art director *Alexander N. Burganov*
Chief editor *Maria A. Burganova*
Editor *Julia A. Smolenkova*
Proofreader *Svetlana N. Mikhailova*
Layout *Victoria Suslova*
Designer *Alexander A. Tovpeko*
Translator *Anna V. Pchelkina*
Logistics *Redford Red*
Public relations *Michael M. Hrachou*

The journal is published 6 times a year

Editorial office address in Russia:
Russia, Moscow. 19019, B. Afanasyevsky lane, d. 15, p. 9
tel .: 007 495 695-04-29

Editorial office address in EU:
Belgium, Brussels, 1000, rue de la tete d'or, 7
tel .: +32 485 68 18 63

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

Circulation: 500 copies