

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 научной степени доктора и кандидата наук»

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

3.2024

Москва/Moscow  
2024

Chief editor \_\_\_\_\_ **Burganova Maria A.**

**The Editorial Board:**

- Aristova Ulyana V.** (Russia) — Doctor of Pedagogical Sciences, Professor at the School of Design Faculty of Creative Industries, National Research University Higher School of Economics
- Bowlt John Ellis** (USA) — Doctor of Science, Professor of the University of Southern California; Founder and head of the Institute of Modern Russian Culture
- Burganov Alexander N.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, Academician of the Russian Academy of Arts
- Burganova Maria A.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, Academician of the Russian 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)
- Ignatiev Sergey E.** (Russia) — Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Moscow City Pedagogical University, Institute of Culture and Arts
- Ikonnikov Alexander I.** (Russia) — Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Fine Arts, the Faculty of Arts of the Pedagogical Institute, Pacific National University
- 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 N.** (Russia) — Doctor of Art History, professor, vice-rector for scientific and international work of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art
- Misler Nicoletta** (Italy) — Professor of Modern East European Art at the Instituto Universitario Orientale
- 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 Philosophy, Professor, editor-in-chief of the Journal Problems of Philosophy
- Revzina Yulia E.** (Russia) — Doctor in Art History, Professor of the Moscow Architectural Institute (State Academy)
- 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
- Shabanov Grigory A.** (Russia) — Doctor of Pedagogical Sciences, Vice-Rector for Academic Affairs, Professor of the Russian New University
- 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 Design and Applied Art, Academician of the Russian Academy of Arts
- Smolenkova Julia A.** (Russia) — Candidate of Sciences, associate professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, corresponding member of the Russia Academy of 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)

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL  
JOURNAL «BURGANOV HOUSE.  
SPACE OF CULTURE»

No. 3

2024

LETTER FROM THE EDITOR	6	
SEMANTICS OF A NIGHT GARDEN IN L. TOLSTOY'S STORY "TWO HUSSARS" BY <b>IRINA B. PAVLOVA</b>	10	
FORMATION OF ARTISTIC STYLES IN LANDSCAPE PAINTING OF NORTHERN CHINA AT THE END OF THE 20'TH – BEGINNING OF THE 21'ST CENTURY" BY <b>LIU TIANXIANG</b> <b>SERGEI M. BUDKEEV</b>	20	
SYMBOLISM OF THE THREE FRIENDS OF WINTER PLANT MOTIF ON THE TRADITIONAL CHINESE WHITE AND BLUE QING HUA CI PORCELAIN BY <b>SUN YANZHAN</b>	30	
THEMATIC SCULPTURES IN CHINESE NATIONAL ART EXHIBITIONS SINCE THE REFORM AND OPENING-UP BY <b>YU HANGYONG</b>	36	
"THE MYTH OF VENICE" IN THE DRAWINGS OF JACOPO BELLINI – OTHER FACETS OF IMAGERY BY <b>ELENA V. SAMSONOVA</b>	49	
SMALL FORMS OF ANCIENT PLASTIC ART IN THE CONTEXT OF THE MYTHOLOGICAL THEMES OF THE VENETIAN RENAISSANCE BY <b>IRINA A. FOMINA</b>	69	
FASHION ILLUSTRATION: RETROSPECTIVE AND MODERN RESOURCES BY <b>MARINA V. GALKINA</b>	86	
CREATIVE IMPULSES OF ANCIENT RUSSIAN ART AND PRESENT-DAY DYNAMICS IN A. SMIRNOV'S ARTISTIC SEARCH BY <b>OLGA A. RAKOVA</b>	94	
CLASSICAL PHILOSOPHICAL VIEWS ON THE ESSENCE OF A WOMAN: THE EXPERIENCE OF REFLECTION IN THE CONTEXT OF POWER BY <b>ALEKSEY N. BURTAENKOV</b>	107	
HIGH ART OF RUSSIAN POP MUSIC IN THE SONG MONO-OPERA REFLECTION BY <b>SVETLANA A. PAVLOVA</b>	120	
THE INFLUENCE OF ARTISTIC AND DESIGN ACTIVITIES ON THE FORMATION OF DESIGN THINKING AMONG SCHOOLCHILDREN BY <b>LARISA V. ZHELONDIJEVSKAIA</b> <b>ANNA A. SOROKINA</b>	130	

ON THE COVER | A.N. Burganov. Daughter's portrait. 1975. Bronze

## Редакционный совет:

**Аристова Ульяна Викторовна**  
(Россия)

**Боулт Джон Эллис**  
(США)

**Бурганов Александр Николаевич**  
(Россия)

**Бурганова Мария Александровна**  
(Россия)

**Гао Мэн** (Китай)

**Гланц Томаш**  
(Германия)

**Игнатьев Сергей Евгеньевич**  
(Германия)

**Иконников Александр Иванович**  
(Россия)

**Кравецкий Александр Геннадиевич**  
(Россия)

**Койо Сано** (Япония)

**Лаврентьев Александр Николаевич**  
(Россия)

**Мислер Nicoletta** (Италия)

**Пан Яочанг**  
(Китай)

**Павлова Ирина Борисовна**  
(Россия)

**Перельштейн Роман Максевич**  
(Россия)

**Плетнева Александра Андреевна**  
(Россия)

**Пружинин Борис Исаевич**  
(Россия)

**Ревзина Юлия Евгеньевна**  
(Россия)

**Рыжинский Александр Сергеевич** (Россия)

**Сахно Ирина Михайловна**  
(Россия)

**Смоленков Анатолий Петрович**  
(Россия)

**Смоленкова Юлия Анатольевна**  
(Россия)

**Танехиса Отабе**  
(Япония)

**Цивьян Юрий Гаврилович**  
(США)

**Шабанов Григорий Александрович**  
(Россия)

**Швидковский Дмитрий Олегович**  
(Россия)

- доктор педагогических наук, профессор Школы дизайна факультета креативных индустрий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»
- доктор наук, профессор Университета Южной Калифорнии, создатель и директор Института современной русской культуры
- доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
- доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
- доктор наук, профессор Академии изящных искусств Гуанчжоу
- доктор наук, научный сотрудник Исследовательского центра Восточной Европы Бременского университета (Германия), профессор Карлова Университета (Чехия)
- доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета, института культуры и искусств
- доктор педагогических наук, профессор кафедры изобразительного искусства Факультета искусств, рекламы и дизайна Педагогического института Тихоокеанского государственного университета
- кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук
- профессор Университета Музыки Тохо Гакуэн
- профессор, доктор искусствоведения, проректор по научной и международной работе Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
- профессор Университета Востока (Неаполь)
- профессор кафедры истории и теории искусства колледжа Изящных искусств Шанхайского Университета, член Академического комитета Шанхайского Университета
- доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы Российской академии наук
- доктор искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова
- кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук
- доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала «Вопросы философии»
- доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, профессор Московского архитектурного института (Государственная академия)
- доктор наук, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных
- доктор филологии, профессор Российского университета Дружбы народов
- кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, академик Российской академии художеств
- кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, член-корреспондент Российской академии художеств
- доктор наук, профессор, заведующий кафедры Эстетики и теории искусства Токийского университета
- доктор наук, профессор Чикагского Университета кафедры кино и медиа исследований и кафедры славянских языков и литературы
- доктор педагогических наук, проректор по учебной работе, профессор АНО ВО «Российский новый университет»
- доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, вице-президент Российской академии художеств

Смоленкова Юлия Анатольевна (Россия)

СЛОВО  
РЕДАКТОРА

8



**ИРИНА БОРИСОВНА ПАВЛОВА**  
СЕМАНТИКА НОЧНОГО САДА В ПОВЕСТИ  
Л. Н. ТОЛСТОГО «ДВА ГУСАРА»

15



**ЛЮ ТЯНЬСЯ**  
**СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ БУДКЕВ**  
ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ В ПЕЙЗАЖНОМ  
ТВОРЧЕСТВЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СЕВЕРНОГО  
КИТАЯ КОНЦА XX-НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЙ

25



**СУНЬ ЯНЬЧЖАНЬ**  
СИМВОЛИКА РАСТИТЕЛЬНОГО МОТИВА  
«ТРИ ДРУГА ХОЛОДНОЙ ЗИМЫ» В БЕЛО-СИНЕМ  
ФАРФОРЕ ЦИНХУА ТРАДИЦИОННОГО КИТАЯ

33



**ЮЙ ХАНЮН**  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ТЕМАТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ  
НА ВСЕКИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ  
В ПЕРИОД ПОСЛЕ НАЧАЛА РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ

42



**ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА САМСОНОВА**  
«МИФ ВЕНЕЦИИ» В РИСУНКАХ ЯКОПО БЕЛЛИНИ –  
ДРУГИЕ ГРАНИ ОБРАЗНОСТИ

59



**ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА ФОМИНА**  
МАЛЫЕ ФОРМЫ АНТИЧНОЙ ПЛАСТИКИ  
В КОНТЕКСТЕ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ  
ВЕНЕЦИАНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

78



**МАРИНА ВЛАДИМИРОВНА ГАЛКИНА**  
FASHION ИЛЛЮСТРАЦИЯ –  
РЕТРОСПЕКТИВА И СОВРЕМЕННЫЕ РЕСУРСЫ

90



**ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА РАКОВА**  
ТВОРЧЕСКИЕ ИМПУЛЬСЫ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА  
И ДИНАМИКА НАШИХ ДНЕЙ  
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКУССТВАХ А. М. СМЕРНОВА

101



**АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ БУРТАСЕНКОВ**  
КЛАССИЧЕСКИЕ ФИЛОСОФСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ  
О СУЩНОСТИ ЖЕНЩИНЫ: ОПЫТ РЕФЛЕКСИИ  
В КОНТЕКСТЕ ВЛАСТИ

113



**СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА ПАВЛОВА**  
ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО РУССКОЙ ЭСТРАДЫ  
В ПЕСЕННОЙ МОНО-ОПЕРЕ «ОТРАЖЕНИЕ»

125



**ЛАРИСА ВЛАДИСЛАВОВНА ЖЕЛОНДИЕВСКАЯ**  
**АННА АЛЕКСАНДРОВНА СОРОКИНА**  
ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
НА ФОРМИРОВАНИЕ ДИЗАЙН-МЫШЛЕНИЯ У ШКОЛЬНИКОВ

134



# LETTER FROM THE EDITOR

Dear friends,

We are pleased to present to you Issue 3, 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 was assigned category K2.

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 article "Semantics of a Night Garden in L. Tolstoy's Story 'Two Hussars'" by I. Pavlova is devoted to the depiction as well as ideological and artistic interpretation of the image of nature. The author believes that the extensive cultural, symbolic, and spiritual content of deeply felt images of the earthly garden is correlated with Eden. The author emphasises that interest in the nocturnal state of the world was reflected in literature, fine arts, and music (for example, in the form of a piano nocturne). As for the image of a garden, it is interpreted as an earthly paradise.

The theme of philosophical and artistic understanding of landscape is continued by Liu Tianxiang and S. Budkeev in the article "Formation of Artistic Styles in the Landscape Art of Northern China at the End of the 20'th- Beginning of the 21'st Century". The authors pay great attention to the study of tradition in the work of contemporary artists who continue to use techniques, forms, and methods of depiction created over the centuries by their predecessors.

The symbolic significance and features of the artistic image of nature in the decoration of Chinese porcelain are explored by Sun Yanzhan in the article "Symbolism of the Three Friends of Winter Plant Motif on the Ancient Chinese Qing Hua Ci Porcelain". The author draws special attention to the tradition of expressing feelings in the visual arts through symbolic images of nature, which are widely used in fine, decorative, and applied arts and literature.

Drawings by J. Bellini from the two famous albums stored in the Louvre and the British Museum, the themes of which are related to the mythologies of the Venetian Republic, became the subject of research by E. Samsonova. In the article "The Myth of Venice' in the Drawings of Jacopo Bellini – Other Facets of Imagery", the author analyses Bellini's works from the point of view of the main postulates of the republic, which influenced not only the formation of the "myth" of Venice but also the formation of the Venetian Renaissance.

The theme of the myth of Venice is continued in the article "Early Forms of Antique Collecting and Their Role in the Formation of the Mythological Painting Concept in Venetian Art" by I. Fomina. The author identifies the reasons for the interest in collecting antique cameos, ancient coins, and medals, as well as gives characteristics, descriptions, and a brief overview of outstanding collections, as well as the direct participation of Venetian artists of the early Quattrocento in this process.

Using the example of the All-China Art Exhibition, which accumulates creative achievements, Yu Han-yong reveals an important topic of the evolution of New China's cultural space in the article "Works of Thematic Sculpture at the All-China Art Exhibition in the Period after the Beginning of Chinese Economic Reform". The author analyses the sculpture section, emphasising that this type of art is becoming more diversified, both in the choice of topic and in style, materials, and means of expression.

In the article "Fashion Illustration – Retrospective and Modern Resources", M. Galkina considers modern fashion as a part of world culture, formed under the influence of many factors. One of them was the popularisation of fashion trends and tendencies in clothing design through the publication of illustrations created by outstanding artists, whose creative activity was focused on the task of visualising the author's ideas of clothing designers, in magazines.

In the article "Creative Impulses of Ancient Russian Art and Present-Day Dynamics in A. Smirnov's Artistic Search" by O. Rakova, the master's plastic language within the framework of his religious and philosophical thinking is analysed. The author of the article examines the features of A. Smirnov's artistic plasticism as well as reveals the connections between his creative searches and the Christian worldview.

In the article "Classical Philosophical Views on the Essence of a Woman: the Experience of

Reflection in the Context of Power", A. Burtasenkov makes an attempt to identify the dialectical nature of ideas about the "feminine", reflecting the peculiarities of the cultural consciousness of society and the ongoing processes of relations in sociocultural reality, based on a philosophical and cultural analysis of the views of Antiquity, the Middle Ages, and the Modern Age.

The phenomenon of song as a genre of the era is considered by S. Pavlova in the article "High Art of Russian Pop Music in the Song Mono-opera 'Reflection'". The author emphasises that in the history of music, the phenomenon of the genre as a symbol of the era is known, and cites as an example the meaning of the French motet of the 13'th century, the Italian madrigal of the 16th century, the Neapolitan opera and Viennese symphony of the 18'th century, the Russian opera and romance of the 19'th century, etc.

In the article "The Influence of Artistic and Design Activities on the Formation of Design Thinking Among Schoolchildren", L. Zhelondievskaya and A. Sorokina describe the experience of teaching design within the framework of additional educational programmes as the basis for the formation of new thinking in students. The authors emphasise that the project method of thinking, aimed at finding solutions and completing design tasks, contributes to the development of creative abilities and the independent work of students. This approach helps students adapt to real life, evaluate situations objectively, analyse, and make independent decisions.

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

## Дорогие Друзья!

Мы рады представить Вам № 3/2024 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. Журналу присвоена категория К2.**

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 педагогики. В этой многогранности обозрения проявилась основная специфика журнала, представляющего современное состояние пространства культуры.

Статья И.Б. Павловой «Семантика ночного сада в повести Л.Н. Толстого «Два гусара»» посвящена изображению и идейно-художественной трактовке образа природы. Автор полагает, что обширное культурно-символическое, духовное содержание глубоко прочувствованных картин земного сада коррелируется с Эдемом. Автор подчеркивает, что интерес к ночному состоянию мира отразился в литературе, изобразительном искусстве, в музыке (например, в форме фортепианного ноктюрна). Что касается образа сада, то он трактуется как земной рай.

Тему философского и художественного осмысления пейзажа продолжают Лю Тяньсян и С.М. Будкеев в статье «Формирование художественных стилей в искусстве пейзажа Северного Китая конца XX- начала XXI столетия». Большое внимание авторы уделяют исследованию традиции в творчестве современных художников, продолжающих использовать техники, формы и методы изображения, созданные на протяжении веков их предшественниками.

Символическую значимость и особенности художественного образа природы в декоре китайского фарфора исследует Сунь Яньчжань в статье «Символика растительного мотива "Три друга зимой" в древнекитайском фарфоре Цин Хуа Чи». Особое внимание автор привлекает к традиции выражения в изобразительном искусстве чувств посредством символических образов природы,

которые широко используются в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и литературе.

Рисунки Я. Беллини из двух знаменитых Альбомов, хранящихся в Лувре и Британском музее, тематика которых связана с мифологемами Венецианской Республики, стали предметом исследования Е.В. Самсоновой. В статье «Миф Венеции» в рисунках Якопо Беллини – другие грани образности» автор анализирует произведения Беллини с точки зрения основных постулатов республики, повлиявших на не только на формирование «мифа» Венеции, но и на становление венецианского Возрождения.

Тема «венецианского мифа» продолжена в статье И.А. Фоминой «Ранние формы антикварного собирательства и их роль в сложении концепции мифологической картины в венецианском искусстве». Автор выявляет причины возникновения интереса к коллекционированию античных камней, древних монет и медалей, а также дает характеристики, описание и краткий обзор выдающихся коллекций, а также непосредственное участие в этом процессе венецианских художников начала Кватроченто.

Важную тему эволюции культурного пространства Нового Китая на примере Всекитайской художественной выставки, аккумулирующей творческие достижения, раскрывает Юй Ханюн в статье «Произведения тематической скульптуры на Всекитайской художественной выставке в период после начала реформ и открытости». Автор анализирует раздел скульптуры, подчеркивая, что этот вид искусства становится более диверсифицированным, как по выбору темы, так и по стилистике, материалам и средствам выражения.

М.В. Галкина в статье «Fashion иллюстрация – ретроспектива и современные ресурсы» рассматривает современную моду, как раздел мировой культуры, формирующийся под влиянием многих факторов. Одним из них стала популяризация модных течений и тенденций в дизайне одежды посредством публикации в журналах иллюстраций, выполненных выдающимися художниками, чья творческая деятельность была сосредоточена на задачах визуализации авторских идей дизайнеров одежды.

Пластический язык мастера в рамках его религиозно-философского мышления анализирует О.А. Ракова. «Творческие импульсы древнерус-

ского искусства и динамика наших дней в художественных исканиях А.М. Смирнова». Автор статьи рассматривает особенности художественного пластицизма А.М. Смирнова, а также выявляет связи его творческих поисков с христианским мировосприятием.

А.Н. Буртасенков в статье «Классические философские воззрения о сущности женщины: опыт рефлексии в контексте власти» на основе философско-культурологического анализа воззрений Античности, Средневековья и Нового времени предпринимает попытку выявления диалектичности идей о «женском», отражающих особенности культурного сознания общества и происходящих процессов отношений в социокультурной реальности.

Феномен песни как жанр эпохи рассматривает С.А. Павлова в статье «Высокое искусство русской эстрады в песенной моно-опере «Отражение». Автор подчеркивает, что в истории музыки явление жанра как символа эпохи известно, и приводит в пример значения французского мотета XIII века, итальянского мадригала XVI века, неаполитанской оперы и венской симфонии XVIII века, русской оперы и романса XIX века и др.

Л.В. Желондиевская и А.А. Сорокина в статье «Влияние художественно-проектной деятельности на формирование дизайн-мышления у школьников» описывают опыт обучения дизайну в рамках дополнительных образовательных программ как основы формирования нового мышления учеников. Авторы подчеркивают, что проектный метод мышления, направленный на поиск решений и выполнение проектных задач, способствуют развитию творческих способностей и самостоятельной работы учеников. Такой подход помогает ученикам адаптироваться к реальной жизни, оценивать ситуации объективно, анализировать и принимать независимые решения.

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

Irina B. Pavlova  
Doctor of Philology  
Senior Researcher  
Institute of World Literature  
Russian Academy of Science  
e-mail: antologia1@yandex.ru  
Moscow, Russia  
ResearcherID AAO-8719-2020  
ORCID: 0000-0002-0006-0156

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-10-19

## SEMANTICS OF A NIGHT GARDEN IN L. TOLSTOY'S STORY "TWO HUSSARS"

*Summary:* The article focuses on the image of a night garden, as well as its ideological and artistic interpretation in L. Tolstoy's story "Two Hussars" (1856). The atmosphere of the night gives a person the opportunity to deeply feel the connection between the earthly and the heavenly. The image of the night has extensive cultural, symbolic, and spiritual content. Interest in the nocturnal state of the world has been reflected in literature, fine arts, and music (in the form of a piano nocturne). As for the image of a garden, it is interpreted as Eden, an earthly paradise. Although a garden is isolated from pristine nature, it retains a natural and ontological connection with it. In world and Russian classical literature, there are many examples of highly artistic night landscapes. These include the image of a night garden in Tolstoy's story. It is focused on contemplation; it develops picturesquely at an andante pace, and is created with the help of changing visual images and natural sounds. At the same time, the garden is full of mystery; it is connected with deep processes of life, and it is one with the Universe. A spring night gar-

The nocturnal state of the world has invariably attracted people of art and captivated their imagination. Night images convey a person's relationship with the earthly and the heavenly, and have a rich content: cultural and symbolic, mystical, existential, impressionistic, and psychological. The concept of "night", "nocturnal", gives rise to many associations. The atmosphere of the night provides access to the transcendent, to the mysterious depths of the soul and the natural world. The so-called "night" state of consciousness presupposes an intuitive, irrational comprehension of the phenomena

den is one of the manifestations of the eternal beauty of nature. The important functional role of a night garden is an anthropocentric one. Tolstoy needs story heroine Lisa's motifs of love dreams, a fleeting adventure in the night garden that Count Turbin Jr. was counting on, to delve into psychological, moral, and philosophical problems. The author shows that man is given the opportunity to come into contact with the outside world. Nature is gracious, open to those who sincerely surrender to it; it awakens the best principles in a person, introduces them to the mystery of life. The image of a night garden had a special appeal for Tolstoy, which is confirmed by its appearance in the artist's subsequent works. In *Family Happiness*, it is associated with the theme of love; in the epic *War and Peace* – with a person's desire to soar into the world of beauty and harmony; in the novel *Anna Karenina*, a garden is a place where Levin had a revelation about Divine providence and the laws of good in people's lives.

*Keywords:* a night garden, the idea of unity, the perfection of the universe, anthropocentric role.

of the surrounding reality, one's "self", and their connections.

This interest was reflected in different spheres of artistic creativity: literature, fine arts, music. Since the era of romanticism, special genres have been formed and developed: the lyrical "night" landscape in painting, poeticizing and spiritualizing nature, in music – the piano nocturne, which conveys the movement of innermost feelings, focused on reverie and meditateness. World and Russian classical literature is rich in fascinating, lyrical night landscapes.



I.A. Welz. 1913. Country Seat. Oil on canvas, 31.5 x 44 cm. Private collection.

In one of the essays dedicated to A. Glazunov, academician B. Asafiev, using the example of the fifth variation from the second part of the composer's Sixth Symphony, gave a description of the nocturne genre, which has a general aesthetic meaning: "Nocturne is a musical state that conveys the impression of night silence and silence when a person is overcome by a dreamy mood or thoughtfulness. Among other variations, the nocturne stands out for its gentle loveliness and charm of its soft, velvety sonority". The nocturne melody is characterised by tenderness, calmness, and fluidity. (B. Asafiev himself composed eight nocturnes for piano in 1941) In his work *On Russian Nature and Russian Music*, he wrote that Russian composers "were looking not only for visualisation and for the music to convey night visions, nocturnal mirages of consciousness. It was as if they certainly wanted a perfect identification of music with nature through the internally tangible close connection of breathing with air. Hence, the craving for the night, the nocturnal, the night atmosphere, since the night 'steps of life' are more audible for music in it".

Pigarev, the author of the book *Russian Literature and Fine Arts. Essays on the Russian Nation-*

*al Landscape of the Mid-19th Century*, noted that "a landscape reproduced by means of the art of words, and a landscape captured by a painter's brush, a draftsman's pencil, or an engraver's chisel, have their own specificity, which does not exclude the possibility of typological relations between them, and sometimes even a direct impact on each other".

As for the image of a garden, in mythology, it traditionally appears as paradise, the biblical Eden, which the Creator made specifically for man. Moreover, a garden is interpreted as a cultural phenomenon. Although it is isolated from pristine nature, it retains a living connection with it, both natural and ontological.

Academician D. Likhachev wrote, "A garden is a semblance of the Universe, a book from which you can 'read' the Universe. At the same time, a garden is an analogue of the Bible, since the Universe itself is, as it were, a materialised Bible. The Universe is a kind of text from which the Divine will is read. However, a garden is a special book: it reflects the world only in its good and ideal essence. Therefore, the highest meaning of the garden is paradise, Eden".

An image of a night garden appears already in Tolstoy's early work, in the story "Two Hussars" (1856). In this work, a night garden is filled with enchanting poetry. Its image is contemplative, picturesque, and develops at the *andante tempo* inherent in a nocturne. It is created not only with the help of changing visual images (the appearance and disappearance of silhouettes, shadows, halftones, flickering light, play of colours), but also owing to natural sounds, plant aromas, "fresh, warm" breaths of air. Stars in the sky, moonlight, dense vegetation (linden alley, lilac bush), and the water surface of the pond are important components of the garden image. Events develop in the most romantic time of the year – during "fresh and pure", as Fet wrote, the month of May, the time of general flowering. The important functional role of a night garden is an anthropocentric one; its image is closely connected with the spiritual life of the characters. At the same time, it keeps its secrets associated with the deep processes of existence, and is one with the Universe. A spring night garden is one of the manifestations of the eternal beauty of nature. According to K. Pigarev, "Tolstoy's 'analytical' detailing of images of nature organically merges into a holistic picture of the world".

In Tolstoy's story, night is not associated with the concept of "darkness" and does not have such

connotations as "melancholy", "death", "ghostliness". On the contrary, the peculiarity of its colouring is associated with the play of light, with a whole range of amazing experiences, with inner contemplation. At first, there is a comparison between the light of two candles in a room, flickering from the breath of the May night, and the flowing light of the half moon, flooding the garden, which is visible through the window. It is not an impressionistic landscape, "a feeling of uniquely beautiful moments, each in its own fleetingness, but a lyrical revelation of the state of nature that lasts like a song". Tolstoy's palette is rich in muted colours, light and colour fluctuations: the half moon losing its golden hue and the surface of the pond in one place silvered with it, white, thin clouds, a lilac fragrant bush under the window. The play of light arises from the breeze and the swaying of wet flowers. The silence of the garden is not absolute: it is enlivened by the croaking of frogs and the movements of birds. However, the poetic, serene description stops here – the narrative goes into the everyday, banal plane. "What wonderful weather!" said the Count, approaching Lisa and sitting down on the low window. "I think you walk a lot?". For the sake of entertainment, Count Turbin Jr. begins to flirt with a pretty provincial young lady.



Isaac Levitan. 1895. Carex and water lilies. Oil on canvas, 53 x 79 cm. Vitebsk Art Museum

The next image of a night garden appears after Lisa put out the candle, raised the window, sat down on her feet on the chair opposite it and began to look thoughtfully at the pond, which was already sparkling with a silver radiance. An external situation arises when a person tunes into concentration, their thoughts are directed to deeply intimate questions, anxieties and doubts rise from the bottom of the soul, and the emerging experiences interact with the person's moral attitudes. Lisa began to think about attachment to loved ones, about her daily life, responsibilities, and the people around her. Without realising it, she was alarmed by the Count's immodest behaviour. Dying and renewing nature, family affections, the love of others, everything that gives inner peace – suddenly appeared before her in a new light. The circumstances of her life received a different light and seemed dull and meaningless. An internal conflict begins to arise, a reevaluation of previous values. Now Lisa's psychological state contrasts with the external environment, in which peace is diffused. Her confusion and embarrassment are growing. The Count's attention awakened a vague desire for love; the heroine finds it difficult to understand her thoughts and feelings, it seems to her that she did not know until now what real life and happiness are. However, endowed with "an unspoiled mind, a kind, straight heart" (Tolstoy, vol.3, p.38), Lisa admits to herself that the ideal, the object of love, must correspond to the poetry of this night, the wonderful nature; it cannot merge with prosaic reality. The real Count is not like this. Although these are the thoughts of a naive, inexperienced girl, her intuition tells her the correct answer: "No, that is not it". However, is Lisa really to blame for her inner agitation, confusion, and doubts? A random situation became a catalyst for a person to realise the unspent power of love, invested in everyone by Providence, required to be poured out on someone, to be realised. At the same time, the narrator wonders whether strong, joyful feelings stored in the heart constitute, although restrained, the only true and possible happiness. It seemed to Lisa that she had lost the best time of her life, her youth. In search of an answer to the doubts that torment her, the heroine turns her gaze to the image of a night garden, to the half moon in the sky that opened up to her. The life of nature is infinitely diverse; changes constantly occur in it, sometimes unexpected, like the fluidity of human feelings, moods, and thoughts.

The picture that appeared before Lisa's eyes changed fancifully: it came to life and faded, then everything was repeated. The heroine feels the breath of the night. The reflection of the marvellous garden penetrates the girl's soul, transforming her.

Lisa connected the hope for personal happiness with the nightingale's singing as a good sign: it woke up the dozing heroine. Nightingale singing in folk poetry symbolises creative gift, perfection, intoxication with love, since the nightingale sings in the spring during the mating season. It reflects joy and pain: Lisa also goes through pain and joy. The night picture stimulates human reflective activity. Gradually, all the girl's feelings begin to calm down owing to the connection with nature, in all its harmonious, comforting beauty, spread out before her. The disturbed internal harmony of the personality is restored. From the feelings and thoughts that confused the soul, a transition is made to a new level of perception of the world, its greatness and perfection are revealed to a person. Lisa experiences an internal renewal and gains opportunities for self-knowledge. Confusion recedes, she turns to God with prayer and warm tears; it is revealed to her that the ability to love and merge in this love with the world around her is a great gift. The sudden appearance of Count Turbin brings Lisa back to reality; her fear is a natural and only possible reaction to his daring act. Under the influence of moral instinct, she is torn away from this person. (It is no coincidence that she is separated from the Count by the window opening as a certain border).

After a failed easy adventure, the disgruntled Count Turbin Jr. "with the feeling of a caught thief, rushed to run through the wet, dewy grass into the depths of the garden" (Tolstoy, vol.3, p.54). He finds himself in an ugly situation and tries to hide so as not to accidentally meet the watchman. Going down to the pond, the count shudders from the splashing of the frogs he disturbed into the water: deep down in his soul, he feels a sense of awkwardness for what happened; at some point, his inherent self-confidence fails him. The hero cynically recalls his actions and reproaches himself for the missed opportunity. In irritation, he sets off at random along the covered linden alley and plunges into the amazing atmosphere of the night garden. The night gives him unknown, peaceful feelings: soothing sadness, the need for love. All around there was a bizarre play of light and shadow, the colour of the garden was mysterious, the colour scheme

was calming: the pale rays of the half moon, a branch overgrown with white moss, leaves that were silvery and whispering. The Count was enveloped in the fresh aromas of flowers, grasses, and foliage. Then there was silence, the lights in the house went out. Turbin Jr. finds himself in another reality, in some special "immense, silent and bright space" (Tolstoy, vol.3, p.55), in which only the trill of a nightingale is heard. The night landscape elevates even a cynical, cold, immoral person like the Count to the heavenly and beautiful world. However, this state lasted only a few minutes. As soon as the character leaves the space of the garden, he becomes the same: calculating, selfish, arrogant, and deservedly called a "scoundrel" by Cornet Polozov. At the same time, the atmosphere of the night garden turned out to be healing for Lisa; it brought peace to her young soul, and the heroine learned a valuable lesson from contact with it. Nature is gracious, open to those who sincerely surrender to it; it awakens the best principles in a person, introduces them to the mystery of life. The night garden in the story appears as a variation of the topos "earthly paradise", "Eden". Tolstoy needs the motifs of love dreams and a fleeting adventure in a night garden to delve into psychological, moral, and philosophical problems. The story "Two Hussars" reflected the author's belief in "the impersonal divinity of nature and the immortality of man only if he is united and dissolved in this divine principle".

The fact that the image of a night garden had a special appeal for Tolstoy is confirmed by its appearance in the author's subsequent works. It appears in the novel (1859) when describing the walk of Masha and Sergei Mikhailovich at the moment of the crystallisation of their love. This image is most closely connected with the inner lives of the heroes, their innermost feelings, sincere, poetic. A few years later, when the relationship between the spouses changed, the sight of a sprin-

g garden, on which night was gradually falling, and the trill of the nightingale reverberated with sweet pain in the heroine's soul. Although the work ends on a sad note, memories of past happiness are replaced by the acquisition of peace of mind, a new sense of love and duty to the family. The states of the night garden are changeable, as are desires and human emotions, while nature is eternal, the laws of the universe are unshakable.

Nighttime in a manor garden can freeze and appear as a beautiful moment, awakening in a person the desire to soar into the world of beauty and harmony. This aspect of the description of the night garden is perfectly realised in the epic novel War and Peace. In the scene in Otradnoye, Prince Andrei, standing in front of an open window through which moonlight bursts in, contemplates fancifully illuminated trees; beneath them, there is lush, wet, curly vegetation with silvery leaves and stems here and there, "an almost full moon in a bright, almost starless sky"; he hears Natasha's words, who is filled with delight from a wonderful night that has never happened.

At the conclusion of the novel *Anna Karenina*, it was in the night garden after a thunderstorm, when drops (a symbol of eternity) were falling evenly from the linden trees, that Levin received the most important revelation. Looking at the starry sky, he felt as if the owner of a secret, inaccessible to reason, which could not be adequately expressed in words. Despite his hesitations, the hero was inclined to conclude that the laws of good, accessible to every human heart, uniting all people, are the undoubted manifestation of the Divine.

Thus, the image of a night garden in the story "Two Hussars", which was developed in Tolstoy's further work, is determined by his desire to reflect the inner state of the human soul, the thought of unity, the perfection of the universe, and the author's aesthetic attitudes as deeply as possible.

#### REFERENCES:

1. Asafiev, B.V. 1954, 1955. *Selected Works*, Vol. II, IV. Moscow: USSR Academy of Sciences.
2. Likhachev, D.S. 1998 *Poetry of Gardens*. 3<sup>rd</sup> edn. Moscow: AOZT Soglasiey.
3. Pigarev, K. 1972. *Russian Literature and Fine Arts. Essays on the Russian National Landscape of the Mid-19<sup>th</sup> Century*. Moscow: Nauka.
4. Skrypnik, V.R. 2017. "Philosophical and Religious Views of L. Tolstoy in the Light of Our Experience", *Current Issues of the Humanities and Natural Sciences*, vol.1, no.9, pp.35-39.
5. Tikhomirova, L.N. 2010. *Night' poetry in the Russian Romantic Tradition: Genesis, Ontology, Poetics*, Thesis for the academic degree of Candidate of Philological Sciences. Ekaterinburg.
6. Tolstoy, L.N. 2007. *Complete Works: in 100 Volumes*, vol.3. Moscow: Nauka, pp.7-56.

Ирина Борисовна Павлова

доктор филологических наук

старший научный сотрудник Института мировой литературы

Российской Академии наук

e-mail: antologia1@yandex.ru

Россия, Москва

ResearcherID AAO-8719-2020

ORCID 0000-0002-0006-0156

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-10-19

## СЕМАНТИКА НОЧНОГО САДА В ПОВЕСТИ Л.Н. ТОЛСТОГО «ДВА ГУСАРА»

*Аннотация:* Статья посвящена изображению ночного сада в повести Л.Н. Толстого «Два гусара» (1856) и ее идейно-художественной трактовке. Атмосфера ночи дает человеку возможность глубоко прочувствовать связь дольного и горнего. Ночные картины имеют обширное культурно-символическое, духовное содержание. Интерес к ночному состоянию мира отразился в литературе, изобразительном искусстве, в музыке (в форме фортепианного ноктюрна). Что касается образа сада, то он трактуется как Эдем, земной рай. Хотя сад выделен из первозданной природы, но сохраняет с ней естественную и онтологическую связь. В мировой и русской классической литературе встречается множество образцов высокохудожественных ночных пейзажей. К их числу принадлежит изображение ночного сада в повести Толстого. Оно ориентировано на созерцательность, живописно, развивается в темпе *andante*, создается с помощью меняющихся визуальных образов, природных звуков. При этом сад полон таинственности, связан с глубинными процессами жизни, един со Вселенной. Весенний ночной сад – одно из проявлений вечной красоты природы.

Важная функциональная роль ночного сада антропоцентрическая. Мотивы любовных мечтаний героини повести Лизы, мимолетного приключения в ночном саду, на которое рассчитывал граф Турбин-младший, нужны Толстому, чтобы углубиться в проблемы психологические, нравственно-философские. Автор показывает, что человеку дарованы возможности вступить в контакт с окружающим миром. Природа благодатна, открыта для тех, кто искренне отдается ей, она пробуждает лучшие начала в человеке, приобщает его к тайне жизни. Картина ночного сада обладала особой притягательностью для Толстого, что подтверждается ее появлением в последующих произведениях художника: в «Семейном счастье» она связана с темой любви, в эпопее «Война и мир» с желанием человека воспарить в мир красоты и гармонии, в романе «Анна Каренина» сад, это место, где посетил Левина откровение о Божественном промысле и законах добра в жизни людей.

*Ключевые слова:* ночной сад, мысль о всеединстве, о совершенстве мироздания, антропоцентрическая роль.

Ночное состояние мира неизменно влекло к себе людей искусства, покоряло их воображение. Картины ночи передают отношения человека с дольным и горним, имеют богатейшее содержание: культурно-символическое, мистическое, экзистенциальное, импрессионистическое, психологическое. Понятие «ночь», «ночной» порождает множество ассоциаций. Атмосфера ночи открывает доступ к трансцендентному, в таинственные глубины души и мира природы. Так называемое «ночное» состояние созна-

ния предполагает интуитивное, иррациональное постижение явлений окружающей действительности, своего «я», их связей<sup>1</sup>.

Этот интерес нашел отражение в разных сферах художественного творчества: в литературе, изобразительном искусстве, музыке. Начиная с эпохи романтизма, формируются и развиваются

1. Этой теме посвящена диссертация на соискание уч. степени кандидата филологических наук Л.Н. Тихомировой «"Ночная" поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика». Екатеринбург, 2010.



особые жанры: лирический «ночной» пейзаж в живописи, поэтизирующий, одухотворяющий природу, в музыке – фортепианный ноктюрн, который передает движение сокровенных чувств, ориентирован на мечтательность, медитативность. Мировая и русская классическая литература богаты завораживающими, лирическими ночными пейзажами.

В одном из очерков, посвященных А.К. Глазуну, академик Б.В. Асафьев на примере пятой вариации из второй части Шестой симфонии композитора дал характеристику жанра ноктюрна, которая имеет общеэстетический смысл: «Ноктюрн – музыкальное состояние, передающее впечатление ночной тишины и безмолвия, когда мечтательное настроение или раздумье охватывает человека. Среди остальных вариаций ноктюрн выделяется ласковой прелестью и обаятельностью своей мягкой бархатистой звучности»<sup>2</sup>. Мелодию ноктюрна характеризует нежность, спокойствие, текучесть<sup>3</sup>. (Самому Б.В. Асафьеву принадлежат 8 ноктюрнов для фортепиано, 1941). В работе «О русской природе и русской музыке» он писал, что отечественные композиторы «искали не только изобразительности и передачи музыкой ночных видений, ночных миражей сознания. Им как бы непременно хотелось совершенного отождествления музыки с природой через внутренне ощутимую тесную связь дыхания с воздухом. Отсюда тяга к ночи, ночному, ночной атмосфере, так как в ней для музыки слышнее ночные “шаги жизни”»<sup>4</sup>.

Автор книги «Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в.» К.В. Пигарев отметил, что «пейзажу, воспроизведенному средствами искусства слова, и пейзажу, запечатленному кистью живописца, карандашом рисовальщика или резцом гравера, свойственна каждому своя специфика, что не исключает возможности типологических соотношений между ними, а порою и непосредственного воздействия друг на друга»<sup>5</sup>.

Что касается образа сада, то в мифологии он традиционно предстает раем, библейским Эде-

мом, который Творец создал специально для человека. Сад трактуется и как культурологический феномен. Хотя он выделен из первозданной природы, но сохраняет живую связь с ней, как естественную, так и онтологическую.

Академик Д.С. Лихачев писал: «Сад – это подобие Вселенной, книга, по которой можно “прочитать” Вселенную. Вместе с тем сад – аналог Библии, ибо и сама Вселенная – это как бы материализованная Библия. Вселенная своего рода текст, по которому читается Божественная воля. Но сад – книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности. Поэтому высшее значение сада – рай, Эдем»<sup>6</sup>.

Картина ночного сада возникает уже в раннем творчестве Толстого, в повести «Два гусара» (1856). В этом произведении ночной сад исполнен чарующей поэзией. Его изображение ориентировано на созерцательность, живописно, развивается в темпе *andante*, присущем ноктюрну<sup>7</sup>. Оно создается не только с помощью меняющихся визуальных образов (появления и исчезновения силуэтов, теней, полутонов, мерцания света, переливов красок), но и благодаря природным звукам, растительным ароматам, «свежим, теплым» дуновениям. Составляющими описания сада являются звездочки на небе, лунное сияние, густая растительность (липовая аллея, куст сирени), водная гладь пруда. События развиваются в самую романтическую пору года – в «свежем и чистом», как сказано у Фета, месяце мае, времени всеобщего цветения. Важная функциональная роль ночного сада – антропоцентрическая, его изображение теснейшим образом связано с душевной жизнью персонажей. При этом он хранит свои тайны, связанные с глубинными процессами бытия, един со Вселенной. Весенний ночной сад – одно из проявлений вечной красоты природы. По замечанию К. Пигарева, «“аналитическая” детализация образов природы у Толстого органически растворяется в целостной картине мира»<sup>8</sup>.

6. Лихачев Д.С. Поэзия садов. М., 1998, с.24

7. Толстой вырос в атмосфере любви к музыке, она занимала особое место в его жизни. В молодые годы он увлекался ирландским композитором, пианистом Дж. Фильдом, многие годы жившим в России. Ему принадлежат первые образцы жанра ноктюрна, появившиеся во втором десятилетии XIX в. и послужившие образцом для фортепианных пьес русских и зарубежных композиторов, среди которых наибольшую известность получили ноктюрны Шопена.

8. Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. М., Наука, 1972, с.75.

Ночь в повести Толстого не ассоциируется с понятием «темнота» и не имеет таких коннотаций, как «меланхолия», «смерть», «призрачность». Напротив, особенность ее колорита связана со световой игрой, а воспроизведение душевной жизни – с целой гаммой удивительных переживаний, с внутренним созерцанием. В начале возникает сопоставление колышущегося от дуновения майской ночи огня двух свечей в комнате и струящегося света месяца, заливающего сад, который виден через окно. Это не импрессионистический пейзаж – «ощущение неповторимо прекрасных, каждый в своей мимолетности, моментов, а лирическое раскрытие *длящегося*, как песня, состояния природы»<sup>9</sup>. Палитра Толстого богата приглушенными красками, световыми и цветовыми колебаниями: месяц, теряющий золотистый оттенок, и поверхность пруда, в одном месте посеребренная им, белые, тонкие тучки, сиреневый душистый куст под окном. Игра света возникает от веяния ветерка, покачивания влажных цветов. Тишина сада не абсолютна: ее оживляют кваканье лягушек, движения птичек. Но поэтическое, безмятежное описание на этом приостанавливается – повествование переходит в план житейский, банальный. « – Какая чудная погода! – сказал граф, подходя к Лизе и садясь на низкое окно. – Вы, я думаю, много гуляете?»<sup>10</sup>. Граф Турбин-младший ради развлечения начинает флиртовать с миловидной уездной барышней.

Следующая картина ночного сада возникает после того, как Лиза потушила свечу, подняла окно, с ногами села на стул напротив него и стала задумчиво глядеть на пруд, весь уже блестящий серебряным сиянием. Возникает внешняя ситуация, когда личность настраивается на сосредоточение, ее думы направляются на вопросы глубоко интимные, со дна души поднимаются тревоги и сомнения, возникающие переживания вступают во взаимодействие с нравственными установками человека. Лиза начала размышлять о привязанности к близким, о своей повседневной жизни, обязанностях, окружающих ее людях. Сама того не осознавая, она была растревожена нескромным поведением графа. Умиравшая и обновляющаяся природа, родственные привязанности, любовь окружающих, все, дающее внутренний мир, – вдруг предстало перед ней в новом свете. Обстоятельства ее жизни получили другое освещение, показались тусклыми, бессмысленными. Начинает зарождаться внутренний конфликт, переоценка прежних ценностей. Теперь психологическое состояние Лизы контрастирует с внешней обстановкой, в которой разлито умиротворение. Ее смятение, смущение все нарастают. Внимание графа пробудило неясное желание любви, героине трудно разобраться в своих мыслях и чувствах, ей представляется, что она не знала до сих пор, что такое настоящая жизнь и счастье. Однако наделенная «неиспорченным умом, добрым, прямым сердцем» (Толстой, т.3, с.38) Лиза признается себе, что идеал, объект влюбленности должен соответствовать поэтичности этой ночи, чудной природе, не может слиться с прозаической действительностью. Реальный граф не является таким. Хотя это мысли наивной, неискушенной девушки, однако интуиция подсказывает ей верный ответ: «Нет, не то». Но так ли виновата Лиза в своем внутреннем волнении, растерянности, сомнениях? Случайная ситуация стала катализатором осознания человеком той нерастроченной силы любви, вложенной в каждого Провидением, которая требовала излиться на кого-то, реализоваться. В то же время хранимые в сердце сильные, отрадные чувства не составляют ли хотя и скупое, но единственно истинное и возможное счастье, задается вопросом повествователь. Лизе показалось, что она потеряла лучшее время жизни, молодость. В поисках ответа на мучающие ее сомнения героиня обращает взоры к открывшейся ей картине ночного сада, к месяцу на небе. Жизнь природы бесконечно многообразна, в ней постоянно происходят перемены, порой неожиданные, подобно текучести чувств, настроений, мыслей человека. Предстоящая перед взором Лизы картина причудливо менялась: оживала и меркла, затем все повторялось. Героиня ощущает дыхание ночи. Отражение дивного сада проникает в душу девушки, преображая ее.

Лиза связала надежду на личное счастье с пением соловья, как доброго знака: оно и разбудило задремавшую героиню. Соловьиное пение в народно-поэтическом творчестве символизирует творческий дар, совершенство, упоение любовным чувством, поскольку соловей поет весной в брачный период. В нем заключена радость

Лиза связала надежду на личное счастье с пением соловья, как доброго знака: оно и разбудило задремавшую героиню. Соловьиное пение в народно-поэтическом творчестве символизирует творческий дар, совершенство, упоение любовным чувством, поскольку соловей поет весной в брачный период. В нем заключена радость

2. Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. II. М., АН СССР, 1954, с. 247.

3. Там же.

4. Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. IV. М., АН СССР, 1955, с. 93.

5. Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. М., Наука, 1972, с. 68.

9. Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. IV, с. 85.

10. Толстой Л.Н. Полное собрание соч.: в 100 т. Т.3. М., Наука, 2007, с.48. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

и боль: через боль и радость проходит и Лиза. Ночная картина стимулирует рефлексирующую деятельность человека. Постепенно наступает успокоение всех чувств девушки благодаря соединению с природой, во всей своей гармонической, утешительной красоте, раскинувшейся перед ней. Нарушенная внутренняя гармония личности восстанавливается. От чувств и мыслей, которые смущали душу, совершается переход на новый уровень восприятия мира, человеку открывается его величие, совершенство. Лиза переживает внутреннее обновление, обретает возможности к самопознанию. Смятение отступает, она обращается к Богу с молитвой и теплыми слезами, ей открывается, что способность любить и слиться в этой любви с окружающим миром – великий дар. Внезапное появление графа Турбина возвращает Лизу к действительности, ее испуг естественная и единственно возможная реакция на его дерзкий поступок. Под влиянием нравственного инстинкта она отторгается от этого человека. (Неслучайно ее отделяет от графа проем окна как некая граница.)

После неудавшегося легкого приключения раздосадованный граф Турбин-младший «с чувством пойманного вора, бросился бежать по мокрой, росистой траве в глубину сада» (Толстой, т.3, с.54). Он оказывается в ситуации некрасивой и пытается скрыться, чтобы случайно не встретиться со сторожем. Спускаясь к пруду, граф вздрагивает от бултыхания в воду растревоженных им лягушек: в глубине души он испытывает чувство неловкости за происшедшее, в какой-то момент присущая ему самоуверенность подводит его. Герой цинично вспоминает свои действия и корит себя за упущенную возможность. В раздражении он отправляется наудачу по крытой липовой аллее и погружается в удивительную атмосферу ночного сада. Ночь дарит ему неведомые, чувства: успокоительную грусть, потребность любви. Вокруг происходила причудливая игра света и тени, колорит сада таинственный, цветовая гамма умиротворяющая: бледные лучи месяца, сук, обросший белым мхом, листья, которые серебрились и шептались. Графа окутывали свежие ароматы цветов, трав, листья. Потом наступило безмолвие, в доме погасли огни. Турбин-младший оказывается в другой реальности, в каком-то особом «необъятном, молчаливом и светлом пространстве» (Толстой, т.3, с.55), в котором слышалась лишь трель соловья. Ночной

пейзаж возносит к миру горному и прекрасному даже циничного, холодного, безнравственного человека, каким был граф. Но это состояние продолжалось считанные минуты. Как только персонаж покидает пространство сада, он становится прежним: расчетливым, эгоистичным, наглым и заслуженно назван корнетом Полозовым «подлецом». В то же время атмосфера ночного сада оказалась целительна для Лизы, подарила утешение ее молодой душе, из соприкосновения с ней героиня вынесла ценный урок. Природа благодатна, открыта для тех, кто искренне отдастся ей, она пробуждает лучшие начала в человеке, приобщает его к тайне жизни. Ночной сад в повести предстает вариацией топоса «земной рай», «Эдем». Мотивы любовных мечтаний, мимолетного приключения в ночном саду нужны Толстому, чтобы углубиться в проблемы психологические, нравственно-философские. В повести «Два гусара» отразилась вера автора в «безличную божественность природы и бессмертие человека лишь при условии его соединения и растворения в этом божественном начале»<sup>11</sup>.

То, что картина ночного сада обладала особой притягательностью для Толстого, подтверждается ее появлением в последующих произведениях художника. Она возникает в романе «Семейное счастье» (1859) при описании прогулки Маши и Сергея Михайловича в момент кристаллизации их любви. Это изображение самым тесным образом связано с внутренней жизнью героев, их сокровенными чувствами, искренними, поэтичными. Спустя несколько лет, когда отношения супругов изменились, вид весеннего сада, на который постепенно опускается ночь, трель соловья отдаются сладкой болью в душе героини. Хотя произведение завершается на грустной ноте, воспоминания о былом счастье сменяются обретением душевного покоя, нового чувства любви-долга к семье. Состояния ночного сада изменчивы, как и желания, эмоции человека, при этом природа вечна, законы мироздания незыблемы.

Ночное время в усадебном саду может замереть, предстать прекрасным мгновением, пробуждая в человеке желание воспарить в мир красоты и гармонии. Такой аспект описания ночного сада в совершенстве реализован в романе-эпопее «Война и мир». В сцене в Отрадном

11. Скрыпник В.Р. Философско-религиозные взгляды Л. Н. Толстого в свете нашего опыта // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, т.1, №9, 2017, с.37.

князь Андрей, стоящий перед открытым окном, в которое врывается лунный свет, созерцает причудливо освещенные деревья, под сочную, мокрую, кудрявую растительность с серебристыми кое-где листьями и стеблями, «почти полную луну на светлом, почти беззвездном небе», слышит слова Наташи, преисполненной восторгом от прелестной ночи, которой никогда не бывало.

В заключении романа «Анна Каренина» именно в ночном саду после грозы, когда с лип равномерно падают капли (символ вечности), Левин получил самое важное откровение. Глядя на звездное небо, он ощутил себя обладателем недоступ-

ной разуму тайны, которая не может быть адекватно выражена словами. Несмотря на свои колебания, герой склонился к выводу, что несомненное проявление Божества – это законы добра, доступные каждому человеческому сердцу, объединяющие всех людей.

Таким образом, изображение ночного сада в повести «Два гусара», которое нашло развитие в дальнейшем творчестве Толстого, определяет его стремлением как можно глубже отразить внутреннее состояние человеческой души, мыслью о всеединстве, о совершенстве мироздания, эстетическими установками автора.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Асафьев Б.В. Избранные труды. Тт. II, IV. – М.: АН СССР, 1954, 1955.
2. Лихачев Д.С. Поэзия садов. Изд. 3-е. – М.: АОЗТ «Согласие», 1998.
3. Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. – М.: Наука, 1972.
4. Скрыпник В.Р. Философско-религиозные взгляды Л.Н. Толстого в свете нашего опыта // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, – Т. 1. – 2017. – №9. С. 35-39.
5. Тихомирова Л.Н. «Ночная» поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика». Диссертация на соискание уч. ст. кандидата филологических наук. – Екатеринбург, 2010.
6. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 100 т. – Т.3. – М.: Наука, 2007. С. 7-56.

Liu Tianxiang

Altai State University,  
The Institute of Humanities, Department of Arts  
e-mail: 15204560131@163.com  
Barnaul, Russia  
ORCID 0009-0007-0953-3443

Sergei M. Budkeev

Professor  
Altai State University,  
The Institute of Humanities, Department of Arts  
e-mail: lwlm@yandex.ru  
Barnaul, Russia  
ORCID 0009-0008-1752-8756

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-20-29

## FORMATION OF ARTISTIC STYLES IN LANDSCAPE PAINTING OF NORTHERN CHINA AT THE END OF THE 20'TH – BEGINNING OF THE 21'ST CENTURY

*Summary:* In 2024, contemporary artists continue to use techniques, forms, and methods of depiction passed down by their predecessors over the centuries. Chinese landscape painting, a separate branch of traditional Guo Hua painting, has always played a significant role in the fine arts of the north of the country. The study of artistic style formation in landscape painting of Northern China towards the end of the 20'th century is com-

plemented by considering two different movements in Chinese traditional painting: salon painting and painting by artists-intellectuals. In addition, the analysis in this article covers examples demonstrating the influence of Soviet landscape painting on the traditional art of Northern China.

*Keywords:* Northern China, fine arts, Guo Hua, painting, Chinese painting, oil painting, artists.

The collapse of the Qing dynasty and the imperial house left many court artists unemployed, causing a significant shift in the perception of Chinese painting – from an exclusive pastime of intellectuals to a more accessible form of artistic expression for the masses. This transformation was brought about by a tumultuous period of political upheaval, military conflict, and revolutionary movements that swept through China in the 19'th and 20'th centuries.

Despite these enormous difficulties, Chinese landscape painting, an integral genre of the traditional Guo Hua painting style, has maintained its prominent position in the country's landscape painting. The techniques, styles, and methods of representation honed by generations of artists have endured through time, serving as the foundation upon which

contemporary artists build their work. This stability highlights the enduring legacy and adaptability of this ancient art form in the face of changing social landscapes and artistic trends.

In the 1980's, the dominance of realist painting faced challenges, leading to a reassessment of its role along with other artistic styles. This shift epitomised the evolving Chinese landscape painting in the second half of the 20'th century, a period marked by numerous significant events [3].

The proclamation of the People's Republic of China in 1949 marked a turning point in the country's development, coinciding with the growing influence of Western art on Chinese painting. Due to the foreign studies of many Chinese masters, this influence introduced foreign traditions into

their artistic practice. It is noteworthy that artists trained in Europe and Russia played a key role in the blending of Western and Chinese painting techniques, materials, and aesthetics [1].

This process of integration and transformation, begun in the 1950's, brought realism to the forefront of landscape painting, drawing inspiration from Soviet oil painting techniques. Throughout the 1940's and beyond, realism asserted its dominance as the primary mode of depiction in Chinese landscape painting, shaping the artistic environment until its gradual evolution in the final decades of the 20'th century.

In the late 1950s, respected artists of Chinese traditional painting, Guo Hua, received prestigious commissions for significant projects, including the design of public buildings in Beijing. Notably, figures such as Fu Baoshi and Guan Shanyue played a key role in creating the expansive landscapes for the Palace of the People, located in the heart of the capital of the People's Republic of China. This endeavour highlighted the government's support for art imbued with political ideologies and narratives of social significance [2].

Before this, in the early 1950's, artists originally from Northern China created notable works of Chinese traditional Guo Hua painting. Moving away from the consistent Huang Yao genre, these works depicted signs of the industrialization that prevailed in that era [5].

Picturing such imagery as highways, dams, and power lines, these landscapes marked a departure from traditional themes. This period heralded a noticeable shift in the thematic focus of Chinese landscape painting, since it began to reflect the socio-political landscape and the developmental successes of the nation.

In the mid-1960's, Northern China saw a marked rise in far-left ideological movements in artistic circles, leading to increased politicisation of art, primarily driven by political goals. Also, this period saw a surge of nationalist sentiment in Chinese politics, which was reflected in the field of fine arts. At the same time, landscapes of this era often evoked a feeling of solemnity and apprehension among artists [4].

Moreover, in the second half of the 20'th century, close cooperation and extensive artistic exchanges developed between Northern China and the Soviet Union. Consequently, the realistic traditions of Soviet art left a significant imprint on landscape oil painting in Northern China.



Ill.1. Li Keran. Song of the Fishermen. 1979. Ink

However, after the 1950's, the trend of borrowing foreign artistic influences faced limits as Stalin-era Soviet oil painting became the dominant model. This represented a departure from the previous strong influence of Western art, especially the Impressionists, which had characterised Chinese painting in the first half of the 20th century.

In 1979, Northern Chinese landscape painting embarked on a path of transformation, fuelled by critical reappraisal and rejection of the Cultural Revolution and its consequences. This marked the beginning of a period characterised by artistic rejuvenation and diversification, offering fertile ground for creativity to flourish in a variety of directions. Chinese painting embraced a newfound sense of pluralism and individuality, freeing itself from the shackles of the past [6].

This era of openness and freedom encouraged artists to venture into uncharted territories, exploring a range of perspectives and innovative ideas. Unrestricted exploration created an environment for experimentation and evolution in the field of art. With Northern China's deepening engagement with the global art community, a wave of young artists eagerly embraced new foreign influences, bringing new perspectives to their work.

Consequently, this era witnessed the emergence of new trends and approaches in landscape painting, reflecting the dynamic essence of time and the evolving spirit of artistic expression.

The creation of a normative model of higher art education in Northern China was largely due to the influence of Soviet art in the second half of the 20<sup>th</sup> century. In the 1950's, the Chinese government invited Russian artist Konstantin Maksimov and sculptor Nikolai Klindukhov to lecture at the Central Academy of Arts of Northern China.

Their pedagogical contributions, combined with the influence of socialist realism from the Soviet Union and the techniques of the Russian *Peredvizhnik*, largely shaped the trajectory of Chinese painting. In addition, the teaching methods of Pavel Chistyakov (1832-1919), especially in the field of drawing, played a key role in the formation of Chinese art education.

Consequently, since the mid-1980s, Northern Chinese landscape painting has witnessed a revival of cultural beliefs reflecting artists' deep engagement with indigenous issues and renewed interest in local culture.

Artists guided by different concepts and ideologies are increasingly emphasising local subjects and forms, marking the prevailing trend in the evolution of modern Chinese painting. This shift denotes a departure from intensive study of European and Russian artistic traditions as contemporary Chinese artists refocus their attention on local artistic roots.

The harmonisation of Chinese and foreign influences and the fusion of ancient traditions with modern elements were the main principles underlying the work of these masters. Many foreign-trained artists sought to integrate Western artistic conventions with the essence of traditional Northern Chi-

nese Guo Hua painting. It is clearly demonstrated in the artistic endeavours of characters such as Guan Liang, Zhang Qian, Liu Haisu, Lin Fengmian, and others. Their goal was to find a delicate balance between the rich heritage of Northern Chinese art and the innovations of the Western world, synthesising ancient techniques with modern understanding [6].

Li Keran became a key figure in preserving the essence of the national style of education. Following in the footsteps of mediaeval masters, he used the Guo Hua technique to depict nature from elevated angles, skillfully conveying the characteristic landscapes of Northern China (ill.1). Through direct interaction with nature, Li Keran sought to carefully capture the mountains and rivers of his northern homeland, giving his landscapes a harmonious combination of lyricism and dynamism. This artistic approach reflects his deep respect for the natural beauty of his homeland.

Wu Guanzhong, a prominent figure in 20<sup>th</sup>-century art, challenged conventional wisdom by declaring that "brush and ink have lost their value", signalling a stagnation in the development of Chinese Guo Hua painting.

Known for his decorative style that combined Eastern and Western artistic traditions, Wu Guanzhong prioritised conveying complex emotions through a vibrant palette of colours (ill.2). His unique approach to painting played a key role in shaping the trajectory of national painting, marking a significant evolution in artistic expression.

His artistic approach was based on the traditional *Se-i* painting principle, which emphasises the importance of capturing the essence and atmosphere of a subject while maintaining a flexible approach to physical likeness. His paintings, marked by a sensitivity reminiscent of poets, masterfully



Ill.2. Wu Guanzhong. Landscape of Northern China. 1979. Oil

convey the world around us with deep overtones of tragedy (ill.3).

Chen Danqing's artistic endeavours represent a turning point in the development of modern Chinese art. By depicting Tibet in colour, he challenges conventional weapons by presenting tranquil landscapes devoid of the typical tropes of folk songs and dances.

Using the pure language of oil painting, Chen Danqing redirected attention to the spiritual and inner essence of the Tibetan people, effectively challenging prevailing social prejudices.

His creative endeavours resonate deeply within the vast lineage of Chinese landscape painting, a tradition cultivated for centuries, and characterised by diverse schools and evolving trends, each bringing their own distinctive styles and methodologies. Rooted in the legacy of the Song Dynasty, this tradition has been passed down from generation to generation, developing into a comprehensive framework for artistic expression and scientific research.

The evolution of Northern Chinese landscape painting into its modern form reflects the profound influence of the political and socio-economic transformations of the second half of the 20<sup>th</sup> century. These shifts, largely influenced by foreign interactions, especially from Europe, the Soviet Union, and Japan, served as a defining moment in the development of art in Northern China [9].

In this dynamic environment, many artists redirected their attention to alternative painting styles and movements, thereby changing the trajectory of landscape painting. Throughout its history, Chinese landscape painting has seen the flourishing of various schools and movements, each bringing different artistic styles, techniques, and formal elements to its visual vocabulary.

Rooted in a tradition dating back to the Song Dynasty, this rich artistic heritage has been preserved through practical innovations and theoretical research of generations of artists, forming a coherent system of landscape painting traditions passed on from one era to another.

Driven by the influence of foreign traditions and the processes of globalisation, Chinese landscape masters have made an attempt to adapt national art to modern conditions. Some artists



Ill.3. Chen Danqing. Painting from the series Tibet. 1983. Oil

have sought to blend Eastern and Western painting traditions, integrating Guo Hua techniques with modern approaches. Drawing inspiration from the natural beauty of their northern homeland and the identity of the nation, they have experimented with traditional materials and techniques.

While some have chosen to distance themselves completely from the traditional foundations of painting, others have reaffirmed their commitment to national ideals, seeking to promote Chinese art in a modern context. These diverse projects reflect the deep desire of Chinese artists to navigate and innovate in the face of changing global influences, discovering new forms of expression and interpretation of their artistic heritage.

The revival of landscape painting traditions, caused by the lifting of political restrictions and the abandonment of political motives, has contributed to diversity in the choice of painting tools and techniques.

Innovative trends, combined with the preservation and continuation of national painting traditions, highlight the diversity of creative methods used by artists. These efforts, reflecting the desire to modernise the national style and introduce elements of national poetry and calligraphy into painting, characterised landscape painting in the second half of the 20<sup>th</sup> century, influencing modern art.

Thus, the use of Western materials by Northern Chinese artists to depict national themes and subjects illustrates the influence of the penetration of European oil painting into Chinese landscape painting during the 20<sup>th</sup> century.

## REFERENCES:

1. Yan'an W., Gan M. 2019. "Comparison of Russian and Chinese Cultures", *Modern oriental studies*, vol.1, no. 1, pp.74–78.
2. *100 Most Beautiful Chinese Paintings*. Available at: // <https://artsandculture.google.com/story/SAURA1uvw-goA8A> (Accessed: 01.03.2024).
3. Van. M., Vaghiacca M. "Fine Arts, Performances and Interventions in Modern China". Available at: <https://www.cambridge.org/core/books/visual-arts-representations-and-interventions-in-contemporary-china/53F9B28C20C591ECBF3CE99B7842ADDA> (Accessed: 01.03.2024).
4. Denisenko, V.I., Bideeva, A.G. 2022. "Optimisation of the Training of Bachelors of Art and Pedagogical Educational Institutions in the Methodology of Teaching Fine Arts", *Society: Sociology, Psychology, Pedagogy*, no.7, pp.158-162. DOI: 10.24158/spp.2022.7.22.
5. Wen S., White P. *The Role of Landscape Art in Cultural and National Identity: a Comparison of China and Europe*, Available at: [https://www.researchgate.net/publication/342771170\\_The\\_Role\\_of\\_Landscape\\_Art\\_in\\_Cultural\\_and\\_National\\_Identity\\_Chinese\\_and\\_European\\_Comparisons](https://www.researchgate.net/publication/342771170_The_Role_of_Landscape_Art_in_Cultural_and_National_Identity_Chinese_and_European_Comparisons).
6. "Oil Painting *Tunnel War* – an Artistic Embodiment of the National Resistance War", *China Military Network*, 2022. Available at: <https://www.krzzjn.com/show-2100-125052.html>.
7. An, S.A. 2019. "The Art of China in Eurasian Culture", *Culture in the Eurasian Space: Traditions and Innovations*, no.13, pp.58–61.
8. Yunshan, V. 2020. "Traditional Elements in Modern Chinese Oil Painting", *Manuscript*, vol.13, no.3, pp.174-178.
9. Martynova, N.V. 2019. "On the Issue of Studying the Phenomenon of Benevolent Images in the Traditional Art of China", *The Scientific Heritage*, no.42–2 (42), pp.3–7.
10. Li, Y. 2022. *Evolution of Techniques for Creating Character Images in Traditional and Modern Fine Arts of China*.

Лю Тяньсян

Алтайский Государственный Университет,  
Институт Гуманитарных наук, Кафедра Искусств  
e-mail: 15204560131@163.com  
Барнаул, Россия

Сергей Михайлович Будкеев

профессор  
Алтайский Государственный Университет,  
Институт Гуманитарных наук, Кафедра Искусств  
e-mail: lwlm@yandex.ru  
Барнаул, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-20-29

# ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ В ПЕЙЗАЖНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СЕВЕРНОГО КИТАЯ КОНЦА ХХ-НАЧАЛА ХХІ СТОЛЕТИЙ

*Аннотация:* В 2024 году современные художники продолжают использовать техники, формы и методы изображения, переданные на протяжении веков их предшественниками. Китайская пейзажная живопись, отдельное направление традиционной живописи Гохуа, неизменно играла значительную роль в изобразительном искусстве севера страны. Исследование формирования художественного стиля в изобразительном искусстве северного Китая к концу ХХ века допол-

няется рассмотрением двух различных направлений в китайской традиционной живописи: салонной живописи и живописи художников-интеллектуалов. Кроме того, анализ в данной статье охватывает примеры, демонстрирующие влияние советской пейзажной живописи на традиционное искусство Северного Китая.

*Ключевые слова:* Северный Китай, изобразительное искусство, Гохуа, картина, китайская живопись, масляная живопись, художники.

Крах династии Цин и императорского дома оставил многих придворных художников без работы, вызвав значительный сдвиг в восприятии китайской живописи – от эксклюзивного времяпрепровождения интеллектуалов к более доступной форме художественного самовыражения для широких масс. Эта трансформация была вызвана бурным периодом политических потрясений, военных конфликтов и революционных движений, которые прокатились по Китаю в XIX–XX веках.

Несмотря на эти огромные трудности, китайская пейзажная живопись, неотъемлемый жанр традиционного стиля живописи Гохуа, сохранила свое видное положение в изобразительном

искусстве страны. Техники, стили и методы изображения, отточенные поколениями художников, пережили время, служа основой, на которой современные художники строят свои работы. Эта устойчивость подчеркивает непреходящее наследие и адаптивность этого древнего вида искусства в условиях меняющихся общественных ландшафтов и художественных тенденций.

В 1980-х годах доминирование реалистической живописи столкнулось с проблемами, вызвавшими переоценку ее роли наряду с другими художественными стилями. Этот сдвиг олицетворял эволюцию китайской живописи во второй половине XX века, периода, отмеченного многочисленными значительными событиями [3].

Провозглашение Китайской Народной Республики в 1949 году ознаменовало поворотный момент в развитии страны, совпавший с растущим влиянием западного искусства на китайскую живопись. Это влияние, обусловленное зарубежными исследованиями многих китайских мастеров, привнесло иностранные традиции в их художественную практику. Примечательно, что художники, получившие образование в Европе и России, сыграли ключевую роль в смешении западных и китайских живописных техник, материалов и эстетики [1].

Этот процесс интеграции и трансформации, начатый в 1950-х годах, вывел реализм на передний план пейзажной живописи, черпая вдохновение в советских методиках масляной живописи. На протяжении 1940-х годов и далее реализм утверждал свое господство в качестве основного способа репрезентации в китайской пейзажной живописи, формируя художественную среду вплоть до ее постепенной эволюции в последние десятилетия XX века.

В конце 1950-х годов уважаемые художники китайской традиционной живописи Гоуа получили престижные заказы на значимые проекты, включая дизайн общественных зданий в Пекине. Примечательно, что такие деятели, как Фу Баоши и Гуань Шаньюэ, сыграли ключевую роль в создании обширных ландшафтов для Дворца народного собрания, расположенного в самом сердце столицы Китайской Народной Республики. Это начинание подчеркнуло поддержку правительством искусства, проникнутого политическими идеологиями и нарративами, имеющими общественное значение [2].

До этого, в начале 1950-х годов, художники, родом из Северного Китая, создали заметные работы в области китайской традиционной живописи Гоуа. Отходя от неизменного жанра Хуаньяо, эти произведения изобразили признаки индустриализации, преобладавшей в ту эпоху [5].

Включающие в себя такие образы, как шоссе, плотины и линии электропередач, эти пейзажи ознаменовали отход от традиционных тем. Этот период ознаменовал заметный сдвиг в тематической направленности китайской пейзажной живописи, поскольку она начала отражать социально-политический ландшафт и успехи в развитии нации.

В середине 1960-х годов в Северном Китае наблюдался заметный рост ультралевых идео-

логических течений в художественных кругах, что привело к усиленной политизации искусства, в первую очередь обусловленной политическими целями. Этот период также стал свидетелем всплеска националистических настроений в китайской политике, что отразилось на сфере изобразительного искусства. В то же время пейзажные работы этой эпохи часто вызвали у художников чувство торжественности и опасения [4].

Более того, во второй половине XX века между Северным Китаем и Советским Союзом установилось тесное сотрудничество и обширные художественные обмены. Следовательно, реалистические традиции советского искусства наложили значительный отпечаток на пейзажную живопись маслом в Северном Китае.

Однако после 1950-х годов тенденция заимствования зарубежных художественных влияний столкнулась с ограничениями, поскольку преобладающей моделью стала советская живопись маслом сталинской эпохи. Это представляло собой отход от прежнего сильного влияния западного искусства, особенно импрессионистов, которое было характерно для китайской живописи в первой половине XX века.

В 1979 году северо-китайская пейзажная живопись вступила на путь преобразований, подпитываемый критической переоценкой и неприятием Культурной революции и ее последствий. Это ознаменовало начало периода, характеризующегося художественным омоложением и диверсификацией, предлагая благодатную почву для расцвета творчества во множестве направлений. Китайская живопись восприняла вновь обретенное чувство плюрализма и индивидуальности, освободившись от оков прошлого [6].

Эта эпоха открытости и свободы побудила художников отважиться на неизведанные территории, исследуя спектр перспектив и новаторских идей. Такое неограниченное исследование создало среду для экспериментов и эволюции в сфере искусства. В связи с углублением взаимодействия Северного Китая с мировым художественным сообществом волна молодых художников с готовностью восприняла новые зарубежные влияния, придавая своим работам новые перспективы.

Следовательно, эта эпоха стала свидетелем появления новых тенденций и подходов в пейзажной живописи, отражающих динамичную сущность времени и эволюционирующий дух художественного самовыражения.

Создание нормативной модели высшего художественного образования в Северном Китае во многом связано с влиянием советского искусства во второй половине XX века. В 1950-х годах китайское правительство пригласило русского художника Константина Мефодиевича Максимова и скульптора Николая Николаевича Клиндухова прочитать лекции в Центральной академии художеств Северного Китая.

Их педагогический вклад в сочетании с влиянием социалистического реализма из Советского Союза и техник русских передвижников в значительной степени сформировали траекторию развития китайской живописи. Кроме того, методика преподавания Павла Петровича Чистякова (1832-1919), особенно в области рисования, сыграла ключевую роль в формировании китайского художественного образования.

Следовательно, с середины 1980-х годов северная китайская пейзажная живопись стала свидетелем возрождения культурных представлений, отражающих глубокую вовлеченность художников в проблемы коренных народов и возобновившийся интерес к местной культуре.

Художники, руководствующиеся различными концепциями и идеологиями, все чаще делают акцент на местных сюжетах и формах, отмечая преобладающую тенденцию в эволюции современной китайской живописи. Этот сдвиг означает отход от интенсивного изучения европейских и российских художественных традиций, поскольку современные китайские художники переориентируют свое внимание на местные художественные корни.

Основными принципами, лежащими в основе творчества этих мастеров, была гармонизация китайского и иностранного влияний, слияние древних традиций с современными элементами. Многие художники, получившие образование за границей, стремились интегрировать западные художественные условности с сутью традиционной северной китайской живописи Гоуа. Это ярко продемонстрировано в художественных начинаниях таких персонажей, как Гуан Лян, Чжан Цянь, Лю Хайсу, Линь Фэнмянь и других. Их цель состояла в том, чтобы найти тонкий баланс между богатым наследием северного китайского искусства и инновациями западного мира, синтезируя древние техники с современными ощущениями [6].

Ли Кэжань становится ключевой фигурой в сохранении сущности национального стиля воспитания. Следуя по стопам средневековых мастеров, он использовал технику Гоуа для изображения природы с возвышенных ракурсов, умело передавая характерные пейзажи Северного Китая (рис.1). Благодаря непосредственному взаимодействию с природой Ли Кэжань стремился тщательно запечатлеть горы и реки своей северной Родины, придавая своим пейзажам гармоничное сочетание лиризма и динамизма. Этот художественный подход отражает его глубокое почтение к природной красоте своей родины.

У Гуаньчжун, выдающаяся фигура в искусстве 20-го века, бросил вызов общепринятым представлениям, заявив, что «кисть и чернила потеряли свою ценность», сигнализируя о застое в развитии китайской живописи Гоуа.

Известный своим декоративным стилем, сочетающим восточные и западные художественные традиции, У Гуаньчжун уделял приоритетное внимание передаче сложных эмоций с помощью яркой палитры цветов (рис.2). Его уникальный подход к живописи сыграл ключевую роль в формировании траектории национальной живописи, ознаменовав значительную эволюцию в художественном самовыражении.

Его художественный подход основан на традиционном принципе живописи Се-и, который подчеркивает важность передачи сути и атмосферы предмета при сохранении гибкого подхода к внешнему сходству. Его картины, отмеченные чувствительностью, напоминающей о поэтах, мастерски передают окружающий мир с глубоким подтекстом трагедии (рис.3).

Художественные начинания Чэнь Даньцина представляют собой поворотный момент в развитии современного китайского искусства. Изображая Тибет красками, он бросает вызов обычному оружию, представляя спокойные пейзажи, лишенные типичных тропов фольклорных песен и танцев.

Используя чистый язык масляной живописи, Чэнь Даньцин перенаправил внимание на духовную и внутреннюю сущность жителей Тибета, эффективно бросая вызов преобладающим общественным предубеждениям.

Его творческие начинания находят глубокий отклик в обширной линии китайской пейзажной живописи, традиции, культивировавшейся веками, характеризующейся разнообразными

школами и развивающимися тенденциями, каждая из которых привносит свои отличительные стили и методологии.

Эволюция северной китайской пейзажной живописи в ее современную форму отражает глубокое влияние политических и социально-экономических преобразований второй половины XX века. Эти сдвиги, на которые в значительной степени повлияли зарубежные взаимодействия, особенно из Европы, Советского Союза и Японии, послужили определяющим моментом в развитии искусства в Северном Китае [9].

В этой динамичной среде многие художники перенаправили свое внимание на альтернативные стили и направления живописи, тем самым изменив траекторию развития пейзажной живописи. На протяжении всей своей истории китайская пейзажная живопись была свидетелем расцвета различных школ и течений, каждое из которых привносило в свой визуальный словарь различные художественные стили, техники и формальные элементы.

Уходящее корнями в традицию, восходящую к династии Сун, это богатое художественное наследие сохранилось благодаря практическим инновациям и теоретическим исследованиям поколений художников, образуя целостную систему традиций пейзажной живописи, передаваемых из одной эпохи в другую.

Движимые влиянием зарубежных традиций и процессами глобализации, китайские мастера пейзажа предприняли попытку адаптировать национальное искусство к современным условиям. Некоторые художники стремились смешать восточные и западные живописные традиции, интегрируя технику Гохуа с современными под-

ходами. Черпая вдохновение в природной красоте северной родины и самобытности нации, они экспериментировали с традиционными материалами и методами.

В то время как некоторые предпочли полностью дистанцироваться от традиционных основ живописи, другие подтвердили свою приверженность национальным идеалам, стремясь продвигать китайское искусство в современном контексте. Эти разнообразные проекты отражают глубокое стремление китайских художников ориентироваться и внедрять инновации в условиях меняющихся глобальных влияний, открывая новые формы выражения и интерпретации своего художественного наследия.

Возрождение традиций пейзажной живописи, вызванное снятием политических ограничений и отказом от политических мотивов, способствовало разнообразию в выборе живописных инструментов и техник.

Инновационные тенденции в сочетании с сохранением и продолжением национальных живописных традиций подчеркивают разнообразие творческих методов, используемых художниками. Эти усилия, отражающие стремление модернизировать национальный стиль и привнести в живопись элементы национальной поэзии и каллиграфии, характеризуют пейзажную живопись второй половины XX века, оказывая влияние на современное искусство.

Таким образом, использование западных материалов художниками Северного Китая для изображения национальных тем и сюжетов иллюстрирует влияние проникновения европейской масляной живописи в китайскую пейзажную живопись в течение XX века.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Яньань У., Ган М. Сравнение русской и китайской культур // *Modern oriental studies*. – 2019. – Вып.1. – №1. – С.74-78.
2. 100 самых красивых китайских картин. – URL: <https://artsandculture.google.com/story/SAURA1uvwgoA8A> (дата обращения: 01.03.2024).
3. Ван. М., Вальякка М. Изобразительное искусство, представления и интервенции в современном Китае. – URL: <https://www.cambridge.org/core/books/visual-arts-representations-and-interventions-in-contemporary-china/53F9B28C20C591ECBF3CE99B7842ADDA> (дата обращения: 01.03.2024).
4. Денисенко В.И., Бидеева А.Г. Оптимизация подготовки бакалавров художественно-педагогических учебных заведений по методике обучения изобразительному искусству // *Общество: социология, психология, педагогика*. – 2022. – №7. – С.158-162. – DOI: 10.24158/spp.2022.7.22
5. Вэнь С., Уайт П. Роль ландшафтного искусства в культурной и национальной идентичности: сравнение Китая и Европы // [https://www.researchgate.net/publication/342771170\\_The\\_Role\\_of\\_Landscape\\_Art\\_in\\_Cultural\\_and\\_National\\_Identity\\_Chinese\\_and\\_European\\_Comparisons](https://www.researchgate.net/publication/342771170_The_Role_of_Landscape_Art_in_Cultural_and_National_Identity_Chinese_and_European_Comparisons).
6. Картина маслом “Туннельная война” – художественное воплощение национальной войны сопротивления // *China Military Network*, 2022. – URL: <https://www.krzzjn.com/show-2100-125052.html>.
7. Ан С.А. Искусство Китая в евразийской культуре // *Культура в евразийском пространстве: традиции и новации*. – 2019. – №.1 (3). – С. 58-61.
8. Юншан В. Традиционные элементы в современной китайской масляной живописи // *Манускрипт*. – 2020. – Т.13. – №.3. – С.174-178.
9. Мартынова Н.В. К вопросу изучения феномена благопожелательных изображений в традиционном искусстве Китая // *TheScientificHeritage*. – 2019. – №. 42-2 (42). – С.3-7.
10. Ли И. Эволюция приемов создания образов персонажей в традиционном и современном изобразительном искусстве Китая. – 2022.

Sun Yanzhan

Post graduate student

Moscow State Pedagogical University

e-mail: sunyanran@yandex.ru

Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-30-35

## SYMBOLISM OF THE THREE FRIENDS OF WINTER PLANT MOTIF ON THE TRADITIONAL CHINESE WHITE AND BLUE QING HUA CI PORCELAIN

*Summary:* The Three Friends of Winter are symbolic plants in Chinese culture. With the development of the Three Friends of Winter motif in Chinese painting, similar images began to be created in the decorative patterns of ancient Chinese porcelain. The article explores

The composition Three Friends of Winter (岁寒三友) is a traditional motif in Chinese art that has its own symbolic meaning; it is also present on porcelain. The composition comprises a pine tree (an evergreen tree), a bamboo tree (a symbol of a noble man), and a plum tree, embodying high morality. In cold winter, these three plants retain vital energy; therefore, they are symbols of perseverance and nobility of spirit in Chinese culture, giving the motif its name, the Three Friends of Winter.

The pine, bamboo, and blossoming plum are typical plants with symbolic meaning in Chinese art. In Chinese literature and painting, there are two ways of expressing feelings, which are called 借物抒情,



Ill.1. Song Dynasty, Zhao Mengjian, The Three Friends of Winter 岁寒三友, 24,3 cm×23,3 cm, Chinese painting, the National Palace Museum, Taipei

the symbolism and artistic value of the Three Friends of Winter on the example of the decorative patterns of Chinese porcelain.

*Keywords:* ancient China, porcelain, plants, symbolism

that is expressing the author's feelings through depicting objects or landscapes, and 寓情于物, which means the author puts their feelings into concrete objects or events. Traditionally, pine, bamboo, and plum are such objects that serve the purpose of expressing the author's feelings or ideas. In Chinese culture, they are believed to not be afraid of the cold and maintain vitality in difficult conditions. On the one hand, they represent people with noble character and those who live positively without fear or difficulties, and on the other hand, artists usually praise their strong vitality through various artistic means.

Pine, bamboo, and plum are very popular subjects in Chinese painting. Artists used their images to depict noble men. Pine trees were often depicted in murals as early as the Tang Dynasty (7<sup>th</sup> century), and in later times, they often appeared in traditional Chinese landscapes. Bamboo first became an independent image owing to an artist of the 11<sup>th</sup> century, Wen Tong, who founded the Huzhou school (湖州竹派) and developed bamboo painting into a separate direction (墨竹). Moreover, plum blossoms, or more precisely, plum painting (墨梅, "plum painted in ink"), is a very significant stylistic and thematic direction of Chinese painting, the final design of which can be attributed to the 11<sup>th</sup> century;

it is connected with the work of artist Yang Wujiu, who inspired many other masters. At the same time, the composition of three plants was proposed by artist Zhao Mengjian in the 13<sup>th</sup> century, giving rise to the Three Friends of Winter motif in Chinese art (ill.1).

In Chinese decorative art, influenced by Chinese painting, images of pine trees, bamboo, and plum blossoms were also widely used. The Three Friends of Winter decorative motif, sometimes picturing stones or cypress trees instead of plum or pine trees to form the image of the Three Friends of Winter, was often used in the ancient Chinese Qing Hua Ci porcelain. This decorative motif had numerous artistic uses in the Qing Hua Ci porcelain. It is found in different variations, as a separate motif, or in combination with other patterns; the composition may also vary. In all cases, plants symbolise high moral qualities, perseverance, and strength of character. The historical period, covering the Yuan, Ming, and Qing eras from the 13<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> centuries, when the Qing Hua Ci porcelain continued its development and was influenced by classical painting, was quite long. At each stage of development, porcelain makers followed different trends when depicting pine, bamboo, and plum blossoms on Qing Hua Ci products. The deep symbolism of the patterns gave the blue and white Qing Hua Ci porcelain great cultural significance and earned the love of the Chinese nobility and common people.

The decorative art of the Qing Hua Ci porcelain from the 13<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> centuries is most artistically valuable. Let us consider the decorative patterns on porcelain from individual historical stages and analyse their evolution and symbolic meaning.

During the Yuan Dynasty (1279-1368), decorations depicting the Three Friends of the Year were made both in state pottery workshops (where porcelain was made to order from the nobility) and in private ones (where porcelain products were made for ordinary people). Mostly these were glasses with high stems, vases, and jugs. The decor made in state pottery workshops was highly detailed, while the decor made in private pottery workshops was often crudely graphic and contained less detail. The Qing Hua Ci porcelain of the Yuan Dynasty in the style of the Three Friends of Winter was decorated with a pine tree, two branches of a blossoming plum, two bamboos, empty space with stones in which the pine tree is bending freely, and pine needles are sharp. Bamboo is straight and upright; bamboo joints are thin in the middle and thick at both ends, and bam-

boo leaves are wide and thick. Plum branches were drawn without leaves, covered with flowers, often with five petals on each (ill.2).

The Three Friends of Winter motif was popular on the Ming-era Qing Hua Ci porcelain (ill.3). At the same time, the porcelain of early and middle Ming is quite different. The early Ming Dynasty is best represented by the Hongwu period (1368-1398, reign of the Hongwu Emperor of the Ming Dynasty) and the Yongle period (1402-1424, reign of the Yongle Emperor, Ming Dynasty), which feature 14<sup>th</sup>-century decorative motifs generally characteristic of the Yuan Dynasty; however, the patterns are more concise and not burdened with unnecessary details. The pine tree is the main object in the composition; the needles on the branches of the pine trees were drawn more densely, sometimes depicted in bunches. Plum blossoms are arranged in an orderly manner and are often blurred. The touching contours of all flowers are a distinctive feature of the image of plum flowers. By the beginning of the 15<sup>th</sup> century, there was a desire for greater simplicity and naturalness in the decorative patterns of porcelain. Thus, pine branches were drawn thinner, and needles were drawn in bunches. The bamboo stems were also drawn very delicately. Plum flowers on branches that were drawn sparse and small looked very elegant on porcelain of this period. The mid- and late-Ming Dynasty



Ill.2. Yuan Dynasty. Porcelain decoration, The Three Friends of Winter.





Ill.3. Yuan Dynasty. Porcelain decoration, The Three Friends of Winter.

is best represented by works from the Chenhua period (1464-1487), reign of Emperor Chenhua, Ming Dynasty) and the Wanli period (1572-1620, reign of Emperor Wanli, Ming Dynasty), in which decorative motifs of the late 15<sup>th</sup> century have very fine lines and a two-line inking and colour fill method were



Ill.4. Qing Dynasty. Porcelain decoration, The Three Friends of Winter.

used. Pine needles are shaped like clusters, cross-shaped. Bamboo leaves are very small and outlined with double lines. Plum flowers are also very small. Decorative motifs on porcelain during the Wanli reign were often independent works that contained a narrative element. For example, the plot pictured an admiration of plum blossoms while sitting under the canopy of a pine tree. The pine needles were drawn big, and the bamboo stems were large and rough, devoid of the grace of earlier paintings.

The frequency of occurrence of the Three Friends motif on the Qing Hua Ci porcelain during the Qing Dynasty was lower than during the Ming Dynasty. At this time, the Three Friends of Winter (pine, bamboo, and plum motifs) are best represented by the products of the mid-Qing Dynasty (1661-1796) (ill.4). The decorative motifs of this time are realistic in style and completely different from previous periods. Pines were generally drawn as very thick and strong, while bamboo was long and leafy. Plum blossoms were often replaced by entire plum trees; both with buds and delicate blossoms in full bloom, they were commonly used in conjunction with auspicious motifs.

Thus, the Three Friends of Winter (岁寒三友) motif on the Qing Hua Ci porcelain evolved and changed in each period; however, its symbolism remained the same. Chinese culture and artistic creativity are characterised by allegories and the desire to express feelings through the depiction of objects. On the one hand, the combination of pine trees, bamboo, and plum blossoms in the decoration symbolises the noble and strong spirit of Chinese art and culture, and on the other hand, it praises people with noble character. The decorative motifs of traditional Chinese blue and white the Qing Hua Ci porcelain are carriers of Chinese culture, which is an important reason for the popularity and preservation of its tradition over the centuries.

#### REFERENCES:

1. Kong, Liuqing. 2003. *History of Chinese Art of Painting Ceramics*. Nanjing, China: Southeast University Press.
2. Yu Jiazhen, Fan Lanxuan, Zhang Yalin. "Classification Study of Tsinghua Porcelain Patterns in Jingdezhen Official Kilns in the Ming Dynasty", *Ceramic Science and Art*, Jingdezhen City, November 2023, pp.80-84.
3. Zuo, Yang. "Analysis of the Allegory and Expression of Auspicious Patterns in Keladon Porcelain of the Qing Dynasty. Based on the Example of Keladon Porcelain of the Kangxi, Yongqian and Qian Dynasties", *Dazhang Art*, Tianjin, December 2023, pp.50-52.
4. Hu, Yuan, Shi Zeng. "Talk about the Artistic Style of the Three Friends Blue and White Porcelain of the Yuan, Ming and Qing Dynasties, and its Reasons", *Culture and Art*, Hangzhou, no.33, pp.6465.

Сунь Яньчжань

аспирант

Московский государственный педагогический университет

e-mail: sunyanran@yandex.ru

Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-30-35

## СИМВОЛИКА РАСТИТЕЛЬНОГО МОТИВА «ТРИ ДРУГА ХОЛОДНОЙ ЗИМЫ» В БЕЛО-СИНЕМ ФАРФОРЕ ЦИНХУА ТРАДИЦИОННОГО КИТАЯ

*Аннотация:* Для китайской культуры и художественного творчества характерны аллегории и стремление к выражению чувства через изображение вещей. В статье рассматривается композиция «три друга холодной зимы» (кит. *суй хань сань ю*, 岁寒三友) – традиционный мотив китайского искусства, имеющий свое символическое значение и присутствующий, в том числе,

и на фарфоре. Композиции из сосны, бамбука и цветов сливы в декоре, с одной стороны, символизируют благородный и сильный дух китайского искусства и культуры, а с другой – восхваляют людей с благородным характером.

*Ключевые слова:* древний Китай, фарфор, растения, символика.

Композиция «три друга холодной зимы» (кит. *суй хань сань ю*, 岁寒三友) – традиционный мотив китайского искусства, имеющий свое символическое значение и присутствующий, в том числе, и на фарфоре. Композиция представляет из себя изображенные вместе сосну (вечнозеленое дерево), бамбук (символ благородного мужа), и сливу, воплощающую высокую нравственность. В холодное зимнее время эти три растения сохраняют жизненную энергию, и потому в китайской культуре являются символами стойкости и благородства духа, что и дало мотиву его название «три друга холодной зимы».

Сосне, бамбуку и сливе в китайском искусстве придается особое значение. В китайской литературе и живописи различают два широко используемых подхода к художественному выражению – *цзе у шу цин* (借物抒情), т.е. выражение чувств автора через предмет или пейзаж, и *юй цин юй у* (抒情), т.е. вкладывание чувств автора в конкретный изображаемый предмет или событие. Традиционно сосна, бамбук и слива являются такими предметами, служащими цели выражения чувств или идей автора. В китайской культуре считается, что они не боятся морозов

и обладают большой жизненной энергией, которую они сохраняют даже в самых суровых условиях. С одной стороны, они могут символизировать благородного и высоконравственного человека, который не теряет присутствия духа в тяжелой ситуации. С другой стороны, китайские художники также любили восхвалять жизнелюбие самих растений в своем творчестве.

Таким образом, сосна, бамбук и слива – излюбленные мотивы китайской традиционной живописи. При их помощи также создавался облик благородного мужа. Сосны уже в танскую эпоху, в VII в., часто изображались в настенных росписях, и впоследствии стали популярны и в пейзаже *шаньшуй*. Бамбук впервые стал самостоятельным предметом изображения благодаря художнику XI в. Вэнь Туну, давшему начало Хучжоуской школе (кит. Хучжоу чжу пай, 湖州竹派) и бамбуку как отдельному направлению в живописи – *мо-чжу* (кит. 墨竹). Цветы сливы – а точнее, живопись сливы, *мо-мэй* (кит. 墨梅, досл. «слива, нарисованная тушью») – также очень значимое стилистико-тематическое направление китайской живописи, окончательное оформление которого можно отнести к XI в. и связать

с творчеством художника Ян Уцзю, вдохновившего многих других мастеров. Композиция из трех растений одновременно была предложена в XIII в. художником Чжао Мэнцзянем, что и дало начало мотиву «три друга холодной зимы» в китайском искусстве (илл.1).

Под влиянием живописи, образы сосны, бамбука и цветущей сливы также начали использоваться в китайском декоративно-прикладном искусстве. Так, в бело-синем фарфоре цинхуа (кит. 青花瓷, *цинхуа-цы*, досл. «фарфор с синими цветами») часто встречалась композиция «три друга холодной зимы». Иногда сосна или слива в составе композиции могли заменяться кипарисом или камнем. У рассматриваемого декоративного мотива в фарфоре цинхуа нашлось множество применений. Он встречается в разных вариациях, как отдельный мотив, или в сочетании с другими узорами, различаться может и сама композиция. Во всех случаях растения символизируют высокие моральные качества и стойкость, силу характера. Исторический период, охватывающий эпохи Юань, Мин и Цин, с XIII по XX вв., когда фарфор цинхуа продолжал свое развитие и находился под влиянием классической живописи, достаточно длительный, и на каждом этапе развития мастера-создатели фарфора следовали разным тенденциям при изображении сосны, бамбука и цветущей сливы на изделиях цинхуа. Глубокий символизм узоров придал бело-синему фарфору цинхуа большую культурную значимость и заслужил ему любовь китайской знати и простого народа.

Наибольшую художественную ценность как декоративно-прикладное искусство имеют изделия цинхуа XIII-XX вв. Рассмотрим декоративные узоры на фарфоре отдельных исторических этапов и проанализируем их эволюцию и символическое значение.

В эпоху Юань композиция «три друга холодной зимы» встречается как на изделиях казенных гончарных мастерских (где делался фарфор по заказу знати), так и в частных мастерских (где изготавливались фарфоровые изделия для простых людей). Преимущественно это были бокалы на высокой ножке, вазы и кувшины. Изделия, изготавливавшиеся в казенных гончарных мастерских, отличались тонкой детализацией, тогда как фарфор из частных гончарных был более груб, а узоры обычно были менее подробно прорисованы. Композиция «три друга холодной зимы» эпохи

Юань – это, как правило, изображение одного дерева сосны, двух веток цветущей сливы и двух стеблей бамбука, при этом композиция могла дополняться камнями, сосны изображались изогнутыми, с острыми иголками-листьями. Бамбук рисовался прямым, утончающимся в середине стебля, с крупными широкими листьями. Ветви сливы рисовались без листьев, покрытыми цветами, часто с пятью лепестками на каждом (илл.2).

Мотив «три друга холодной зимы» был популярен на фарфоре цинхуа эпохи Мин (илл.3). При этом фарфор ранней и средней Мин достаточно сильно отличается. Из раннего минского фарфора цинхуа наиболее примечательны изделия периода правления Хунью (1368-1398 гг.) и Юнлэ (1402-1424 гг.). Декоративные мотивы XIV в., в целом, сохраняют характерные особенности, которые были типичны еще для юаньского фарфора, но при этом более лаконичны и не утяжелены лишними деталями. Главной в композиции является сосна, при этом иголки на ветках сосен рисовались более плотно, иногда изображались пучками. Цветы сливы располагались на ветках слив упорядоченно, но более размазано. Отличительной особенностью изображения цветов сливы являются соприкасающиеся контуры всех цветков. К началу XV в. в декоративных узорах фарфора наметилось стремление к большей простоте и естественности изображения. Так, ветки сосен рисовались более тонкими, а иголки – пучками. Стебли бамбука также рисовались очень тонко. Очень изящно выглядели на фарфоре этого периода цветы сливы на ветках, которые рисовались редкими и маленькими. Средняя и поздняя Мин наилучше всего представлена изделиями периода правления Чэнхуа (1464-1487 гг.) и Ваньли (1572-1620 гг.). Отличительная особенность декоративных узоров фарфора цинхуа второй половины XV в. – чрезвычайная тонкость линий и использование метода двойного контура с последующим закрашиванием. Иголки сосен изображались пучками, крестообразно. Листья бамбука рисовались маленькими, но с использованием двойного контура. Также очень маленькими были и цветы сливы. Декоративные мотивы фарфора периода правления Ваньли часто были самостоятельными произведениями, в которых был элемент повествования – например, обыгрывался сюжет с любованием цветами сливы сидя под сенью сосны. Иголки сосен рисовались большими, стебли бамбука – крупными

и грубоватыми, лишенными изящества более ранних росписей.

В эпоху Цин композиция «три друга холодной зимы» реже использовалась для украшения фарфора по сравнению с минским периодом. Наиболее репрезентативны с точки зрения растительного мотива «три друга зимы» (сосна-бамбук-слива) изделия средней Цин – 1661-1796 гг. (илл.4). Декоративные узоры этого времени совершенно отличаются по стилю от предшествующих периодов и более реалистичны. Сосны, как правило, рисовались массивными, бамбук – тонко, с длинными коленцами и густой, пышной листвой. Слива часто присутствовала в композиции не в виде дерева, но в виде бутонов и уже распустившихся цветов в сопровождении благопожелательных орнаментов.

Итак, декоративный узор «три друга холодной зимы» на фарфоре цинхуа развивался и менялся на каждом историческом этапе, но его символическое значение оставалось неизменным. Для китайской культуры и художественного творчества характерны аллегории и стремление к выражению чувства через изображение вещей. Композиции из сосны, бамбука и цветов сливы в декоре, с одной стороны, символизируют благородный и сильный дух китайского искусства и культуры, а с другой – восхваляют людей с благородным характером. Декоративные мотивы традиционного китайского сине-белого фарфора цинхуа являются носителями китайской культуры, что является важной причиной популярности и сохранения его традиции на протяжении столетий.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Kong, Liuqing. 2003. История китайского искусства росписи керамики. Nanjing, China: Southeast University Press.
2. Yu Jiazhen, Fan Lanxuan, Zhang Yalin. Классификация образцов фарфора Цинхуа в официальных печатях Цзиндэчжэня времен династии Мин // Керамическая наука и Искусство, Jingdezhen City, Ноябрь 2023, С.80-84.
3. Zuo, Yang. Анализ аллегории и узоров в фарфоре Келадон династии Цин. На примере фарфора Келадон династий Канси, Юнцзянь и Цянь // Dazhang Art, Tianjin, Декабрь 2023, С.50-52.
4. Hu, Yuan, Shi Zeng. Беседа о художественном стиле синего и белого фарфора «Три друга» династий Юань, Мин и Цин // Культура и Искусство, Hangzhou, №.33, С.64-65.

Yu Hangyong

Lecturer at Fuzhou University

Deputy Head of the Secretariat of the Fujian Sculpture Association,  
Fujian Province

e-mail: 476059530@qq.com

China, Xiamen

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-36-48

## THEMATIC SCULPTURES IN CHINESE NATIONAL ART EXHIBITIONS SINCE THE REFORM AND OPENING-UP

*Summary:* The All-China National Art Exhibition, serving as a platform to showcase masterpieces from various art disciplines within the national art system since the establishment of New China in 1949, remains one of the most large-scale, prestigious, and significant events in the art world, that attracts a vast number of participants. Sculpture is an important section of the Exhibition, and the works displayed over different years reflect the progression of the New China art. Thematic sculpture constitutes an essential segment of sculptural work, especially in the present day, as thematic sculpture in China is liberating itself from the constraints of political service and becoming more diversified in terms of theme selection, style, materials, and methods of conveying the artist's intent. Therefore, the analysis and summarization of thematic sculpture at the National Art Exhibition holds particular importance for the systematic study of Chinese sculpture in general.

The All-China National Art Exhibition is an art exhibition that is held jointly by the PRC's Ministry of Culture and Tourism and the China Artists Association. The coordination of each Exhibition, from preparation, selection, and presentation, is performed according to the state-specified procedure. The Exhibition is a national project aimed at the development of art and the presentation of major trends and is held regularly. Thematic sculpture refers to sculpture where the author uses different the forms and means of expression to depict a certain theme, usually relating to areas such as politics, sociology, psychology, history, philosophy, while exploring various forms, materials, and styles of sculp-

This article analyzes the theme and expression of thematic sculpture pieces exhibited at the National Art Exhibition after the beginning of the Reform and Opening-up period in the late 1970's. The specific characteristics of the sculpture and the reasons behind them are explored, summarized and classified. We aspire that this will not only contribute to the existing theoretical literature on thematic sculpture and provide guidance for creative practice, but also have methodological and referential value in the study of thematic art in general. It also delivers a comprehensive summary, analysis, and interdisciplinary study of the diversity of thematic sculpture, integrating the methods of art history and sociology, which will aid in structuring and enhancing our understanding of the varied creative approaches employed in the creation of thematic sculpture. We hope this study holds both theoretical and practical significance.

*Keywords:* All-China National Art Exhibition, thematic sculpture, sculpture, sculpture, national theme, figurative sculpture, *xie-yi*.

ture. This process demands the author to interpret the theme while conveying his or her ideas, feelings, and views through appropriate means of expression. The themes of thematic sculpture at the National Art Exhibition are an important factor that determines the overall framework of the sculptural form. The factors listed above serve the form, while the form of sculpture serves the theme. The form of thematic sculpture is refined and created by the sculptor in the process of conceptualizing the theme. It aids in the interpretation of the theme and reflects the creator's perspective and viewpoint, serving as a crucial aspect of the expressiveness of the sculptural piece.

### 1. THE SIGNIFICANCE AND VALUE OF THEMATIC SCULPTURE IN THE NATIONAL ART EXHIBITION

The thematic sculptures displayed at the National Art Exhibition are essential for promoting traditional Chinese culture and bringing public attention to important social issues. They stimulate social progress, increase openness and tolerance in society, and have aesthetic and emotional value for the viewer. Additionally, these works of sculpture are of great socio-cultural significance. Firstly, they often document historical figures, events, even the spirit of the era in material form, evoking a sense of national pride and memory. Secondly, they constitute an interpretation of history and reflect the ideals and values of the author. Finally, amidst the constant changes that society undergoes, the authors of thematic sculpture continue to experiment with the forms and materials of sculpture, enriching and expanding its language.

The themes of the sculptures at the National Art Exhibition have evolved over time, influenced by new artistic trends in the country and the changing social landscape. As China entered the Reform era in the late 1970's and encountered globalization and cultural diversity, Chinese sculpture started to gain recognition on the international stage. Some sculptors, while actively engaging in intercultural dialogue and showcasing their works overseas, produced pieces with unique national traits or on subjects pertinent to China of that period. This has significantly enriched the world of Chinese sculpture. In the 21'st century, with the deepening of Reform and Opening-up policies and the ongoing advancement of the cultural sphere, the thematic sculpture in the National Art Exhibition has become more and more important to enhance China's "soft power" and enrich culture in the new era.

The thematic sculpture works presented at the National Art Exhibition are notable for their clarity in interpreting theme, genre, and narrative, as well as the clear differentiation between primary and secondary elements, and the expressiveness of the depicted characters. Generally speaking, sculpture on social and historical themes is represented in the history of global art extensively and constitutes a significant part of it, appearing in the culture of all nations.

These works serve as a reflection of the nation's culture and the challenges it confronts, holding significant importance in expressing the national spirit



Ill.1. Zhang Dedi. Day and Night. White marble. 1984

or portraying a specific historical period. Furthermore, there are sculptures dedicated to pivotal aspects of human existence, and their content similarly mirrors the culture of their respective eras. Currently, thematic sculpture in China is experiencing a peak of development, playing a crucial role in the enrichment of Chinese culture and art.

### 2. TYPOLOGICAL ANALYSIS OF THEMATIC SCULPTURE AT THE NATIONAL ART EXHIBITION

#### 1) FIGURATIVE EXPRESSION

Figurative sculpture represents a significant segment of thematic sculpture at the National Art Exhibition. This pertains to sculpture that embodies a concrete, reality-based image, that relies on the rational comprehension of artistic form, composition, dynamics, attributes, mood, costume, and shape, that all convey certain information about the artwork. By the mid-1980's, a number of sculptors commenced an exploration not merely of reinterpreting



Ill.2. Pan He. "Bull Plowing the Land - Tribute to Shenzhen Free Trade Zone". Bronze. 1983



III.3. Chen Yanying. 1949 – the Pioneers of New China. Fiberglass. 2009

Chinese tradition, but of delving into profound inquiries regarding the language of sculpture. This era was marked by a period of experimentation with form. Shao Dazhen once noted, "When creating a character, it is very important to create a complex, sensually and ideologically rich image. To simplify the feeling and thought is to take away from the depth and expressiveness of the character."<sup>1</sup> Consider the example of "Day and Night" by Zhang Dedi that was presented at the 6th National Exhibition. This artwork is made of white marble and is dedicated to medical workers. It depicts a nurse holding a spoon of soup in her hand, blowing on it. The image is very pure, expressive, and shows how loving and caring the nurse is to the patient. Apart from compositions with characters, thematic sculpture at the Exhibition is often represented by figurative sculpture depicting everyday life or the transformation of times. Pan He's work "Bull Plowing the Land – Tribute to Shenzhen Free Economic Zone" was shown at the same 6th Exhibition. This artwork symbolically represents the government's resolve and energy in executing the policy of reform and opening-up. The bull, with its head lowered to the ground, is in immense tension, with its right front leg lifted and its entire body pushing forward. It is as if energy is almost bursting out of its body. Behind the bull is a tree stump with ugly, crooked roots, partially uprooted but still clinging to the soil. This sculpture makes a strong impression,

1. Shao Dazhen. Series «Theory and Criticism of Contemporary Chinese Art» / Shao Dazhen – Beijing: Renmin Meishu Publishing House, 2011. – p.51.

and is even considered a "symbol of the era," embodying the spirit of post-reform Shenzhen.

Chen Yanyin's "1949 – the Pioneers of New China" from the 11th National Art Exhibition reflects the relationship between teachers and students in the 1950's. The sculpture, like a three-dimensional old photograph, expresses not the romantic heroism featured in art of the pre-reform period, but the nostalgia of the author, who evaluates the past with the knowledge of all the trials of the bygone era. Wang Shushan's "A Day at Yan'an's Lu Xun Academy", presented at the 13th National Art Exhibition, recreates a vivid moment in time. It is a multi-figure composition featuring a total of 9 characters in different poses and with different facial expressions. Central figure is the artist painting a portrait of an old man from Shaanxi North. Next to him is Chairman Mao Zedong, who, along with several workers, peasants, and soldiers, is watching the artist at work. When viewed from the front, the old man, the artist, and Chairman Mao form a clear natural line. They are the main figures, of which Mao is the main figure, indicating his key role in the establishment of the Lu Xun Academy in Yan'an. Also noteworthy are Wang Jinhua and Zhang Ziyong's "Aviation Hero Luo Yang" from the 13th Exhibition, and Lu Guang's "Forging Swords to Protect the Country – Ye Qisun and the Fathers of Hydrogen and Atomic Bomb" from the 14th Exhibition, which also expressed the spirit of the era.

## 2) DECORATIVE EXPRESSION

Another important feature of thematic sculpture at the All-China National Art Exhibition is its decorative nature, bordering on abstraction. Expression in such sculpture is most concise, and the main focus of the sculpture is to find a balance between generalization and extraction, uniformity and diversity, contrasts and coherence.

For example, Ceng Chenggang's "Three Heroes from Jianhu", which won gold at the 7th Exhibition. The design of the sculpture meticulously evaluates the mass and volume of the occupied space, created by "subtracting" elements, which makes it look coherent and complete. The way author uses concise expression, generalizations to portray three revolutionaries from Chinese history – Qiu Jin, Xu Xilin and Tao Zhenzhang – reflects not only his knowledge of European art, but also his interest in the language of traditional Chinese sculpture. With a subtle, delicate, and generalized approach, the bronze

medalist of the 7th National Art Exhibition, Ho Boyan, crafted a gentle, seemingly effortless portrayal of a young girl standing with her hands clasped behind her back in his piece "Zhao Yiman". Minimalistic, devoid of unnecessary details forms highlight the resolve in the character's expression and the gun on her belt. The carefree, hopeful image of the girl paradoxically merges serenity with the cruelty and unforgiving nature of wartime. This work shows the author's inner spiritual quest, which finds expression in the concise language of artistic expression. The contrast between the overall softness of the image and the gun on his belt enhances the expressiveness of the work.

## 3) XIE-YI

While aiming to localize the language of artistic expression, numerous Chinese sculptors started to integrate the visual characteristics of traditional Chinese painting and calligraphy into their creations, developing a unique appearance for their works. Wang Jianyu's sculpture "Drunken Li Bai" presented at the 6th National Art Exhibition is an attempt to utilize the language of lines from traditional calligraphy and painting in sculpture. Rodin once remarked that the only thing that is beautiful in nature is that which has personality, even if it appears ugly<sup>2</sup>. Wang Jianwu's work follows this principle perfectly. Xing Yongchuan's sculpture "General Yang Hucheng", from the 6th National Exhibition, presents an "image" emerging from the dialogue between the consciousness and subconsciousness of the author, born out of the "opening chaos". It is a deliberately non-objective, generalized image that emphasizes the character's personality and makes the form much more expressive. As the artist Ye Qianyu accurately described this work: "Man is a frozen idea that has taken shape. The perfect fusion of ideal and real"<sup>3</sup>. In addition to the works already mentioned, it is also worth noting the silver medalist of the 10th Exhibition, Chen Yungan's sculpture "Chinese Laozi". The curves of the character's eyebrows, eyes, mouth and nose obviously echo the lines of Chinese *renwu* (the "people and things" genre) contour painting, while the beard and clothing are depicted in an abstract, simplified manner, with many flowing, convex lines merging together

2. Rodin A. Rodin on Art. – Beijing: zhenmin meishu publishing house, 1978. – P.1.

3. Ye Qianyu. Lessons from the 6th All-China National Art Exhibition. // Meishu ("Art"). – 1985 – №2.



III.4. A Day in Yan'an's Lu Xun Academy. Bronze. 2014

and reminiscent of clouds or water. It is an illustration of a key idea in Chinese traditional thought about the unity of Heaven and man, and thus another successful example of renewing the language of contemporary Chinese sculpture through a reinterpretation of traditional painting. Cheng Yange's "Seven Sages from the Bamboo Grove" and Duan Huasong's "War of 1894" (also "Jia wu. Jia wu"), revealing historical themes with the help of *xie-yi* techniques, belong to the same category of thematic sculpture.

## 3. METHODOLOGICAL STUDY ON THE THEMATIC SCULPTURE OF THE NATIONAL ART EXHIBITION

### 1) LOCALITY

Locality refers to the analysis and dissection of factors such as time, place, space and theme, to purposely express national culture, local customs and historical events. Depiction of major events for social development is an important area



III.5. Lu Guang. Forging Swords to Protect the Country – Ye Qisun and the Fathers of the Hydrogen and Atomic Bombs Bronze. 2019



Ill.6. Ceng Chengang. Three Heroes of Jianhu. Fiberglass. 1989

of thematic sculpture in the All-China National Art Exhibition. The artists adhere to the principle of people-oriented artistic creation, delve into the subjects of human existence, the developments and changes of the new era, and use art to express the thoughts and hopes of the people. By emphasizing the main aspects of life in modern society, sculptors show their social responsibility and humanism. While choosing the subjects of thematic sculpture, the artists focus on the major current events and persistent occurrences of society, which further shows the significance of thematic sculpture for the formation and prosperity of contemporary culture. For example, in the 9'th Exhibition, Tang Yonghui and Gao Meng's work "Snowy Winter of 1935" (lit. "Snowy Winter 09.12") depicts an anti-Japanese student demonstration that happened on December 9, 1935. The costumes of the characters emphasize the theme of the work. Li Tongtong's artwork "Critical State – Seven Sages of the Bamboo Grove" shown at the 10'th National Art Exhibition depicts figures from the distant past



Ill.7. Wang Jianwu. Drunken Li Bai. Stone. 1984

emerging again on the scene and presents a dialogue between history and modernity.

## 2) MATERIALS AND IDEAS

While discussing the expressive possibilities and means of expression, one often has to pay attention to the materials. He Zhonglin when creating his "Spirit of the White Mountain" from the 6'th Exhibition carved the head of the hero of the anti-Japanese war Yang Jingyu in the stone from the Changbai Mountain. In this case the material is a key to understanding the theme of the sculpture. The color and texture of the stone are skillfully used by the author to deepen and enrich the work. The carving technique used by He Zhonglin is quite close to traditional jade carving methods, but it lacks decoration and abundance of details. The author simply carved the hero's face, emphasizing his love of freedom and determination. This allowed him to create an imaginative, expressive artwork. The heavy stone is transformed into the "spirit of the mountain", elevating the pathos of the theme. This is an example of mastery in expressing author's intent, which is sadly often lacking in contemporary Chinese sculpture. Another work exploring the "language of stone" and even the exploration of the stone texture to its limits was presented at the 8th National Art Exhibition. This is a sculpture by Shi Cun made of fiberglass imitating stone – "The Spirit of the Great Wall of China," where the character's face was distorted according to the shape of the stone. The outstanding work of the 12'th National Art Exhibition, "Black Rain" by Jing Yumin, is a multi-figure composition that showcases the physical and mental state of miners. The rain falling from the sky is colorless, but the drops on the miners become "black rain." The author wanted to draw people's attention to vulnerable groups for whom the quality of life, safety issues, and the injustice they may face remain unresolved social problems. The wooden sculpture by Jiao Xingtao "Youth in the Raging Fire," which won the gold medal at the 13'th Exhibition, depicts the state of firefighters who have to run towards the fire. Wood is a highly flammable material, so a firefighter made of wood is likely to burn while saving people. When analyzing this sculpture, the material is often ignored by critics, yet in this case it is perhaps the most powerful and important means of expressing the author's intent.

## CONCLUSION

In the thematic sculpture of the National All-China Art Exhibition, we discover limitless possibilities of artistic expression. To create a successful piece, a sculptor must broaden their horizons, find an appropriate point of intersection between Eastern and Western cultures, and tradition and modernity, and create a thematic sculpture that expresses a specific theme and the spirit of its time. Overall, the national spirit plays an important role in the thematic sculpture of the National Art Exhibition in the Reform era. This can be a call for national

unity, glorification of heroes, or the creation of a national image. The development of thematic sculpture at the National Art Exhibition in the Reform era mirrors the trajectories of Chinese society's development and represents stages of its history. It is very important to deeply study the phenomenon of thematic sculpture at the National Art Exhibition in all its diversity, to understand the main principles of creativity, thus supplementing the academic literature on the topic, which is of great importance for the further development of thematic sculpture in China.

## REFERENCES

1. Bao Dong. Wang Keping: "woodiness" and humanity, *New York Times*. 2013. November 19.
2. Shang Hui. A brief discussion on the values of new Chinese art, *Guangming zhibao*. 2010. May 15<sup>th</sup>.
3. Sun Zhenhua. On the way to "open" Chinese sculpture, *Fine Arts*. 2009. №1.
4. The modern Chinese sculptor Ceng Chenggang. /ed. Ceng Chenggang. – *Beijing: Gugong Publishing House*, 2014.
5. Sun Zhenhua. Modern Chinese sculpture. – Shijiazhuang: Hebei Meishu Publishing House, 2009.
6. Chen Shengzheng. Thematic sculpture – an overview, *Beautiful Garden Journal*, 1992. No.2. pp.15-16.
7. Zhang Zhiqiang. Identification of spiritual expressiveness in thematic portrait sculpture: dissertation – Hubei Academy of Fine Arts, 2019.
8. Shao Xiaofeng. One hundred years of thematic sculpture, *Fine Arts*, 2018. No.6. pp.99-103.
9. Qian Liang. Collective creativity in large-scale thematic group sculpture in New China: Dissertation. – Central Academy of Fine Arts, 2014.
10. Zhu Shilang. Innovative use of digital technologies in urban sculpture. Thematic sculpture and design practice. – Shandong University, 2011.

Юй Ханюн

Преподаватель Фучжоуского университета  
Заместитель главы секретариата Скульптурного сообщества  
провинции Фуцзянь  
e-mail: 476059530@qq.com  
Китай, Сямэнь

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-36-48

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ТЕМАТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ НА ВСЕКИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ В ПЕРИОД ПОСЛЕ НАЧАЛА РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ

*Аннотация:* Всекитайская художественная выставка, являясь платформой для представления шедевров различных художественных дисциплин в рамках общегосударственной системы искусства с момента основания Нового Китая в 1949 г., до сих пор остается одним из наиболее масштабных, авторитетных и значимых мероприятий в мире искусства с большим количеством участников. Скульптура является важной категорией выставки, и представленные на Выставке разных лет работы отражают эволюцию искусства Нового Китая. Тематическая скульптура – важная часть скульптурного творчества, особенно в наши дни, когда тематическая скульптура Китая разрывает оковы политической службы и становится более диверсифицированной, как по выбору темы, так и по стилистике, материалам и средствам выражения замысла автора. Анализ и обобщение произведений тематической скульптуры на Всекитайской художественной выставке, таким образом, имеет особое значение для системного исследования китайской скульптуры в целом.

В данной статье анализируется тематика и выразительность произведений тематической скульптуры,

представленной на Всекитайской художественной выставке после начала периода реформ и открытости в конце 1970-х гг. Исследуются, обобщаются и классифицируются особенности скульптуры и обуславливающие их причины, что, как мы надеемся, не только дополнит существующую теоретическую литературу о тематической скульптуре и даст материал для творческой практики, но и будет иметь методологическую и справочную ценность при исследовании тематического искусства в целом. Также проводится всестороннее обобщение, анализ и междисциплинарное исследование многообразия тематической скульптуры, объединяющее методы искусствоведения и социологии, что позволит упорядочить и дополнить наше понимание разнообразных творческих подходов, используемых при создании тематической скульптуры. Это исследование, как мы надеемся, имеет и теоретическую, и практическую значимость.

*Ключевые слова:* Всекитайская художественная выставка, тематическая скульптура, скульптура, национальная тема, фигуративная скульптура, *се-и*

Всекитайская художественная выставка – это выставка произведений искусства, которая проводится совместно Министерством культуры и туризма и Союзом художников Китая. Организация каждой Выставки, начиная с подготовки, отбора и заканчивая выставкой, осуществляется в соответствии с государственным порядком. Выставка является национальным проектом по развитию искусства и представления основных тенденций и проводится регулярно. Под тематической скульптурой подразумевается такая

скульптура, при создании которой автор исследует формы и средства выразительности в определенной теме, как правило, связанной с политикой, социологией, психологией, историей, философией и другими областями, а также исследует формы, материалы и стили скульптуры. Этот процесс требует от автора интерпретации темы произведения с одновременным выражением своих идей, чувств, взглядов при помощи соответствующих средств выражения. Темы тематической скульптуры на Всекитайской художественной выставке –

это важный фактор, определяющий общие рамки скульптурной формы. Вышеперечисленные факторы подчинены форме, а форма подчинена теме. Форма тематической скульптуры уточняется и создается скульптором в процессе осмысления темы и служит опорой для раскрытия темы и выражения восприятия, позиции автора, залог выразительности скульптурного произведения.

### 1. ЗНАЧЕНИЕ И ЦЕННОСТЬ ТЕМАТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ НА ВСЕКИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ

Тематические скульптуры, представленные на Всекитайской художественной выставке, имеют важное значение для продвижения традиционной китайской культуры, привлечения внимания общественности к важным социальным проблемам, они стимулируют общественный прогресс, повышают открытость и терпимость в обществе, кроме того, для зрителя они несут эстетическую и эмоциональную ценность. Кроме того, эти произведения скульптуры имеют большое социокультурное значение. Во-первых, часто они фиксируют исторических персонажей, события, даже дух эпохи в материальной форме, пробуждая чувство национальной гордости и памяти. Во-вторых, они представляют собой интерпретацию истории и отражают идеалы и ценности автора. Наконец, на фоне постоянных трансформаций, с которыми сталкивается общество, создатели тематической скульптуры продолжают экспериментировать с формами и материалами скульптуры, обогащая и расширяя ее язык.

Содержание тематических скульптур на Всекитайской художественной выставке менялось с ходом времени, появлением в стране новых художественных течений и сменой социального контекста. С началом эпохи реформ и открытости в Китае в конце 1970-х гг., на фоне развития процессов глобализации и культурной диверсификации, китайская скульптура начала выходить на международную сцену. Некоторые скульпторы, активно участвуя в межкультурном диалоге и выставляя свои работы за границей, создавали при этом произведения с яркими национальными чертами или на актуальные для Китая того времени темы, что очень обогатило китайское скульптурное искусство. С наступлением XXI в., углублением реформ и открытости, постоянным



II. 8. Xing Yongchuan. Granite. 1983.

развитием сферы культуры, тематическая скульптура на Всекитайской художественной выставке приобретает все большее значение для повышения «мягкой силы» Китая и обогащения культуры в новую эпоху.

Произведения тематической скульптуры, представленные на Всекитайской художественной выставке, отличаются ясностью в раскрытии темы, жанра, сюжета, очевидностью главных и второстепенных элементов и выразительностью



III.9. Chen Yungang. Chinese Lao-zi. Fiberglass. 2003



Ill.10. Tang Yonghui, Gao Meng. Snowy Winter of 1935. Fiberglass. 1999.

характеров персонажей. В целом, скульптура на социальные и исторические темы широко представлена в истории мирового искусства и является важной его частью, встречаясь в культуре всех стран. Такие произведения являются отражением культуры страны, вызовов, с которыми она сталкивается, и имеют очень большое значение для выражения национального духа и запечатления конкретной исторической эпохи. Кроме того, есть и скульптурные произведения, посвященные важным вопросам жизни человека, и их содержание отражает культу-



Ill.11. Tang Yonghui, Gao Meng. Snowy Winter of 1935. Fiberglass. 1999.

ру своего времени. В настоящее время в Китае тематическая скульптура переживает пик развития и играет важную роль в обогащении китайской культуры и искусства.

## 2. ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕМАТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ НА ВСЕКИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ

### 1) ФИГУРАТИВНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ

Фигуративная скульптура – большая категория тематической скульптуры на Всекитайской художественной выставке. Здесь имеется в виду скульптура, имеющая конкретный, привязанный к реальности образ, опирающийся на рациональное осмысление художественной формы, композиции, динамики, атрибутов, настроения, костюма и форма, которые являются элементами, несущими в себе некую информацию. К середине 1980-х гг. ряд скульпторов начинает испытывать интерес не к переосмыслению китайской традиции, но более глубоким вопросам языка скульптуры. Это период экспериментов с формой. Шао Дачжэнь как-то отметил, «при создании персонажа очень важно создавать сложный, чувственно и идейно богатый образ. Упрощение чувства и мысли лишает образ глубины и выразительности»<sup>1</sup>. Обратимся к примеру работы, которая была представлена на 6-ой Всекитайской выставке – «Днем и ночью» Чжан Дэди. Это произведение, выполненное из белого мрамора, посвящено медицинским работникам – медсестра держит в руке ложку с супом и дует на нее. Образ очень чистый, выразительный, показывает заботу сестры о пациенте. Кроме композиций с персонажами, тематическая скульптура на Выставке часто представлена произведениями фигурной скульптуры, запечатлевающими повседневную жизнь или трансформацию времени. На той же 6-ой Выставке была показана работа Пань Хэ «Бык возделывает землю – Посвящение СЭЗ Шэньчжэнь», которая в символической форме передает решимость и энергичность правительства в реализации политики реформ и открытости. Бык, с головой, склоненной к земле, изображен в сильнейшем напряжении, правая передняя нога поднята, всем телом

1. Шао Дачжэнь. Серия «Теория и критика современного китайского искусства» / Шао Дачжэнь. – Пекин: изд-во Жэньминь мэйшу, 2011. – С.51. 邵大箴《中国现代美术理论批评文集·邵大箴卷》[M]. 北京:45, 2011年, 第51页;

он тянется вперед. Сила как будто бы готова вырваться из тела. Позади быка – пень с уродливыми, кривыми корнями, частично вырванный, но еще цепляющийся за почву. Эта скульптура производит сильное впечатление, и даже считается «символом века», воплощающим дух пореформенного Шэньчжэня.

Произведение Чэнь Яньина «1949 год – пионеры нового Китая» с 11-й Всекитайской художественной выставки отражает отношения между учителями и учениками в 1950-е годы. Скульптура, подобная старой фотографии в объеме, выражает не романтический героизм, как работы дореформенного периода, но ностальгию автора, который оценивает прошлое, умудренный знанием обо всех испытаниях ушедшей эпохи. Работа Ван Шушаня «День в Яньаньской Академии Лу Сюня», представленная на 13-ой Всекитайской художественной выставке, воссоздает яркий момент времени. Это многофигурная композиция, представляющая всего 9 персонажей в разных позах и с разными выражениями лиц. В центре произведения – художник, который пишет с натуры портрет старика из Севера Шэньси. Рядом председатель Мао Цзэдун, который вместе с несколькими рабочими, крестьянами, солдатами наблюдает за работой художника. Если смотреть спереди, то старик, художник и председатель Мао образуют естественную линию, и являются основными фигурами, из которых Мао является главной, что указывает на его ключевую роль в создании яньаньской Академии им. Лу Сюня. Также стоит отметить работы Ван Цзиньхуа и Чжан Циюна «Герой авиации Ло Ян» с 13-й Всекитайской художественной выставки, а также «Ковку мечей для защиты страны – Е Цисунь и отцы водородной и атомной бомб» Люй Гуана с 14-й Выставки, которые также выразили дух эпохи.

### 2) ДЕКОРАТИВНАЯ ЭКСПРЕССИЯ

Еще одна важная особенность тематической скульптуры на Всекитайской художественной выставке – декоративность, граничащая с абстракцией. Экспрессия в такой скульптуре максимально лаконична, а главным является поиск баланса между обобщением и экстракцией главного, единством формы и разнообразием, контрастами и согласованностью.

Например, завоевавшая золото на 7-й Выставке работа Цэн Чэнгана «Три героя из Цзяньху».

В композиции скульптуры тщательно продуманы вес и объем занимаемого пространства, формируемого при помощи «вычитания» элементов, что придает произведению целостный и законченный облик. Лаконичная экспрессия, обобщения для того, чтобы запечатлеть трех революционеров из китайской истории – Цю Цзинь, Сюй Силян и Тао Чжэньчжана, – отражает не только знание автором европейского искусства, но и его интерес к традиционному китайскому скульптурному языку. Обладатель бронзовой медали 7-й Всекитайской художественной выставки, Хо Боян в своем произведении «Чжао Имань» в тонкой, обобщенной манере создает как будто беззаботный, мягкий образ молодой девушки, стоящей с руками, сложенными за спиной. Формы простые, лишены лишних деталей, особенно выделяется решительное лицо персонажа и пистолет на поясе. Безмятежный, преисполненный надежды образ сочетает в себе спокойствие с жестокостью и неумолимостью военного времени. Эта работа показывает внутренние духовные поиски автора, которые находят выражение в лаконичном пластическом авторском языке художественного выражения. Контраст между общей мягкостью образа и пистолетом на поясе усиливает выразительность произведения.

### 3) СЕ-И

В процессе локализации художественного языка многие китайские скульпторы стали пытаться включить в свои творения живописные характеристики традиционной китайской живописи и каллиграфии, формируя особый облик своих произведений. Представленная на 6-й



Ill.12. He Zhongling. The Spirit of White Mountain. Stone carving. 1984



Ill.14. Jiao Xingtao. Youth in Raging Fire. Wood. 2019.

Всекитайской художественной выставке скульптура Ван Цзянью «Пьяный Ли Бай» представляет собой попытку использовать язык линий каллиграфии и живописи в скульптуре. Роден однажды отметил, что природе прекрасно единственно то, что имеет характер, даже если оно кажется уродливым<sup>2</sup>. В этом произведении Ван Цзянью вполне следует этому принципу. Скульптура Син Юнчуаня «Генерал Ян Хучэн», с 6-ой Всекитайской выставки – это «образ», возникший в момент общения сознания и бессознательного автора, рождающийся из «открывающегося хаоса». Он намеренно необъективен, обобщен, чтобы подчеркнуть характер персонажа и сделать форму более выразительное. Как точно описал эту работу художник Е Цяньюй: «Человек – застывшая идея, обретшая форму. Совершенное единство идеального и реального»<sup>3</sup>. Кроме уже упомянутых работ, стоит также сказать и о серебряном призере 10-ой Всекитайской выставки – скульптуре Чэнь Юньгана «Китайский Лао-цзы». Изгибы бровей, глаз, рта и носа персонажа очевидно

2. Роден О. Роден об искусстве. – Пекин: изд-во Жэньминь мэйшу, 1978. – С.1. 《罗丹艺术论》[M]. 北京: 人民美术出版社, 1978年, 第1页。

3. Е Цяньюй. Уроки 6-ой Всекитайской художественной выставки. // Мэйшу («Искусство»). – 1985. – №2. 叶浅予《六届全国美展的启示》[J]. 美术, 1985年, 第2期。

повторяют линии китайской контурной живописи жэнью (жанр «люди и вещи»), при этом борода и одежда изображены абстрактно, упрощенно, с множеством плавных, выпуклых линий, перетекающих одна в другую, и напоминающих облака или воду. Это иллюстрация ключевой для китайской традиционной мысли идеи о единстве Неба и человека и, таким образом, еще один успешный пример обновления языка современной китайской скульптуры через переосмысление традиционной живописи. К этой же категории тематической скульптуры относятся и «Семь мудрецов из бамбуковой рощи» Цэн Яньгэ и «Война 1894 года» (также «Цзя у. Цзя у») Дуань Хуасуна, раскрывающие при помощи приемов *се-и* исторические сюжеты.

### 3. МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ТЕМАТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ ВСЕКИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКИ

#### 1) ЛОКАЛЬНОСТЬ

Под локальностью мы подразумеваем анализ и разбор таких факторов как время, место, пространство и тема, через которые целенаправленно выражается национальная культура, местные обычаи и исторические события. Важное направление тематической скульптуры Всекитайской художественной выставки – запечатление крупных для общественного развития событий. Художники придерживаются принципа народно-ориентированного художественного творчества, вникают в жизнь людей, фокусируются на развитии и изменениях новой эпохи, используют искусство для выражения мыслей и надежд народа. Акцентируя внимание на основных явлениях жизни современного общества, скульпторы показывают свою социальную ответственность и гуманизм. А художники в тематическом скульптурном творчестве при выборе темы ориентируются на основные текущие события и постоянные явления общества, что еще раз говорит о значении тематической скульптуры для формирования и процветания культуры современности. Например, на 9-й Выставке работа Тан Юнхуэя и Гао Мэна «Снежная зима 1935 года» (досл. с кит. «Снежная зима 09.12») запечатлевает студенческую анти-японскую демонстрацию 9 декабря 1935 года. Костюмы персонажей подчеркивают тему произведения. Работа, показанная на 10-ой Всекитайской художественной выставке и принадлежащая

Ли Тунтуну «Критическое состояние – семь мудрецов из бамбуковой рощи», представляет собой сцену, на которую вышли фигуры из далекого прошлого – это диалог между историей и современностью.

#### 2) МАТЕРИАЛЫ И ИДЕИ

Обсуждая выразительные возможности и средства выразительности произведения, часто приходится обращать внимание на материалы, использованные в работе. В работе Хэ Чжунлина «Дух Белой горы» с 6-ой Выставки автор вырезал голову героя антияпонской войны Ян Цзинъюя на камне с горы Чанбайшань. Материал является ключевым средством раскрытия темы произведения. Цвет, текстура камня умело используются автором для углубления и обогащения содержания произведения. Используемая Хэ Чжунлином техника резьбы достаточно близка к традиционным методам резьбы по нефриту, но лишена декоративности и обилия деталей, автор просто вырезал лицо героя, подчеркивая его свободолюбие и решительность. Так получилось образное, выразительное произведение, и тяжелый камень стал «духом горы», придав скульптуре возвышенный пафос. Это пример мастерства в выражении замысла, которого не хватает современной китайской скульптуре. Еще одна работа, исследующая «язык камня» и даже доводящая стремление исследовать выразительность текстуры камня до предела, была представлена на 8-ой Всекитайской выставке. Это скульптура Ши Цуня из стеклопластика под камень – «Дух Великой китайской стены», где лицо персонажа было искажено в соответствии с формой камня.

Выдающееся произведение 12-й Всекитайской художественной выставки, «Черный дождь» Цзин Юйминя – это многофигурная композиция, выражающая физическое и душевное состояние шахтеров. Падающий с неба дождь бесцветен, но капли на шахтерах становятся «черным дождем». Таким образом автор хотел привлечь внимание людей к уязвимым группам населения, для которых качество жизни, вопросы безопасности и несправедливость, с которой они могут столкнуться, остаются неразрешимыми социальными проблемами. Деревянная скульптура Цзяо Синтао «Молодость в бушующем огне», получившая золотую медаль 13-й Выставки, изображает состояние пожарных, которым приходится бе-



Ill.13. Jing Yumin. Black Rain. Bronze. 2014

жать навстречу огню. Дерево – материал легко воспламеняющийся, поэтому сделанный из огня пожарный, скорее всего, сгорит, спасая людей. При анализе этой скульптуры материал часто игнорируется критиками, а между тем он является, пожалуй, мощнейшим и важнейшим средством выражения замысла автора.

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В тематической скульптуре Всекитайской художественной выставки обнаруживаются безграничные возможности художественного выражения. Чтобы создать успешное произведение, скульптор должен расширить свой кругозор, найти подходящую точку соприкосновения между восточной и западной культурами, между традицией и современностью и создать такое произведение тематической скульптуры, которое бы выражало конкретную тему и дух своего времени. В целом, создается впечатление, что национальный дух играет важную роль в тематической скульптуре Всекитайской выставки периода после начала проведения политики реформ и открытости. Это может быть как призыв к национальной сплоченности, прославление героев, или же создание национального образа. Развитие тематической скульптуры Всекитайской художественной выставки в этот период повторяет траектории развития китайского общества и представляет этапы его истории. Очень важно глубоко



изучить феномен тематической скульптуры на Всекитайской художественной выставке во всем его разнообразии, понять основные принципы творчества, дополнив академическую литературу

по теме, что имеет большое значение для дальнейшего развития тематической скульптуры в Китае.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бао Дун. Ван Кэпин: "деревянность" и человечность // New York Times. – 2013. – 19 ноября.
2. Шан Хуэй. Краткая дискуссия о ценностях нового китайского искусства // Гуанмин жибао. – 2010. – 15 мая.
3. Сунь Чжэньхуа. На пути к "открытой" китайской скульптуре // Мэйшу ("Искусство"). – 2009. – №1.
4. Современный китайский скульптор Цэн Чэнган. // ред. Цэн Чэнган – Пекин: изд-во Гугун, 2014.
5. Сунь Чжэньхуа. Современная китайская скульптура. – Шицзячжуан: изд-во Хэбэй мэйшу, 2009.
6. Чэнь Шэнчжэн. Тематическая скульптура – обзор. // Мэйюань ("Прекрасный сад"). – 1992. – №2. – С.15-16.
7. Чжан Чжицян. Идентификация духовной выразительности в тематической портретной скульптуре: диссертация. – Хубэйская академия изящных искусств, 2019.
8. Шао Сяофэн. Сто лет тематической скульптуры // Мэйшу. – 2018. – №6. – С.99-103.
9. Цянь Лян. Коллективное творчество в крупномасштабной тематической групповой скульптуре в Новом Китае: диссертация. – Центральная академия изящных искусств, 2014.
10. Чжу Шилан. Инновационное использование цифровых технологий в городской скульптуре: тематическая скульптура и практика дизайна. – Шаньдунский университет, 2011.

Elena V. Samsonova

PhD Student

Lomonosov Moscow State University Department of Arts

e-mail: samsonova776@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID 0009-0006-0283-801X

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-49-68

## "THE MYTH OF VENICE" IN THE DRAWINGS OF JACOPO BELLINI – OTHER FACETS OF IMAGERY

*Summary:* The article focuses on the drawings of Jacopo Bellini (c.1400-1470/1471) from two famous Albums kept in the Louvre (c.1430-1450) and the British Museum (c.1455-1470), the themes of which are related to the mythologemes of the Venetian Republic. This publication is a continuation of the article: "Jacopo Bellini: the Matter of Visualising the 'Myth of Venice'" (previously published in the journal Burganov House. The Space of Culture). In view of the rich thematic "repertoire" of the albums, the main goal of the study is to discover the connection between Bellini's drawings on different plots or motifs with the historical and ideological basis of the "myth of Venice".

In addition to religious subjects included in the complex architectural compositions of J. Bellini's "ideal city", the facets of "myth" are reflected in his female images, in portraits of Venetian warriors and knights, in battle scenes, and also in drawings of lions. This graphic material from the albums of the founder of the Venetian Renaissance will be the subject of our study.

Through the prism of the task at hand and also in connection with the obvious variety of overlapping themes in the two amazing volumes, the drawings in them do not exhaust themselves, just like the culture of Venice. The entire world around us seems to be included in the graphic "cabinet of curiosities". And it is also why the albums are of great importance for fine art.

In the samples we are considering, the artist continued to "discover the world and man", looking for pictorial boundaries of the objective world. He was interested not only in modelling the spatial environment but also in the anatomical nature of man, his interaction with nature and space, portraits and multi-figure compositions in urban settings and rural areas. Albums became not just visual evidence of the flow of life through the master's observations and his artistic preferences, but also a kind of treatise on applied human anatomy, animal art, not to mention linear perspective. The "personal character" of the drawings created for oneself (*fatti per se*) is again felt. Graphics appears as an independent form in the fine arts of Venice. And finally, "myth" takes on a new

existence in Venetian art, providing its successors with an ideal narrative channel for the motifs and holistic images developed by Jacopo Bellini.

However, how are drawings of female images or warriors and knights connected with the matter of "myth"? Nevertheless, consistently studying the material from the point of view of historiography, the main postulates of the republic, which turned into its main mythologemes, as well as examining Bellini's sheets using the method of formal-stylistic and comparative analysis, we discover a subtle and sometimes obvious reference to the "myth of Venice", ambitions and the political climate of the city-state. Thus, already at the turn of the 16<sup>th</sup> century, feminas drawn or painted on canvas acquired the status of the most important element in the art of Venice. Actually, Venice identified itself with a female image. Its personification became a powerful propaganda tool in the art of the Cinquecento. In this sense, the steps taken by Bellini (in the middle of the Quattrocento) to study female nature are especially valuable. It is no coincidence that the artist was interested in military themes and images of courageous Venetians, morally and physically prepared not only for knightly tournaments but also for real victories at sea and land. The brilliant development of the military motif in the form of sketches and integral compositions is a reflection of a socially significant phenomenon for Venice, which we consistently prove in the article.

And in conclusion, we examine sheets with figures of lions, grouping them according to iconography. A lion, as a symbol of St. Mark the Evangelist, directly associated with Venice, became almost the main emblem of the republic. In this regard, Jacopo Bellini's appeal to this traditional motif, as close as possible to the Venetian self-consciousness, also seems to be the Venetian master's significant contribution both to the further formation of the "myth" of Venice and to the formation of the Venetian Renaissance in art.

*Key words:* Jacopo Bellini, Venice Republic, Renaissance, album, tome, graphics, drawing, myth, mythologem.



Fig.1. Nude Women on the Battlefield. British museum, fol.32

One of the themes that was well reflected in Bellini's albums and deserves attention, including from the point of view of "myth", is women. The reason we decided to dwell on this obvious source of the artist's inspiration and consider some of the drawings is that a female image is, in fact, extremely symbolic for Venice. The image of the noblest and most unique Venice (*nobilissima et singolare*) [15] would not be complete without women. After all, Venice identified itself precisely with the feminine principle. First of all, it identified itself with the Virgin Mary. And this identification of Venice with the Virgin Mary became a stable ideologue of the "myth of Venice", which, by the way, is evidenced by Francesco Sansovino, bringing together these two images as well as two names: "...Venice Immaculate (Venetia Vergine), with its unspoiled purity, protects itself from other people's violence and maintains peace..." [15, p.323]. And that is not all: it is the Goddess of Justice, it is the Goddess Venus, who emerged from the foam of the sea; it is also a luxurious Venetian lady. The personification of Venice became a powerful tool in the art of state panegyric. Tintoretto and Veronese's mythological cycles, created by them in the 16th century for the Palazzo Doge, are clear confirmation of this. Thus, as a result

of this allegorical unity, which was important for the republic, and taking into account the still recent conservatism of the local school, it is difficult not to appreciate the steps taken by Jacopo Bellini in the study of female nature.

Bellini's unconditional search for female faces, characteristic of the mid-Quattrocento, was largely inspired by the special significance of women for Venice. "...Despite the almost oriental mystique of the republican way of life and the skilful mixture of secrecy and display, their presentation in art was part of the calculated work of state propaganda. Venice is a woman, the Most Serene, Repubblica, born in the sea, like Venus, immaculate, like the Virgin." [12, p.127]

Moreover, in historical terms, the life of a Venetian woman was always shrouded in fog. Visitors were no less eager to see local women as marvels than they were to see the appearance of Venice itself. In this regard, it is difficult to disagree with the Italian historian and researcher of Venetian life, the author of the book *La Dogaressa di Venezia*, Pompeo Molmenti, who believed that the mystery that had once surrounded a Venetian woman only increased her attractiveness for us:

"A woman is a living element of art (*vivo elemento per l'arte è la donna*) since she is in harmony with everything that surrounds her, with festive life, with fantastic architecture, with warm airy tones, and with water reflections. The Creator feels her charm and places her on the immortal throne."

Thus, the series of drawings *Naked Women and Children* (fols.30 v., 31; Louvre, fol.68) resembles examples of classical sculpture. However, the composition itself and the preserved outlines of three-dimensional space make it far from the classical bas-relief. Before us, there is a kind of group portrait of women with children. Nude female figures are depicted from a variety of angles: in contrapposto poses (from Italian: *contrapposto*), as well as sitting, reclining, in active, purposeful movement, in coordinated and organic interaction between themselves and the figures of children of different ages. This *mise-en-scène* is more reminiscent of a city bathhouse, and "the heroines anticipate the erotic nude that will enrich Venetian painting of the next generation". [6, p.33] It is worth noting that here again, one can see the Dutch trace "bequeathed" to the Venetian masters. In this regard, admiring the "convincingness" of Bellini's bathers, K. Eisler suggests that Bellini could have seen

the famous Bathsheba or *Woman Bathing* by Jan van Eyck (c.1420-1430, now lost) in Urbino. Moreover, the paintings of naked bathers that decorated wooden chests brought from the Netherlands by Jacopo's court patrons could have been a source of inspiration. [12, p.180]

However, the artist's interest in female nature is reflected not only in naked bathers (the above-mentioned drawings) but also in such images as *Naked Women with Children Preparing for Battle* (fol.31 v.) and *Naked Women on the Battlefield* (fol.32) (Fig.1). Bellini's women warriors echo the ancient image of the fair and brave goddess Pallas Athena (Minerva). In the 16th century, the image of Minerva was heroized more than once in the official art of Venice. Thus, for example, the image of Minerva was used by Jacopo Sansovino for the sculptural design of Lodgetta (1537-1546). And *Minerva Sending Away Mars from Peace and Prosperity* (1570-1580) by Jacopo Tintoretto – a classic embodiment of power and at the same time feminine beauty, appeared in the Golden Living Room (Salotto Dorato) of the Palazzo Doge. Merging with the image of Venus and Venice, Tintoretto's Minerva decisively and at the same time gracefully "sends away" the disasters of war, threatening her in the image of Mars.

Returning to Bellini's drawings (fols.31, v.32), created a century earlier, we note that before us, there are naked women of different ages and graces, representing, apparently, an allusion to the popular Renaissance theme of the "three human ages". However, unlike these drawings, the previous series with "bathers" (fols.30 v., 31; Louvre, fol.68), on the contrary, is an image of the same nude in different poses or movements. This nuance only emphasizes the private nature of the albums, which allowed the master to freely develop the motif that interested him within the confines of one drawing or sheet.

A refined and poetic female image appears in courtly drawings, such as *The Knight and His Lady with a Hawk* (fol.19 v.). It is noteworthy that two female figures are depicted here. Although initially, there is a deceptive impression of an additional sketch for the image of the "lady with a hawk", made by the artist with a light pressure of a pencil, as if he was trying to find the best compositional solution for depicting the female figure. However, upon closer examination of their facial features, one can conclude that Bellini depicted two ladies.

In addition, this point of view is supported by the rule that existed in that era to accompany women of the noble class. Thus, we can assume that the beloved woman is "followed" by her companion, who is in no way inferior to her in majesty, noble attire, or tenderness of appearance.

It should be noted that the most important feature of Renaissance fashion was that it did not expose the human body, unlike in ancient culture; on the contrary, dresses were characterised by alternating voluminous skirts, harmonious symmetry, and moderate cutouts. It follows that Bellini's ladies correspond to the fashion trends of the mid-Quattrocento. This means that they were not fictitious women but the artist's contemporaries, whom he could have observed during knightly tournaments. Consequently, the images of noble Venetian women created by Bellini did not represent an abstract ideal. And once again, in his albums, Jacopo essentially turned to a new genre. Portraits of noble beauties, dressed or naked, surrounded by servants and everyday details, as well as portraits of commoners, appeared more than once in Venetian art. In this regard, one can recall the famous work of Vittore Carpaccio, *Two Venetian Ladies* (or *Two Courtesans* of 1490), also dressed in fashionable dresses but already too extravagant.

Other genre scenes are also decorated with female images, for example, *The Rider and the Wedding Procession*, a drawing more reminiscent of a return from a hunt (fol. 48), as well as a series of everyday scenes, for example, *A Shop with a Woman (Trader) Making Wool Yarn* (fol.51 v.). And every time Venetian women drawn by the artist, regardless of the plot, possible allegorical connection, or class, give an idea of various roles of women and invariably leave the impression of a "freeze-frame" – an episode of real life, observed by the artist's keen eye. Their plasticity and gestures are anatomically accurate and visually convincing.

In this regard, we note that already at the end of the Quattrocento, Carpaccio, Gentile Bellini, and then a galaxy of such outstanding masters of the 16th century as Giorgione, Titian, Lorenzo Lotto, Palma Vecchio, Veronese, and, finally, Tintoretto, introduced their special contribution to the formation of the multifaceted image of a Venetian woman as one of the treasures of Venice, continuing what had been started by Jacopo.

The next theme, extensively developed by Bellini in both albums, represents a Venetian as a warrior

or knight. His warriors and knights symbolise army power and the triumph of victory. The artist depicted in detail weapons, military armour, war horses in all gear, dogs following on the heels of horsemen, often a noble warrior accompanied by a squire: *A Cavalier with a Rod and an Attendant* (fol.84 v.), the knightly series *Horsemen and Ser-vants Ready for the Tournament* (fols.5 v., 6), and a series of drawings of the tournament in the scenery of a city square with spectators in the arched window openings from the British album (fols.55, 50 v., 51). It is a kind of knightly hymn, merging with Virgil's Song of Arms and Man – "Arms, and the man I sing...". The fact is that from the very beginning, the Venetians used the design of Piazza di San Marco as a stage for most of Bellini's tournaments: "In no city in the world was there a more beautiful field for fights and tournaments than Piazza San Marco". [13, p.205]

At the beginning of the 20th century, Pompeo Molmenti (an Italian historian, politician, specialist on Venice) talked about knightly tournaments as a favourite sport and as a school of combat that developed knightly customs and laws of honour. Such competitions became a powerful element of civil society. Knightly tournaments had been held since the 13th century and, over time, entered history as one of the main events in the life of the Venetian Republic. [13, pp.205-208] They became part of the momaria culture widespread in Venice – theatrical performances that were held on various occasions, including religious holidays (for example, the Annunciation, which we already touched on earlier), as well as reconstructions of important historical events. For example, tournaments were held in honour of the conquest of Treviso (1338) and the capture of Padua (1406), on the occasion of the election of Doge Tommaso Mocenigo (1413), which was witnessed by seventy thousand spectators. [13, p.207] However, it is important to note that under Doge Foscari (1423-1457), theatrical performances of "war games" acquired a new ideological meaning. Doge Francesco Foscari vowed to put an end to bull dancing, regattas, and momarias, abandoning most of them in favour of even more tournaments. [12, p.235] In this way, he hoped to perpetuate the fighting spirit of the republic.

Eisler admits that Jacopo Bellini could have taken part in the design of the tournament on the occasion of the marriage of Doge Foscari's son (1441). Since, in addition to the goldsmiths and jewellers

who made ceremonial armour for tournaments, festive equipment was often designed and decorated by artists. It was they who invented fancy horse blankets that could turn any horse into a lion or dragon (Louvre, fols.90, 52). Knights defended themselves with shields with images of fierce lions carved on them, as well as wearing armour knee pads with lion heads, which was precisely captured in Jacopo's drawings (ibid., fols.54, 55) (Fig.2). And this could not just be Bellini's artistic imagination, since the Metropolitan Museum of Art (New York) preserves a Venetian gilded helmet in the form of a lion's head, proving the reality of such battle vestments of the Venetian knights of the 15th century. [12, p.235]

Thus, J. Bellini's drawings, dedicated to the theme of warriors and chivalry, reflected social issues that were significant for Venice and were designed to perpetuate episodes of national pride (*ars memorativa*). "The perfection of Venetian laws, the wealth of its arms, and the success of its trade, raised the people of Venice to a high level of courage and prosperity, and public displays of skill and courage helped to kindle the patriotism and confidence of its citizens." [13, p.208]

Studying the drawings directly, we note that they often cannot be accurately divided into scenes of real battle and scenes of knightly tournaments, as, for example, in the samples of the Paris album elegantly drawn almost in one line: *Knight and Foot Soldier* (fol.90), *A Knight Ready for a Tournament or Other Court Holiday* (fol.52). The knight is depicted here on a huge horse, perhaps a prototype of Bucephalus, the horse of Alexander the Great, in frighteningly improbable equipment reminiscent of the wings and scales of a dragon. In general, the artistic motif of knightly adventures and images of victorious warriors were intended to reflect the fighting spirit of Serenissima. However, the Paris album evokes more poetic images associated with the knightly narrative, whereas the more applied nature of the drawings of Venetian warriors is noticeable in the British one. On the one hand, Venice imitated the knightly spirit of King Arthur [12, p.97], whose adventures, along with those of the French chevaliers, were popular among the Venetians. On the other hand, the theme of invincible knights on war horses acquired particular relevance in the era of Bellini, since, in Venice, they understood that real conquests of lands took place on horseback. For this reason, the theme of chivalry, developed in Bellini's drawings,

was closely connected not only with the idea of maintaining peace but also with the conquest of Terraferma. Venice, which traditionally glorified itself as the most peace-loving state, used various means to instil in its neighbours the myth of the bravest and most invincible army. And although the Venetians first gained wealth and glory on the water, they still strived for equal power on land. Francesco Petrarca, in awe of the power and bravado of the Venetian men, wrote: "This nation of sailors was so skilled in the use of horses and weapons, so brave and so hardy, that they surpassed all other warlike nations on sea and land". [12, p.212]

In addition, the military theme became a reflection of the reality in which Bellini lived since Venice spent most of the artist's life in battles, starting with its victory over Carrara and Padua and then conquering Vicenza and Verona. By the end of the 15th century, Venice had become one of the main territorial powers of Italy. The Stato di Terra extended from Friuli to Ravenna, from Lombardy to Cremona and Bergamo, and to the Adriatic. [11, pp.201-202] In order to defend itself, the "maritime republic" was then able to field a powerful land army. This explains the artist's special interest in the military theme and images of courageous Venetians, morally and physically prepared not only for knightly tournaments but also for real victories at sea and land. In this regard, it is noteworthy to recall the alliance concluded by Venice with Naples, which provided for the creation of a land army of 6,000 Venetian cavalry and 4,000 infantry. [12, p.212] Consequently, an image of an infantryman, a horseman, or a brave knight was an actual emblem of a victorious army.

Let us consider a drawing from the Louvre – *A Knight in Renaissance Robes* (fol.72). At first glance, it resembles an illustration for a military encyclopedia. However, since we previously noted the possibility of Bellini's participation in the artistic design of tournament competitions and, possibly, theatrical reconstructions of real battles, we may have a sketch of an attire of a 15th-century Venetian knight, modelled specifically for the corresponding spectacle. Moreover, the knights in other Bellini's drawings are "dressed" in similar armour (Louvre, fols.43 v., 90; fols.20, 36, 95 v.). Their swords are exactly the same as those kept in the Arsenal of Venice and owned by Doge Francesco Foscari and Cristoforo Moro. [13, p.211] Thus, in the drawing *Three Soldiers* (fol.95 v.) from the British Museum, which is rather a depiction of the same warrior in his three gui-



Fig.2. Jacopo Bellini. Three warriors fighting the dragon. Louvre, fol.54

ses – at three ages, the armour and weapons are identical to the previous drawing. The similarity between *A Knight in Renaissance Robes* from the Paris album and the drawing from the British one, *A Knight with a Dwarf Near a Horse* (fol.20), is even more clearly visible. The drawing repeats not only the details of a knight's attire, but also the contrapposto of a knight armed with a spear. The only difference is the absence of a corresponding headdress, although this "gap" is filled in the images of warriors in the background.

However, the theme of glorious warriors and knights is not limited to Venetian knights and tournaments. On the pages of his albums, Bellini managed to cover different aspects of military affairs. The albums touch on such a significant phenomenon as mercenaries. The relative stability within Venice made it an ideal employer for the "soldiers of fortune" – condottieri (so called because of the contracts binding them). At the beginning of the 15th century, from 10 to 12,000 people served under the banner of St. Mark; nevertheless, by the middle of the century, the military contingent of Venice numbered about 20,000 people. The state spared no effort to get condottieri, on whose maintenance enormous at that time sums were spent. [11, pp.201-203] Famous condottiere Nicolo Piccinino explained the advantages of serving in Venice over the Duchy of Milan as follows: "The Duke of Milan is mortal, Venice will never die". [12, p.216]

It is also noteworthy that many condottieri came from noble houses located near Venice. Thus, three generations of the Malatesta, d'Este families and representatives of different generations of the Gonzaga family were bound by a contract, offering the republic not only their noble origins but also military skills. In this regard, some researchers identify the drawing of a stately knight in a dandy headdress with

a plume (panache) from the British Album (fol.5) as the figure of Lionello d'Este. He is depicted in a welcoming gesture, riding an exquisitely harnessed horse, the breed of which, for example, V. Golubev defined as "typical of the House of d'Este". [12, p.221] Another spread of the London album dedicated to the knights (fols.53 v., 54) depicts a large heraldic eagle on the blanket of the horse of a high-ranking officer (possibly Borso d'Este this time), and there is another small one on a helmet of a knight in the background. The eagle also appears twice on a "triumphal chariot": in the decoration of the chariot and hovering above it (fol.95), as well as in some sketches for the tombstones of equestrian monuments to condottiere heroes (fols.27 v., 79 v.). In the images of eagles, some scholars see a reference to the d'Este family coat of arms; however, most likely, the broad symbolism of the image of the eagle excludes connection to only one family.

Concluding the passage about hired soldiers from noble families, let us remember, however, that three condottieri from the d'Este family, ruling in Ferrara, served in Venice during Bellini's lifetime. Not only did they participate in the famous tournaments held in Piazza San Marco, but two of them, Taddeo d'Este and his son Bertoldo, later died for the Serenissima...

One cannot ignore the allegorical "battles with dragons": two drawings entitled *Three Warriors Fighting a Dragon* (Louvre, fols.54, 55), *Three Soldiers Attacking a Dragon* (fol.86), and *Six Horsemen Fighting Dragons* (Louvre, fol.81). (Fig.3) In this series, the drawings have a finished character; they are distinguished by the finest drawing of details and the perfection of the compositional solution. The design with six horsemen stands out in a special way. Let us pay attention to the number of horsemen de-



Fig.3. Jacopo Bellini. Six knights fighting the dragon. Louvre, fol.81

icted – there are six of them. In this regard, it can be assumed that Bellini reflected the mediaeval tradition, when it was six knights from Friuli (they were famous for the art of equestrian combat) who led the knightly tournament, and, on the first day, they solemnly greeted the Doge, who appeared in the window of the Palazzo. And then, having met the challenge of the Venetians, they rushed to the attack with lowered spears... [13, pp.205-206] Returning to the drawing, we see that before us there is a battle scene, which reflects the entire intensity of the epic battle – the horsemen and, mainly, massive horses are depicted attacking, rearing, and even overthrown. Their silhouettes, horseshoes, thick manes, and tails are drawn accurately and subtly. Dragons, with their mythical wings, claws, and scales characteristic of reptiles, are depicted no less textured. For Venice, as indeed for any other state, a dragon could personify the collective image of an external enemy, of which Venice had many at that time, both represented by the alliances that betrayed it and represented by the Emperor of Rome, the Pope, or the Ottoman Empire... (The dragon also appears in the extensive series of drawings in the two albums *St. George and the Dragon*).

As for horses, Bellini pictured them either in urban landscape, in biblical scenes, or as independent participants in a battle scene. Throughout his career, the artist constantly improved his technique of drawing horses. Moreover, horses were also depicted by famous artists of Florence during this era. Thus, in their monumental frescoes, Gentile da Fabriano (1423) and later Benozzo Gozzoli (1461) turned the procession of the Magi into a magnificent multi-figure ceremony with the participation of horsemen. Much earlier, in *The Virgin of Humility with Donor* (Louvre Museum), painted by Bellini back in 1430 in tempera on a panel, one can see a scene with retreating horsemen on the left, almost duplicating the scene in the drawing with the dragon. It only indicates Bellini's interest in these graceful animals already in his early work, and also shows a certain skill in their depiction. Most likely, this was facilitated by Alberti's treatise on horses, inspired by the love of these creatures of his patron Lionello d'Este, and the appearance in Padua of Donatello's bronze sculpture, dedicated to the Venetian condottiere nicknamed Gattamelata on his war horse. In addition, as we have already noted, the general political situation influenced the special status of cavalymen in the ranks of the Venetian army.

By the way, it is this series of drawings depicting horsemen that indirectly confirms the version about Bellini's acquaintance with Pisanello. However, Jacopo, unlike Pisanello, did not only sketch individual motifs but sought, like the Florentines, to convey the integrity of the spatial structure of the depicted scene using linear perspective. [5, p.22]

As a result, it can be argued that the theme of warriors and chivalry, extensively developed by the artist, was not only Bellini's personal preference but was also due to its social relevance for the Venetian Republic. According to P. Molmenti, the government was interested in public spectacles demonstrating the strength and fighting spirit of the Venetians. Thus, tournaments, being an outward expression of high ideals and noble feelings, contributed to the formation of the "myth" of the invincibility of Venice. [13, p.197] And in this sense, numerous sheets of Bellini's albums dedicated to tournaments and brave warriors are the best visual evidence of these ideals, as well as geopolitical aspirations of the republic in the era we are considering.

A century later, the theme of the "rich arsenal" of Venice was embodied by Tintoretto in *The Forge of Vulcan* (1578) – one of the complex allegories of the mythological cycle inscribed in the ideological programme of the Palazzo Doge. It depicts huge Cyclopes working coherently in unity and harmony on armour, some of which are "ready" and "scattered" in the foreground of the painting. Thus, reflecting the main tenets of the "myth of Venice", *The Forge of Vulcan* contains a clear allusion to the military-economic power of the republic. The leitmotif of a peace-loving policy, almost sacred for the city-state, resonated here with the vital need of the republic to "forge" a myth from iron (in the literal sense of the word) to intimidate its enemies.

We also note that the theme of the military arsenal in Tintoretto's interpretation more reflects past victories and the valour of the ancestors. At the end of the Cinquecento, the "myth", created and consolidated in the minds of the Venetians through the efforts of humanists and patricians back in the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries, continued to postulate the ideals of the republic largely inertially. In addition, during the 16<sup>th</sup> century, the process of military and political withering of the republic paradoxically coincided with the appearance of outstanding masters of the Venetian Renaissance (Tintoretto, Veronese, Sansovino, etc). Thus, despite the fragile position

of the state during this era, art served as a sophisticated propaganda tool, owing to which the "myth of Venice" continued to live and flourish, including the legend of the military superiority of Venice and of its "readiness for battle" while still preferring peace. In this regard, attention is drawn to the difference in the interpretation of "army power" reflected by artists of different centuries, where each of the interpretations corresponded to its own political climate. Unlike the aforementioned work by Tintoretto, Bellini's drawings dedicated to the military theme are permeated with the poetics not so much of the glorious past as of the present. As we have seen earlier, during the time of Jacopo, the Venetian institution of power was engaged not only in myth-making, directing its energy to the actual expansion of the arsenal, to the promotion of infantry and cavalry, to the attraction of condottieri, to maintaining the victorious spirit of its citizens and the active army.

And the final theme, also tightly woven into the problematic of the "myth of Venice", is, of course, the lions that "inhabit" two of Bellini's albums. A lion, as a symbol of St. Mark the Evangelist, directly associated with Venice, became the main emblem of the republic. [13, p.79] Every building in Venice was marked with *the lion of St. Mark*. It is worth noting that in the period 1438-1443, the main entrance connecting the Palazzo Doge with St. Mark's Cathedral, better known as the Porta della Carta (Paper Door), was built. This majestic portal, the work of local sculptors Giovanni and Bartolomeo Bon, was decorated with a sculpture of the ruling Doge Foscari kneeling before a lion symbolising St. Mark. However, what is even more remarkable is that Bellini's drawings foreshadow some future images of lions. For example, the marble bas-reliefs of lions on the ground floor facade (possibly by Tullio Lombardo, 1487-1490) appeared in the newly restored building of the Scuola Grande di San Marco. These lions in bas-reliefs do not look like the usual heraldic winged lions; their realistic image is most reminiscent of the detailed modelled lions from Bellini's albums. It is also impossible not to mention the famous winged Lion of St. Mark, painted by Vittore Carpaccio already in 1516, which became, perhaps, the apotheosis of the image of the majestic beast as the main heavenly patron of Venice on land and sea.

As for Jacopo's lions, like most popular symbols, they share Christian and classical connotations.

And the fact that the king of beasts, in relation to Bellini's albums, could also be an attribute of the patron saint of the republic, a symbol of evangelist Mark, according to Colin Eisler, was a happy coincidence. [12, p.154] However, the choice of this artistic motif could well be dictated by the artist's desire to study the habits and anatomy of the animal and the desire to reflect the essence of a lion's nature in the graphics, a priori incorporating associativity with the "mythical" ambitions of Venice.

Thus, we will try to classify the images of lions in Bellini's albums based on the typology of the image as follows: a series of "lion" sketches in various poses and angles, in which Bellini shows himself as an observant animal painter; further – a series of lions with lionesses and cubs; attacking lions; lions in a cage and a fight between a man and a lion; as well as lions inscribed in biblical story or lions in composition with the Saint.

And although there were already precedents for independent depictions of lions (for example, by Jacobello del Fiore), for the first time it was Bellini who, in the manner of a sketch, began to truly explore and develop this motif. Having shown an obvious interest in lion nature as such, the artist sought to depict the royal animal as authentically as possible.

The following drawings can be classified as a conventional series of sketches: *Seven Lions and Three Deer, Five Lions* (Louvre, fols.78 v., 77 v.), *Sketches of Lions* (fols.3, 2 v.), as well as *Two Lions, a Lioness and Two Cubs* and *Two Lions* (Louvre, fols.65 v., 86). The very manner of these drawings serves as a clear confirmation of the thesis about the artist's desire to study the habits and find the most characteristic plasticity of the animal. Such meticulous elaboration of the drawing testifies to the master's special attitude towards this type of fauna, obviously the most respected among the Venetians. Already in the sheet of the British Museum Study with Lions (fol.2 v.), there appears to be an impression of a universal version found by the artist, reminiscent of traditional iconography. (Fig.4) In addition to other poses characteristic of a royal beast, the lion in the foreground is depicted "walking", in a pose similar to the so-called andante. (For the first time, it was the andante lion that appeared in the work by Jacobello del Fiore, and in the 16th century, it will be reproduced in Carpaccio's already mentioned famous work, *The Lion of St. Mark*.) However, Bellini's lion, although depicted "walking", is pictured in many other drawings as "seated",

is still far from these two most famous iconographic types: the first type is a sitting lion in glory or *leone in solde* (lion on coins), and the second type is a walking lion. The drawing with the "walking" lion (fol.2 v.), despite other sketches of its poses in the background, looks the most complete. The shading, reinforced in places, creates subtle transitions of light and shade, providing the image of the lion with a physical effect. The natural strength of the royal beast is emphasised by prominent muscles, the carefully modelled stance of the imposing lion's paws, and the flowing mane. Upon careful examination of the drawing, one can notice slight inaccuracies in the proportions of the paws; however, it does not affect the overall impression of dominance. Walking with importance, Bellini's lion turns its head towards the viewer with dignity, slightly snarls like an animal, opens its mouth, and exposes its fangs...

"Jacopo's lions evoke the thrill of mediaeval romance and the Roman arena. And in the circle of a family pride in the lap of nature and as a backdrop to those days when knights were brave, these noble beasts shine in the new light of humanistic wisdom, reminiscent of the radiance of a Gothic illustration." [12, p.154]

The series of attacking lions is represented by two drawings from the British album: *Lion Attacking a Horse* and *Lions Attacking Horses* (fols.7 v., 8). In these independent compositions, Bellini depicted lions and horses at the moment of a mortal fight. In the first picture, the lion has already attacked and has almost crushed the unfortunate animal, and in the second picture, the attacking lion managed to jump onto the back of the rearing horse.

In the series depicting lions in a cage and a fight between a man and a lion, the drawing *A Man Fighting with a Lion in an Enclosure* (fol.9) is noteworthy. This image of a lion most closely resembles the canonical lion of St. Mark – one of the front paws of the mighty animal is traditionally raised, as if as a sign of voluntary obedience. And, since, in general, this series with animals locked in captivity is quite unusual for the artists of Venice, it is worth noting that the fascination with lions in Venice was not limited only to the abundance of images of lions and lion heads in sculpture, bas-reliefs, and high reliefs. Real lions were kept locked behind the grating in the Palazzo Doge as a symbol of proud dominance. And it can be assumed that Bellini had the opportunity to sketch them from life.

Bellini's lion also appears in drawings on biblical themes. It is, first of all, a drawing of the Old Testament story, *The Fall and Expulsion of Adam and Eve* (fol.42 v.), from the British album, as well as a pale schematic drawing of the same story from the Paris album (fol.66 v.). The British version of *The Fall* features two lions lying side by side in the foreground on the right, richly "populated" with heroes and plot attributes, while another version shows only one lion in the foreground (the drawing was badly damaged, so a barely perceptible silhouette of a reclining lion is the only thing that can be distinguished).

A lion is an integral part of the plot in the drawing *Samson... (or Hercules)* (Louvre, fol.87). A mighty naked man is depicted against the backdrop of an already defeated gigantic lion. The lion's head and its entire body are drawn with no less texture than the head and torso of Samson, as if the artist emphasised the worthy opposition of the natural power of the beast to the power of the biblical hero. This clearer design (in contrast to the faded adjacent pages of naked male torsos) is believed to have been elaborately copied in the late 15th century. A biblical theme can also be seen in the drawing from the Annunciation series. Here, a lion is depicted reclining on a stone pedestal against the backdrop of a city panorama (fol.13).

The series with *Saint Jerome Penitent in the Desert* and *...Reading in the Desert* (fols.87 v., 63 v.) in the company of a lion from the British album and two lions in the drawings from the Paris album (fols.23 v., 19 v.) represents in all variations a thoughtful composition where the saint is depicted against the backdrop of a rocky landscape. Just as Venice connected its birth and existence to the life and attributes of the Virgin Mary, so with equal success did the Republic weave the stories of saints into its own history, celebrating their feast days with its own triumphs. Thus, annual elections to the magistrates were held on the feast of St. Jerome, who, being a scientist, was the first to translate the Bible into Latin. (The composition *St. Jerome Reading in the Wilderness* from the British Album would be used by Bellini's son Giovanni for his painting *St. Jerome*, done in tempera on wood around 1460). A lion appears here as one of the attributes of the saint. However, the image of a lion is perhaps also a hint of the presence in the plot and the spiritual assistance of Jesus Christ, based on the symbolic meanings of a lion in Christian iconography.

The last thing worth paying attention to here is the very first sheet from the British album with a sketch entitled *Lions and Cubs* (15 v.), depicting an imposing lion couple playing with their offspring against the backdrop of rocky terrain, which perhaps has a thematic connection with the *Baptism of Jesus* from both albums (Louvre, fol.25, fol.16). On the one hand, the drawing *Lions and Cubs* could serve as a preparatory sketch for the more complex composition of *Baptism* in the depiction of a mountainous landscape, with its characteristic verticals and ornateness. However, on the other hand, taking into account the same emblematic connection of the lion with Christ, one can assume a variable interpretation by the artist of the same plot...

Thus, the examined drawings testify to the outstanding visual "repertoire" of the two albums. Using the language of monochrome graphics, the Early Renaissance master managed to create an amazing palette of genres. In addition to religious subjects, transformed by the creator's will into a new secular narrative iconography, our area of interest quite logically included other themes, represented by female portraits and nude female figures, knightly tournaments and images of Venetian warriors, battle scenes, and figures of lions.



Fig.4. Jacopo Bellini. Etude with lions. British museum, fol.2 verso

In addition, for the first time, symbolic motifs associated with the "myth of Venice" were visualized in graphic form. We were able to verify that Bellini's personal preferences, which initially guided the master in his work on the albums, reflected not only the splendour of the city panorama but also absorbed the current flow of life: everyday settings, traditions and cultural features of the city-state, the political climate, etc., which were sacred and unshakable

for the Venetians, and therefore for Jacopo himself. His drawings subtly and at times allegorically glorify the uniqueness of the Most Serene Republic, and therefore directly or indirectly contribute to the further formation of its "myth" in art. And it would not be an exaggeration to say that Bellini's graphics, contained in two albums, carry within themselves a kind of genetic code of Venetian uniqueness.

#### REFERENCES:

1. Bragina, L.M. 2004. *Italianski gumanizm epochi Vozrozhdeniya* [Italian Renaissance Humanism], Nauka, Moscow, Russia, p.173.
2. Kandinsky, V.V. 2018. *O duchovnom v iskusstve* [Concerning the Spiritual in Art], Translated from German by Kozina, E., AST, Moscow, Russia, p.65.
3. Kozlova, S.I. 2018. *Bellini i Ranneye Vozrozhdeniye v Venetsii* [Bellini and the Early Renaissance in Venice], Belyy gorod, Moscow, Russia, p.40.
4. Lane, F.C. 2017. *Zolotoy vek Venetsianskoy Respubliki* [Venice, A Maritime Republic], Translated by Igorevsky, L.A., Moscow, Russia, p.121.
5. Smirnova, I.A. 1994. *Yakopo Bellini i nachalo Vozrozhdeniya v Venetsii* [Jacopo Bellini and the Beginning of the Renaissance in Venice], Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Moscow, Russia, pp.2-3.
6. Nikhols, T. 2019. *Renessans v Venetsii. Epokha pere-men ot Bellini do Tintoretto* [Renaissance Art in Venice: From Tradition to Individualism], Translated by Litvinova, I.A., Slovo, Moscow, Russia.
7. Yailenko, E.V. 2010. *Venetsianskaya antichnost* [Venetian Antiquity], Novoye literaturnoye obozreniye, Moscow, Russia.
8. Brown, P.F. 1994. *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, Yale University Press, New Haven & London.
9. Brown, P.F. 1996. *Venice and Antiquity: The Venetian Sense of the Past*, Yale University Press, New Haven & London, pp.118-361.
10. Canova, G.M. 1972. *Riflessioni su Jacopo Bellini e sul Libro dei disegni*, Arte Veneta, XXVI, p.15.
11. Crouzet-Pavan, E. 2004. *Venise Triomphante: Les horizons d'un mythe*, Albin Michel, Paris, France, pp.201-203.
12. Eisler, C. 1989. *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, Harry N. Abrams, New York, USA.
13. Pompeo, M. 1906. *Venice, Its Individual Growth from the Earliest Beginnings to the Fall of the Republic*, A.C. McClurg & Co., Chicago, Illinois, USA, pp.205-338.
14. Rosand, D. 2001. *Myths of Venice: The Figuration of a State*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, p.2.
15. Sansovino, F. 1663. *Venetia, Città Nobilissima, Et Singolare* (1581), In *Venetia: Appresso Steffano Curti*, Italy.

Елена Владимировна Самсонова

соискатель степени кандидата наук

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (факультет искусств)

e-mail: samsonova776@gmail.com

ORCID 0009-0006-0283-801X

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-49-68

## «МИФ ВЕНЕЦИИ» В РИСУНКАХ ЯКОПО БЕЛЛИНИ – ДРУГИЕ ГРАНИ ОБРАЗНОСТИ

**Аннотация:** Статья посвящена рисункам Якопо Беллини (ок. 1400-1470/1471) из двух знаменитых Альбомов, хранящихся в Лувре (ок. 1430-1450) и Британском музее (ок. 1455-1470)<sup>1</sup>, тематика которых связана с мифологемами Венецианской Республики. Данная публикация является продолжением статьи: «Якопо Беллини: проблема визуализации "венецианского мифа"» (опубликованной ранее в журнале «Дом Бурганова Пространство Культуры»). Ввиду богатого тематического «репертуара» альбомов основная цель исследования – обнаружить связь разных по сюжету или мотиву рисунков Беллини с историко-идеологической основой «венецианского мифа»<sup>2</sup>.

Помимо религиозных сюжетов, вписанных в сложные архитектурные композиции «идеального города» Я. Беллини<sup>3</sup>, грани «мифа» находят свое отражение в его женских образах; в портретах венецианских воинов и рыцарей, в батальных сценах; а также в листах с рисунками львов. Данный графический материал из альбомов основоположника венецианского Возрождения и станет предметом нашего исследования.

Сквозь призму поставленной задачи, а также в связи с очевидным разнообразием перекликающихся тем двух удивительных фолиантов, рисунки в них не исчерпывают себя, как, впрочем, и сама культура Венеции. Весь окружающий мир кажется вписанным в графическую «кунсткамеру». И в этом также огромное значение альбомов для изобразительного искусства.

В рассматриваемых нами образцах художник продолжает «открывать мир и человека», нащупывая изобразительные границы предметного мира. Его занимает не только моделирование пространственной сре-

ды, но и анатомическая природа человека, его взаимодействие с природой и пространством, портреты и многофигурные композиции, в городском антураже и сельской местности. Альбомы становятся не просто визуальным свидетельством потока жизни посредством наблюдений мастера и его художественных предпочтений, но и своего рода трактатами по прикладной анатомии человека, по анималистике, не говоря уже о линейной перспективе. Вновь ощущается «личный характер» рисунков, созданных для себя (*fatti per se*). Графика предстает самостоятельной формой в изобразительном искусстве Венеции. И, наконец, «миф» обретает новое бытование в венецианском искусстве, обеспечивая преемникам идеальное повествовательное русло разработанных Якопо Беллини мотивов и целостных образов.

Но как связаны рисунки женских образов или воинов и рыцарей с проблематикой «мифа»? Тем не менее, последовательно изучая материал с точки зрения историографии, основных постулатов республики, превратившихся в ее главные мифологемы, а также рассматривая листы Беллини методом формально-стилистического и сравнительного анализа, мы обнаруживаем тонкую, а порой очевидную отсылку к «мифу Венеции», амбициям и политическому климату города-государства. Так, нарисованные или написанные на холсте фемины уже на рубеже XV и XVI столетия обретут статус важнейшего элемента в искусстве Венеции. Собственно сама Венеция отождествляла себя именно с женским образом. Ее персонификация станет мощным инструментом пропаганды в искусстве чинквеченто. И в этом смысле особенно ценны принятые Беллини (в середине кватроченто) шаги к изучению женской природы. Не случаен интерес художника и к военной тематике и образам мужественных венецианцев, готовым не только к рыцарским турнирам, но и к реальным победам на море и суши. Блестящая разработка военного мотива в виде набросков и целостных композиций является отражением социально значимого явления для Венеции, что мы последовательно доказываем в статье.

1. Вопрос датировки двух альбомов остается дискуссионным. [5, с.39-40]
2. «Mito di Venezia» – часть целенаправленной идеологии Венецианской республики как города-государства с уникальной системой правления и соответствующей пропагандой, сформулированная в хрониках и хвалебных речах патрициев и гуманистов.
3. См: Самсонова Е. В. "Якопо Беллини: проблема визуализации «венецианского мифа»" // Журнал Дом Бурганова Пространство культуры. – Выпуск 2. – Москва, 2024.

И в заключении мы рассматриваем листы с фигурами львов, группируя их согласно иконографии. Лев, как символ Святого евангелиста Марка, напрямую связанный с Венецией, стал чуть ли не главной эмблемой республики. И в этой связи обращение Якопо Беллини к этому традиционному мотиву, максимально близко к венецианскому самосознанию, также представля-

Итак, одна из тем, нашедших достойное отражение в альбомах Беллини и заслуживающая внимания в том числе с точки зрения «мифа» – это Женщины. Причина, по которой мы решили остановиться на этом явном источнике вдохновения художника и рассмотреть некоторые из рисунков, заключается в том, что для Венеции женский образ, в принципе, чрезвычайно символичен. Образ благороднейшей и уникальной Венеции (*nobilissima et singolare*) [15] был бы не полным, не будь женщин. Ведь Венеция себя отождествляла именно с женским началом. В первую очередь она отождествляла себя с Девой Марией. И это отождествление Венеции с самой Девой Марией станет устойчивой идеологией «венецианского мифа», о чем, кстати, свидетельствует и Франческо Сансовино, сводя воедино эти два образа, равно как и два имени: «...Венеция Непорочная (*Venetia Vergine*) своей неисторченной чистотой защищает себя от чужого насилия и поддерживает мир...» [15, с.323]. И это еще не все: она же – Богиня Справедливости – Юстиция, она же – Богиня Венера, вышедшая из пены морской, она же – роскошная Дама-Венецианка. Персонификация Венеции станет мощным инструментом в искусстве государственного панегирика. Мифологические циклы Тинторетто и Веронезе, написанные ими в XVI веке для Палаццо Дожей, – наглядное тому подтверждение. Итак, вследствие этого важного для республики аллегорического единства, и, учитывая еще недавний консерватизм местной школы, трудно не оценить предпринятые шаги Якопо Беллини в изучении женской натуры.

Безусловный поиск Беллини характерных для середины кватроченто женских ликов во многом был инспирирован особым значением женщин для Венеции. «...Несмотря на почти восточную таинственность республиканского образа жизни, искусную смесь скрытности и показухи (*display*), изображение их в искусстве (*presentation*) было частью расчетливой работы государственной пропаганды. Венеция – это женщина, Светлей-

ется значимым вкладом венецианского мастера, как в дальнейшее формирование «мифа» Венеции, так и в становление венецианского Возрождения в искусстве.

*Ключевые слова:* Якопо Беллини, Венеция/республика, Возрождение/Ренессанс, альбом/фолиант, графика/рисунок, миф/мифологема.

шая, *Repubblica*, в море рожденная, как Венера, непорочная, как Дева.» [12, с.127]

Тем более что в историческом плане жизнь венецианки всегда была окутана туманом. Увидеть местных женщин как диво приезжие стремились не меньше, чем облик самой Венеции. В этой связи сложно не согласиться с итальянским историком и исследователем венецианского быта, автором книги «*La dogaressa di Venezia*» Помпео Мольменти, считавшим, что тайна, окружавшая когда-то венецианскую женщину, лишь усиливает ее притягательность для нас:

*«Женщина составляет живой элемент искусства (*vivo elemento per l'arte è la donna*), поскольку находится в гармонии со всем, что ее окружает, с праздничной жизнью, с фантастической архитектурой, с теплыми воздушными тонами и водными отражениями. Создатель чувствует ее обаяние и возводит на бессмертный трон.»*

Итак, серия рисунков «*Обнаженные женщины и дети*» (б.м. *fol.30 v., 31; Лувр, fol.68*) напоминает образцы классической скульптуры. Но сама композиция и сохранившиеся очертания трехмерного пространства делают ее далекой от классического барельефа. Перед нами своеобразный групповой портрет женщин с детьми. Обнаженные женские фигуры изображены в самых разных ракурсах: в позах контрапосто (от итал. *contrapposto*), а также сидя, полулежа, в активном целенаправленном движении, в согласованном и органичном взаимодействии между собой и фигурками детей разных возрастов. Данная мизансцена скорее напоминает городскую баню, а «героини предвосхищают эротическую обнаженную натуру, которая обогатит венецианскую живопись следующего поколения». [6, с.33] Стоит отметить, что здесь снова усматривается «завещанный» венецианским мастерам нидерландский след. В этой связи, восхищаясь «убедительностью» беллиниевских купальщиц, К. Эйслер предполагает, что Беллини мог видеть в Урбино знаменитую «*Вирсавию*» или «*Купающуюся женщину*» Яна ван Эйка (ок.1420-1430 гг., ныне утраченное). Также источником вдохнове-

ния могли служить росписи с обнаженными купальщицами, украшавшие деревянные сундуки, привезенные из Нидерландов придворными покровителями Якопо. [12, с.180]

Однако интерес художника к женской натуре нашел свое отражение не только в обнаженных купальщицах (вышеупомянутых рисунков), но и в таких образах, как «*Обнаженные женщины с детьми, готовящиеся к битве*» (б.м. *fol.31 v.*), «*Нагие женщины на поле битвы*» (б.м. *fol.32*). (Рис.1). Беллиниевские *воительницы* перекликаются с античным образом справедливой и храброй богини Афины Паллады (Минервы). В XVI веке образ Минервы будет не раз героизирован в официальном искусстве Венеции. Так, например, образ Минервы будет использован Якопо Сансовино для скульптурного оформления Лоджетты (*Lodgetta*) (1537-1546). А в Золотой Гостиной (*Salotto Dorato*) Палаццо Дожей появится «*Минерва отстраняет Марса от Мира и Изобилия*» (1570-1580 гг.) кисти Якопо Тинторетто – классическое воплощение мощи и одновременно женской красоты. Сливаясь с образом Венеры и самой Венеции, Минерва Тинторетто решительно и вместе с тем изящно «отстраняет» бедствия войны, угрожающие ей в образе Марса.

Возвращаясь к рисункам Беллини (б.м. *fol.31, v. 32*), созданным веком раньше, заметим, что перед нами – разные по возрасту и грации обнаженные женщины, представляющие, по всей видимости, аллюзию на популярную для Возрождения тему «трех возрастов человека». Но, в отличие от этих рисунков, предыдущая серия с «купальщицами» (б.м. *fol.30 v., 31; Лувр, fol.68*), напротив, является изображением одной и той же обнаженной в разных позах или движении. Этот нюанс лишь подчеркивает приватный характер альбомов, позволяющий мастеру в пределах одного рисунка или листа свободно разрабатывать интересующий его мотив.

Утонченный и поэтичный женский образ появляется в рисунках куртуазного толка, как, например, «*Рыцарь и его Дама сердца с ястребом*» (б.м. *fol.19 v.*). Примечательно, что здесь изображены сразу две женские фигуры. Хотя первоначально возникает обманчивое впечатление дополнительного наброска к изображению «дамы с ястребом», сделанного художником легким нажимом карандаша, как если бы он стремился нащупать наилучшее композиционное решение для изображения женской фигуры. Но при бо-

лее внимательном изучении черт их лиц, можно заключить, что Беллини изобразил двух дам. К тому же, данную точку зрения подкрепляет и существовавшее в ту эпоху правило сопровождать женщин благородного сословия. Таким образом, можно предположить, что за дамой сердца «следует» ее компаньонка, ничуть не уступающая ей в величавости, благородном одеянии и нежности облика.

Надо отметить, что наиболее важной чертой моды Ренессанса являлось то, что в отличие от античной культуры, она не обнажала человеческого тела, напротив, для платьев было характерно чередование объемных фалд, гармоничная симметрия, умеренные вырезы. Отсюда следует, что беллиниевские дамы соответствуют модным тенденциям середины кватроченто. А значит, они представляют собой не выдуманных женщин, а современниц художника, которых он мог наблюдать во время проведения рыцарских турниров. Следовательно, образы благородных венецианок, созданные Беллини, представляли собой отнюдь не абстрактный идеал. И в очередной раз в своих альбомах Якопо обращается по сути к новому жанру. Портреты знатных красавиц, нарядных или обнаженных, в окружении слуг и бытовых подробностей, равно как и портреты простолюдинок, будут не раз фигурировать в венецианском искусстве. В этой связи можно вспомнить знаменитое произведение Витторе Карпаччо «*Две венецианки*» (или «*Две куртизанки*» 1490-е гг.), также одетые в модные платья, но уже в излишне экстравагантные.

Женскими образами украшены и другие жанровые сцены, например, «*Наездница и свадебная процессия*» – рисунок больше похожий на *возвращение с охоты* (б.м. *fol.48*); а также серия бытовых сценок, например, «*Магазинчик с женщиной (торговкой) за пряжей шерсти*» (б.м. *fol.51 v.*). И всякий раз нарисованные художником венецианки, независимо от сюжета, возможной аллегорической связки или сословия, дают представление о различных ролях женщин и неизменно оставляют впечатление «стоп-кадра» – эпизода реальной жизни, подсмотренного зорким оком художника. Их пластика и жесты – анатомически точны и визуально убедительны.

В этой связи отметим, что уже в конце кватроченто, продолжая начатое Якопо, Карпаччо, Джентиле Беллини, а затем плеяда таких выдающихся мастеров XVI столетия, как Джорджоне, Тициан,

Лоренцо Лотто, Пальма Веккио, Веронезе и, наконец, Тинторетто – внесут свою особую лепту в формирование многоликого образа венецианки как одного из достояний Венеции.

Следующая тема, объемно разработанная Беллини в обоих альбомах, представляет *венецианца в образе воина или рыцаря*. Его воины и рыцари символизируют армейскую мощь и триумф победы. Художник подробно изображает оружие, воинские доспехи, боевых коней во всей амуниции, собак, следующих по пятам всадников, нередко благородного воина в сопровождении оруженосца: «*Кавалер с жезлом и сопровождающим*» (б.м. fol.84 v.), рыцарская серия «*Всадники и слуги готовые к турниру*» (б.м. fols.5 v., 6), серия рисунков самого *турнира* в декорациях городской площади со зрителями в арочных проемах окон из Британского альбома (б.м. fols.55, 50 v., 51). Это своеобразный рыцарский гимн, сливающийся с песней Вергилия «Оружие и человек» – «*Пою оружий звук и подвиги героя...*». Дело в том, то венецианцы с самого начала использовали оформление площади Piazza di San-Marco в качестве сцены для большинства турниров Беллини: «ни в одном городе мира не было более прекрасного поля для поединков и турниров, чем площадь Сан-Марко». [13, с.205]

В начале XX века Помпео Мольменти (итальянский историк, политик, специалист по Венеции) сообщает о рыцарских турнирах, как об излюбленном виде спорта и как о школе боя, развивавшей рыцарские обычаи и законы чести. Подобные состязания стали мощным элементом гражданского общества. Рыцарские турниры проводились с XIII века и со временем вписали себя в историю, как одно из главных событий в жизни Венецианской Республики. [13, с.205-208]. Они стали частью распространенной в Венеции культуры момарий (*tomaria*) – театрализованных представлений, которые устраивались по разным поводам, включая религиозные праздники (например, *Благовещение*, которого мы уже касались ранее), а также реконструкции важных исторических событий. Так, например, турниры проводились в честь завоевания Тревизо (1338 г.), в честь взятия Падуи (1406 г.), по случаю избрания дожа Томмазо Мочениго (1413 г.), свидетелями которого стали семьдесят тысяч зрителей. [13, с.207] Но, важно отметить, что при доже Фоскари (1423-1457 г.) театрализованные представления «военных игр» приобре-

ли новый идеологический смысл. Дож Франческо Фоскари поклялся положить конец танцам и боям быков, регатам и *момариям*, отказавшись от большинства из них в пользу еще большего количества турниров. [12, с.235] Тем самым он надеялся увековечить боевой дух республики.

К. Эйслер допускает, что в оформлении турнира по случаю бракосочетания сына дожа Фоскари (1441 г.) мог принимать участие Якопо Беллини. Так как помимо золотых дел мастеров и ювелиров, изготавливавших для турниров церемониальные доспехи, праздничные снаряжения часто проектировали и украшали художники. Именно они изобретали причудливые конские попоны, способные превратить любую лошадь во льва или дракона (*Лувр, fols.90, 52*). Рыцари оборонялись щитами с высеченными на них изображениями свирепых львов, а также в наколенниках из брони с львиными головами, что как раз запечатлели рисунки Якопо (там же, fols.54, 55) (Рис.2). И это не могло быть лишь художественным вымыслом Беллини, поскольку в Метрополитен-музее (Нью-Йорк) сохранился венецианский позолоченный шлем в виде головы льва, доказывающий реальность подобного боевого облачения венецианских рыцарей XV века. [12, с.235]

Таким образом, рисунки Я. Беллини, посвященные теме воинов и рыцарства, – отражали значимую для Венеции социальную проблематику, призванную увековечить эпизоды национальной гордости (*ars memorigativa*). «Совершенство венецианских законов, богатство ее оружия и успех ее торговли подняли народ Венеции на высокий уровень мужества и процветания, а публичные проявления ловкости и отваги помогли разжечь патриотизм и доверие ее граждан.» [13, с.208]

Изучая непосредственно рисунки, отметим, что зачастую они не поддаются точному разделению на сцены реального боя и сцены рыцарских турниров, как, например, в изящно нарисованных практически одной линией образцах Парижского альбома: «*Рыцарь и пехотинец*» (fol.90), «*Рыцарь готовый к турниру или другому придворному празднику*» (fol.52). Рыцарь здесь изображен на огромном коне, возможно, ставшим прообразом Буцефала, коня Александра Македонского, в устрашающе неправдоподобном снаряжении, напоминающим крылья и чешую дракона. И в целом художественный мотив рыцарских приключений и образы воинов победы были призваны отражать боевой дух Серениссимы.

Но, если Парижский альбом больше пробуждает поэтизированные образы, связанные с рыцарским повествованием, то в Британском заметен более прикладной характер рисунков венецианских воинов. С одной стороны, Венеция подражала рыцарскому духу короля Артура [12, с.97], чьи приключения наряду с приключениями французских шевалье были популярны среди венецианцев. А с другой стороны, тема непобедимых рыцарей на боевом коне приобрела особую актуальность в эпоху Беллини, поскольку в Венеции понимали, что реальные завоевания земель происходят верхом на лошадях. По этой причине тема рыцарства, развернутая в рисунках Беллини, была тесно связана не только с идеей поддержания мира, но и с завоеванием *Террафермы (Terra ferma)*. Венеция, традиционно славившая себя как самое миролюбивое государство, используя различные средства, внушала соседям миф о самой храброй и непобедимой армии. И хотя венецианцы сначала завоевали богатство и славу на воде, они все же стремились к равной силе и на суше. Франческо Петрарка, благоговевая перед мощью и бравадой венецианских мужчин, писал: «Эта нация моряков была так искусна в обращении с лошадьми и оружием, так храбра и так вынослива, что превзошла все другие воинственные нации на море и на суше». [12, с.212]

К тому же, военная тема стала отражением действительности, в которой жил сам Беллини, ведь большую часть жизни художника Венеция провела в битвах, начиная с ее победы над Каррарой и Падуей, а затем завоевав Виченце и Верону. Уже к концу XV столетия Венеция стала одной из главных территориальных держав Италии. *Stato di Terra* простиралось от Фриули до Равенны, от Ломбардии – до Кремона и Бергамо, и до Адриатики. [11, с.201-202] И чтобы защитить себя «морская республика» теперь была способна выставить мощную сухопутную армию. Этим объясняется особый интерес художника к военной теме и образам мужественных венецианцев, морально и физически готовым не только к рыцарским турнирам, но и к реальным победам на море и суши. В этой связи примечательно вспомнить о заключенном Венецией союзе с Неаполем, который предусматривал создание сухопутной армии из 6000 венецианских кавалеристов и 4000 пехотинцев. [12, с. 212] Следовательно, изображение пехотинца, всадника или

смелого рыцаря заключало в себе актуальную эмблему победоносной армии.

Рассмотрим рисунок из Лувра – «*Рыцарь в ренессансном облачении*» (fol.72). На первый взгляд он напоминает иллюстрацию к военной энциклопедии. Но поскольку мы ранее отмечали возможность участия Беллини в художественном оформлении турнирных состязаний и, возможно, театрализованных реконструкций реальных боев, то, перед нами может быть эскиз костюма венецианского рыцаря XV века, смоделированный специально для соответствующего зрелища. Тем более, что в аналогичные доспехи «облачены» рыцари других беллиниевских рисунков (*Лувр, fols.43 v., 90; б.м. fols.20, 36, 95 v.*). А их мечи – точно такие же, как те, что хранятся в *Арсенале Венеции* и принадлежат дожу Франческо Фоскари и Кристофоро Моро. [13, с.211] Так, в рисунке «*Трое военных*» (б.м. fol.95 v.) из Британского музея, который скорее является изображением одного и того же воина в трех своих ипостасях – в трех возрастах, доспехи и оружие – идентичны предыдущему рисунку. Еще более отчетливо просматривается сходство «*Рыцаря в ренессансном облачении*» из Парижского альбома с рисунком из Британского – «*Рыцарь с карликом возле коня*» (fol.20). Рисунок повторяет не только детали рыцарского костюма, но и контрапосто рыцаря, вооруженного копьем. Единственным отличием является отсутствие соответствующего головного убора, хотя этот «пробел» восполнен в изображениях воинов на втором плане.

Однако, тема *славных воинов и рыцарей* не исчерпывается венецианскими рыцарями и турнирами. На страницах своих альбомов Беллини удается охватить разные стороны военного дела. В альбомах затрагивается такое значительное явление – как наемники. Относительная стаильность внутри самой Венеции сделала ее идеальным работодателем для «солдат удачи» – *condot-tieri* (названных так по контрактам их связывающим). В начале XV века под знаменем Святого Марка могло служить от 10 до 12000 человек, но уже к середине века военный контингент Венеции насчитывал около 20000 человек. И государство не жалело усилий, чтобы заполучить кондотьеров, на содержание которых тратились баснословные по тем временам суммы. [11, с.201-203] Известный кондотьер Николо Пичинино объяснял преимущества службы в Венеции перед Миланским герцогством следующим образом:



«Миланский герцог – смертен, Венеция – не умрет никогда». [12, с.216]

Заслуживает внимания и тот факт, что многие кондотьеры были выходцами из знатных Домов, находящихся неподалеку от Венеции. Так, три поколения семей Малатеста, д'Эсте и представители разных поколений семьи Гонзага были связаны контрактом, предлагая республике не только свое благородное происхождение, но и военные навыки. В этой связи некоторые исследователи идентифицируют рисунок величавого рыцаря в щегольском головном уборе с плюмажем (*rapache*) из Британского альбома (б.м. fol.5) как фигуру Лионелло д'Эсте. Он изображен в приветственном жесте, верхом на изысканно запряженном коне, породу которого, например, В. Голубев определил как «типичную для Дома д'Эсте». [12, с.221]. Еще на одном развороте Лондонского альбома, посвященном рыцарям, (б.м. fols.53 v., 54) на попоне лошади высокопоставленного офицера (возможно, на этот раз – Борсо д'Эсте) изображен большой геральдический орел, а на шлеме рыцаря на заднем плане – еще один маленький. Орел также появляется дважды в «*триумфальной колеснице*»: в декоре самой колесницы и парящим над ней (б.м. fol.95), а также в некоторых набросках к надгробиям конных памятников героям-кондотьерам (б.м. fols.27 v., 79 v.). Некоторые ученые видят в изображениях орлов отсылку к семейному гербу д'Эсте, но скорее всего широкий символизм образа орла исключает привязку только к одной семье.

Завершая пассаж о наемных воинах из знатных семейств, вспомним, однако, что трое кондотьеров из семьи д'Эсте, правящей в Ферраре, служили в Венеции как раз при жизни Беллини. Они участвовали не только в знаменитых турнирах, проводившихся на площади Сан-Марко, но двое из них, Таддео д'Эсте и его сын Бертольдо, позже умерли за Серениссиму...

Нельзя обойти стороной и аллегорические «битвы с драконами»: два рисунка под названием «*Три воина сражаются с драконом*» (Лувр, fols.54, 55), «*Три солдата, атакующих дракона*» (б.м. fol.86) и «*Шесть всадников сражающихся с драконами*» (Лувр, fol.81). (Рис.3) Рисунки этой серии имеют законченный характер, они отличаются тончайшей прорисовкой деталей и совершенством композиционного решения. Особым образом выделяется рисунок с шестью всадниками. Обратим внимание на количество изображенных всадни-

ков – их здесь шесть. В этой связи можно предположить, что Беллини отразил средневековую традицию, когда именно шесть рыцарей из Фриули (они славились искусством конного боя) руководили рыцарским турниром, и в первый день торжественно приветствовали дожа, появившегося в окне Палаццо. А затем, встретив вызов венецианцев, они бросались в атаку с низко опущенными копьями... [13, с.205-206] Возвращаясь к самому рисунку, мы видим, что перед нами батальная сцена, в которой отражен весь накал эпичной схватки – всадники и, главным образом, массивные кони изображены атакующими, вздыбленными и даже повергнутыми. Точно и тонко прорисованы их силуэты, подковы, густая грива и хвост. Не менее фактурно изображены драконы с их мифическими крыльями, когтями и характерной для рептилий чешуей. Для Венеции, как впрочем и для любого другого государства, дракон мог олицетворять собирательный образ внешнего врага, коих в ту пору у самой Венеции было множество – и в лице предающих ее альянсов, и в лице императора Рима, и Папы, и Османской Империи... (Дракон также появляется на объемной серии рисунков двух альбомов «*Святой Георгий и дракон*».)

Что же касается *лошадей*, Беллини их вписывал то в городской ландшафт, то в библейские сцены, то в качестве самостоятельных участников батальной сцены. Художник на протяжении своего творческого пути постоянно совершенствовал технику рисунка лошадей. Тем более, что лошадей изображали в данную эпоху и знаменитые художники Флоренции. Так, Джентиле да Фабриано (1423 г.), а позже Беноццо Гоццоли (1461 г.) в своих монументальных фресках превращали *шествие волхвов* в пышный многофигурный церемониал с участием всадников. Намного раньше, в «*Мадонне Смирения с Донатором*» (Музей Лувра), написанной самим Беллини еще в 1430-м году темперой на панели, слева можно увидеть сцену с удаляющимися всадниками, почти дублирующую сцену на *рисунке с драконом*. Это лишь указывает на интерес Беллини уже в раннем творчестве к этим грациозным животным, а также свидетельствует об определенном мастерстве в их изображении. Скорее всего, этому способствовал и *трактат Альберти о лошадях*, вдохновленный любовью к этим созданиям его покровителя Лионелло д'Эсте, и появление в Падуе бронзовой скульптуры Донателло,

посвященной венецианскому кондотьеру по прозвищу *Гаттамелата* на своем боевом коне. К тому же, как мы уже отмечали, общая политическая конъюнктура влияла на особый статус кавалеристов в рядах венецианской армии.

Кстати, именно эта серия рисунков с изображением всадников косвенно подтверждает версию о знакомстве Беллини с Пизанелло. Однако Якопо, в отличие от Пизанелло, делал не только наброски отдельных мотивов, но стремился, подобно флорентийцам, передать при помощи линейной перспективы целостность пространственной структуры изображаемой сцены. [5, с.22]

В итоге можно утверждать, что объемно разработанная художником тема воинов и рыцарства являлась не только личным предпочтением Беллини, но была также обусловлена ее социальной актуальностью для Венецианской республики. Как утверждает П. Мольменти, правительство было заинтересовано в публичных зрелищах, демонстрирующих силу и боевой дух венецианцев. Таким образом, турниры, являющиеся внешним выражением высоких идеалов и благородных чувств, способствовали складыванию «мифа» о непобедимости Венеции. [13, с.197] И в этом смысле многочисленные листы альбомов Беллини, посвященные турнирам и храбрым воинам, – лучшее визуальное свидетельство этих идеалов, а также геополитических устремлений республики в рассматриваемую нами эпоху.

Спустя столетие тема «богатого арсенала» Венеции будет воплощена Тинторетто в «*Кузница Вулкана*» (1578 г.) – одной из сложных аллегорий мифологического цикла, вписанного в идейную программу Палаццо Дожей. На ней изображены огромные циклопы, слаженно работающие в единстве и согласии над доспехами, часть которых уже «готова» и «разбросана» на первом плане картины. Отражая, таким образом, основные постулаты «мифа Венеции», «Кузница Вулкана» содержит в себе явную аллюзию на военно-экономическую мощь республики. Почти сакральный для города-государства лейтмотив миролюбивой политики резонировал здесь с жизненной необходимостью республики «ковать» из железа миф (в прямом смысле слова) для устрашения своих врагов.

Заметим также, что тема военного арсенала в интерпретации Тинторетто больше отражала былые победы и доблесть предков. «Миф», созданный и закрепленный в сознании венеци-

анцев усилиями гуманистов и патрициев еще в XIV-XV вв., в конце чинквеченто продолжал постулировать идеалы республики во многом инерционно. К тому же, на протяжении XVI столетия процесс военного и политического увядания республики парадоксальным образом совпал с появлением выдающихся мастеров Венецианского Возрождения (Тинторетто, Веронезе, Сансовино и др.). Таким образом, несмотря на хрупкое положение государства в данную эпоху, искусство служило изоциренным инструментом пропаганды, благодаря которому «венецианский миф» продолжал жить и процветать, в том числе легенда о военном превосходстве Венеции, о ее «готовности к бою», но все же предпочитающей мир. И в этой связи обращает на себя внимание разница в трактовке «армейской мощи», отраженной художниками разных столетий, где каждая из трактовок соответствовала своему политическому климату. В отличие от упомянутого произведения Тинторетто, рисунки Беллини, посвященные военной теме, пронизаны поэтикой не столько славного прошлого, сколько настоящего. Как мы уже убедились ранее, во времена Якопо венецианский институт власти занимался не только мифотворчеством, направляя свою энергию на фактическое расширение арсенала, на выдвижение пехотинцев и кавалеристов, на привлечение кондотьеров, на поддержание победоносного духа у своих граждан и действующей армии.

И заключительная тема, также туго вплетенная в проблематику «венецианского мифа» – это конечно Львы, «обитающие» в двух альбомах Беллини. Лев, как символ Святого евангелиста Марка, напрямую связанный с Венецией, стал главной эмблемой республики. [13, с.79] Каждое здание в Венеции было отмечено львом Святого Марка. Стоит отметить, что в период 1438-1443 был построен парадный вход, соединяющий Палаццо Дожей с собором Святого Марка, более известный как Porta della Carta (Бумажная дверь). Этот величественный портал работы местных скульпторов Джованни и Бартоломео Бон был украшен скульптурой правящего дожа Фоскари, преклоняющего колени перед символизирующим Святого Марка львом. Но еще примечательнее то, что рисунки Беллини предвосхищают некоторые будущие изображения львов. Например, мраморные барельефы со львами на фасаде первого этажа (возможно работы Туллио

Ломбардо, 1487-1490), появляются в заново отреставрированном здании скуолы Гранде ди Сан Марко. Эти львы на барельефах не похожи на привычных геральдических крылатых львов, их реалистичный образ больше всего напоминает детально смоделированных львов из альбомов Беллини. Также нельзя не упомянуть знаменитого «крылатого Льва святого Марка», написанного Витторе Карпаччо уже в 1516 году, и ставшего, пожалуй, апофеозом изображения величественного зверя в качестве главного небесного покровителя Венеции на суше и море.

Что касается львов Якопо, то, как и большинство популярных символов, они разделяют христианские и классические коннотации. И то, что царь зверей применительно к альбомам Беллини мог являться также атрибутом покровителя республики, символом евангелиста Марка, по мнению Колина Эйслера, было счастливым совпадением. [12, с.154] Но выбор данного художественного мотива мог вполне быть продиктован стремлением художника изучить повадки и анатомию животного, желанием отразить в графике суть львиной природы, априори вбирающей в себя ассоциативность с «мифическими» амбициями Венеции.

Итак, изображения львов в альбомах Беллини, исходя из типологии изображения, попробуем классифицировать следующим образом: *серия «львиных» набросков* в различных позах и ракурсах, в которых Беллини проявляет себя как наблюдательный анималист; далее – *серия львов со львицами и детенышами; атакующие львы; львы в клетке и схватка человека со львом; а также львы, вписанные в библейскую историю или львы в композиции со Святым.*

И хотя уже были прецеденты самостоятельного изображения львов (например, у Якобелло дель Фьоре), впервые именно Беллини в манере наброска стал по настоящему исследовать и развивать данный мотив. Проявив очевидный интерес к львиной природе, как таковой, художник стремился изобразить царственное животное наиболее достоверно.

К условной серии набросков можно отнести следующие рисунки: «*Семь львов и три оленя*», «*Пять львов*» (Лувр, *fol. 78 v., 77 v.*), «*Этюды львов*» (б.м. *fol. 3, 2 v.*), а также «*Два льва, львица и два детеныша*» и «*Два льва*» (Лувр, *fol. 65 v., 86*). Сама манера данных рисунков служит наглядным подтверждением тезиса о стремлении

художника изучить повадки и нащупать наиболее характерную для животного пластику. Такая скрупулезная проработка рисунка свидетельствует об особом отношении мастера к этому виду фауны, очевидно, самому уважаемому среди венецианцев. Уже в листе Британского музея «*Этюд со львами*» (*fol. 2 v.*) – появляется впечатление найденного художником универсального варианта, напоминающего традиционную иконографию. (Рис.4) Помимо прочих поз, свойственных царственному зверю, лев на переднем плане изображен «шагающим», в позе, похожей на, так называемое, *анданте*. (Впервые именно лев анданте появился у того же Якобелло дель Фьоре, а в XVI веке будет воспроизведен в уже упомянутом нами знаменитом произведении Карпаччо «*Лев святого Марка*».) Но лев Беллини, хоть и изображен «шагающим», а на многих других рисунках «сидящим», все же далек от этих двух наиболее известных иконографических типов: первый тип – сидящий лев во славе или *leone in solde* (лев на монетах), второй тип – лев шагающий. Рисунок с «шагающим» львом (б.м. *fol. 2 v.*), несмотря на другие наброски его поз на заднем плане, выглядит наиболее завершенным. Усиленная местами штриховка создает тонкие переходы светотени, обеспечивая изображению льва эффект телесности. Природная сила царственного зверя подчеркнута проступающими мышцами, тщательно смоделированной постановкой внушительных львиных лап и развивающейся гривой. При внимательном рассмотрении рисунка можно заметить небольшие неточности в пропорциях лап, однако, это не влияет на общее впечатление доминирования. Важно ступая, беллиниевский лев с достоинством поворачивает голову в сторону зрителя, по-звериному слегка огрызается, приоткрывает пасть и обнажает клыки...

«Львы Якопо пробуждают острые ощущения средневековой романтики и римской арены. И в кругу семейного прайда на лоне природы и как фон к тем дням, когда рыцари были смелыми, эти благородные звери сияют в новом свете гуманистической мудрости, напоминая сияние готической иллюстрации.» [12, с.154]

Серия атакующих львов представлена двумя рисунками из Британского альбома: «*Лев атакующий лошадь*» и «*Львы атакующие лошадей*» (*fol. 7 v., 8*). В этих самостоятельных композициях Беллини изображает львов и лошадей в момент смертельной схватки. На первом

рисунке лев уже напал и уже практически подмял под себя несчастное животное, а на втором – нападающий лев успел заскочить на спину вставшей на дыбы лошади.

В серии *львы в клетке и схватка человека со львом* примечателен рисунок «*Человек борющийся со львом в вольере*» (б.м. *fol. 9*). Данное изображение льва наиболее напоминает канонического льва Святого Марка – одна из передних лап могучего животного традиционно поднята, словно в знак добровольного повинования. И, поскольку, в целом, эта серия с запертыми в неволе животными довольно необычна для художников Венеции, стоит заметить, что увлечение львами в Венеции не ограничивалось лишь обилием изображений львов и львиных голов в скульптуре, барельефах и горельефах. Живых львов держали запертыми в решетчатом ограждении Палаццо Дожей в качестве символа гордого доминирования. И можно предположить, что Беллини имел возможность зарисовывать их с натуры.

Лев у Беллини также появляется в рисунках на *библейские сюжеты*. Это прежде всего рисунок на ветхозаветный сюжет «*Грехопадение и изгнание Адама и Евы*» (*fol. 42 v.*) из Британского альбома, а также бледный схематичный рисунок на тот же сюжет из Парижского альбома (*fol. 66 v.*). В британском варианте «Грехопадения» участвуют два льва, лежащих рядом на переднем плане справа, обильно «заселенного» героями и атрибутами сюжета, а на другом варианте изображен только один лев на первом плане (рисунок сильно пострадал, так что едва уловимый силуэт лежащего льва – единственное что можно различить).

Лев представляет собой неотъемлемую часть сюжета в рисунке «*Самсон...» (или Геракл)* (Лувр, *fol. 87*). Могучий обнаженный мужчина изображен на фоне уже поверженного исполинского льва. Львиная голова и все его тело прорисованы не менее фактурно, чем голова и торс «Самсона», словно художник подчеркивал достойное противостояние природной мощи зверя силе библейского героя. Считается, что этот наиболее четкий рисунок (по сравнению с выцветшими соседними страницами с обнаженными мужскими торсами) был искусно переписан в конце XV века. К ряду *библейских сюжетов* можно также отнести рисунок из цикла «*Благовещение*». Лев здесь изображен возлежащим на каменном пьедестале на фоне городской панорамы (б.м. *fol. 13*).

Серия со «*Святым Иеронимом, кающимся в пустыне*» и «*...читающим в пустыне*» (*fol. 87 v., 63 v.*) в компании льва из Британского альбома и двумя львами на рисунках Парижского альбома (*fol. 23 v., 19 v.*) представляет во всех вариациях продуманную композицию, где Святой изображен на фоне скалистого пейзажа. Точно так же, как Венеция связывала свое рождение и существование с жизнью и атрибутами Девы Марии, с не меньшим успехом республика вплетала историю Святых в свою собственную историю, отмечая их праздники собственными триумфами. Так, ежегодные выборы в магистраты проводились в праздник святого Иеронима, который будучи ученым, первым перевел Библию на латынь. (Композиция «*Святой Иероним, читающий в пустыне*» из Британского альбома будет использована сыном Беллини Джованни для его картины «*Святой Иероним*», выполненной темперой на дереве около 1460 г.) Лев здесь выступает как один из атрибутов Святого. Однако, изображение льва – это, возможно, еще и намек на присутствие в сюжете и духовное содействие самого Иисуса Христа, исходя из символических значений льва в христианской иконографии.

И последнее, на что здесь стоит обратить внимание – самый первый лист из Британского альбома с наброском под названием «*Львы и детеныши*» (б.м. *15 v.*), изображающий вальяжную львиную пару, играющую со своим потомством на фоне каменистой местности, возможно, имеет тематическую связь с «*Крещением Иисуса*» из обоих альбомов (Лувр, *fol. 25*, б.м. *fol. 16*). С одной стороны, рисунок «*Львы и детеныши*» мог служить в качестве подготовительного наброска к более сложной композиции «Крещения» в изображении гористого пейзажа, с его характерными вертикалями и витиеватостью. Но, с другой, принимая во внимание все ту же эмблематическую связь льва с Христом, можно предположить вариативную трактовку художником одного и того же сюжета...

Итак, рассмотренные рисунки свидетельствуют о выдающемся изобразительном «репертуаре» двух альбомов. На языке монохромной графики мастеру Раннего Возрождения удается создать удивительную палитру жанров. Помимо религиозных сюжетов, преобразовавшихся волей творца в новую светско-повествовательную иконографию, в области нашего интереса вполне логично оказалась и другая тематика,

представленная женскими портретами и обнаженной женской натурой, рыцарскими турнирами и образами венецианских воинов, батальными сценами и фигурами львов.

К тому же, впервые символические мотивы, связанные с «венецианским мифом», получили визуализацию в графической форме. Мы смогли убедиться в том, что личные предпочтения Беллини, которыми изначально руководствовался мастер в работе над альбомами, отразили не только величие городской панорамы, но и вобрали актуальный поток жизни: повсед-

невные мизансцены, традиции и культурные особенности города-государства, политический климат и то, что было свято и незыблемо для венецианцев, а значит, и для самого Якопо. Его рисунки тонко и порой иносказательно воспевают уникальность Светлейшей Республики, а значит, прямо или косвенно содействуют дальнейшему формированию ее «мифа» в искусстве. И не будет преувеличением сказать, что беллиниевская графика, заключенная в двух альбомах, несет в себе своеобразный генетический код венецианской уникальности.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Брагина Л.М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. – М.: Наука, 2004. – С.173.
2. Кандинский В.В. О духовном в искусстве // пер. с нем. Е. Козиной. – Издательство АСТ, 2018. – С.65. – С.180, илл.
3. Козлова С.И. Беллини и Раннее Возрождение в Венеции. – Белый город, 2018. – С.40. – С.193., илл.
4. Лейн, Фредерик. Золотой век Венецианской Республики // пер. с англ. Л.А. Игоревского. – Москва, 2017. – С. 121. – С. 607.
5. Смирнова И.А. Якопо Беллини и начало Возрождения в Венеции / Российская Академия художеств / НИИ теории и истории изобразительных искусств. – Москва 1994. – С.2-3.
6. Николс, Том. Ренессанс в Венеции. Эпоха перемен от Беллини до Тинторетто // пер. с англ. И.А. Литвиновой. – М. Слово, 2019. – С.224. илл.
7. Яйленко Е.В. Венецианская античность // Очерки визуальности. – М.: Новое литературное обозрение. – С.469, илл.
8. Brown Fortini, Patricia. 1994. *Venetian narrative painting on the age of Carpaccio*. Yale University. New Haven and London, p.310, ill.
9. Brown Fortini, Patricia. 1996. *Venice and Antiquity. The venetian sense of the past*. New Hawen, London, pp.118-361, ill.
10. Canova G.M. 1972. *Riflessioni su Jacopo Bellini e sul Libro dei disegni* // *Arte Veneta*, XXVI, p.15.
11. Crouzet-Pavan, Elizabeth. 2004. *Venise triomphante Les horizons d'un mythe*. Albin Michel, pp.201-203, p.451.
12. Eisler, Colin. 1989. *The genius of Jacopo Bellini*. Harry N. Abrams, New York, p.560, ill.
13. Molmenti, Pompeo. 1906. *Venice: Its individual growth from the earliest beginnings to the fall of the Republic*. A.C. Mc Clurg & Co., pp.205-338, ill.
14. Rosand. David. 2001. *Myths of Venice The Figuration of a State*. The University of North Carolina Press Chapel Hill & London, p.2, p.188, ill.
15. Sansovino, Francesco. 1663. *Venetia Città nobilissima et singolare* (1581). Venetia, p.962.

Irina A. Fomina

PhD student

Department of Arts

Lomonosov Moscow State University

e-mail: electrena@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID 0009-0009-9229-9006

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-69-85

## SMALL FORMS OF ANCIENT PLASTIC ART IN THE CONTEXT OF THE MYTHOLOGICAL THEMES OF THE VENETIAN RENAISSANCE

*Summary:* The article is devoted to the earliest forms of antique collecting, glyptics, and numismatics, which had a noticeable influence on the formation of the mythological theme in the art of Venice at the end of the 14<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> centuries. The publication explores the reasons for the emergence of interest in collecting antique cameos, ancient coins, and medals, as well as provides characteristics, descriptions, and a brief overview of the collections compiled on their basis. Various aspects of collecting ancient coinage and gems are explored, as well as the direct participation of Venetian artists of the early Quattrocento in this process. In addition, a brief description of their own collections is given.

As a result of the work done, it was revealed that, in addition to numismatics, ancient glyptics became widespread in the houses of Venetian antiquarians. Interest in them has not faded throughout the history of collecting, and has mainly focused on the illustrative function of this material. The artists' acquaintance with it provided

them with ample opportunities to transform mythological imagery and themes into Venetian art, from quoting the original to the free manifestation of creative imagination.

The relevance of this work is associated with the special importance of collecting for the formation of the aesthetic programme of Venetian art.

The purpose of the work is to show the role of antique collecting in the formation of a mythological theme.

This study is based on the method of formal style analysis in combination with iconographic and iconological methods for studying works of art.

The novelty of the work lies in the study of the influence of antique practice on the formation of mythological imagery and the penetration of mythological subjects into Venetian art.

*Keywords:* practice of antique collecting, collecting, Venetian art, mythological subjects, gems, painting on stone, numismatics, glyptics, coinage, all'antica.

«For what, if not for our adornment, did nature create gold, silver, precious stones...?» These words of humanist Lorenzo Valla perfectly reflected the desire of Renaissance Venice to make everyday life a holiday. To a large extent, it was facilitated by its subjects' richest collections, which naturally became an adornment of the Most Serene Republic.

Among the ancient sculptures, funerary reliefs, Greek and Roman vases, and various bronze items that came to the antique markets of Venice, small plastic art was of particular interest to collectors: coins, medals, cameos, and intaglios. It was

determined not only by the value of the metal and the cost of precious stones, but also by the good preservation of these monuments of ancient art. Of no less interest to collectors and ordinary people were the "paintings" that served as decoration for these small items. Their plots were destined to play an important role in determining the approach to mythological themes and the ways of their implementation in Venetian art.

Ancient coins and medals are one of the earliest forms of collecting. Interest in ancient numismatics has not waned over the centuries. Easy accessibility



Ill.1. Stucco relief based on cameos from the collection of Giovanni Grimani (Palazzo Grimani, Santa Maria Formosa, Venice)

and a wide variety of material determined the attractiveness of these finds and collectors' interest in them. As a rule, among collectors of the late 14<sup>th</sup> and early 15<sup>th</sup> centuries, the value of coinage was determined not by its scientific significance, but by the rarity and artistic merits of coins. Images and inscriptions on the obverses and reverses, reflecting the events of political and social life and, most importantly, preserving the living features of the rulers, were of interest only to a narrow circle of humanists. In their hands, numismatic monuments became an inexhaustible source of historical information, and sometimes even the key



Ill.2. "Venus of the Sea" (Antique cameo. Collection of Giovanni Grimani)

to the visual mysteries of the past. The information received not only expanded the existing knowledge about antiquity, but also made it possible, through the selection and comparison of data, to link the images on coinage with real historical figures, mythological characters, or found monuments of ancient art. The motto of this research could be the words of one of the first Venetian humanists, an expert on ancient coinage, Francesco Petrarca: «An uncontrollable passion for knowledge drives your noble spirit» [17, p.49]. For scientists and artists of that time, a popular activity was drawing up a series of portraits of heroes and famous rulers of antiquity, which were later used as illustrative material, complementing and concretizing the texts of ancient authors. The catalogue of B. Degenhart and A. Schmitt mentions a Venetian manuscript from Fermo with texts by Suetonius, Livy and Sallust, the pages of which are decorated with profiles of Roman emperors, borrowed from ancient coins [13, p.30].

From all of the above, it becomes obvious that in the 14<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries, interest in ancient coins was mainly focused on their illustrative function. It is confirmed not only by many paintings, graphic works, and medal works that repeat the iconography and themes of ancient coinage, but also by artists' own numismatic collections, which will later be discussed in this work. However, first, we have to briefly get acquainted with the enthusiastic collectors, whose efforts brought the ancient heritage to life.

One of the first Venetian collections of antique coins may have been owned by the infamous Doge Marino Faliero (1274-1355). However, the lack of verified data and conflicting information about his collection do not allow their use in this work. As a result, the name of poet and humanist scientist Francesco Petrarca (1304-1374), who connected a significant part of his life with Serenissima, is mentioned among the first Venetian numismatists. Despite the fact that the poet's collection was not documented, unlike the later collections of Serenissima, it had a significant influence not only on the Venetians' interest in ancient coinage, but also on their attitude towards antiquity. From the surviving correspondence of Petrarca with Pisan humanist Lello di Stefano, we know about several gold and silver coins from the poet's collection, which he presented as a gift to German Emperor Charles IV in 1354, who desired to admire and take example by his predecessors, whose images he had seen on ancient coinage

[2, p.15]. However, according to the Catalogues of Antiquity of Venice from the Marciana Library [30, 11-12], the first Venetian collection belonged to a notary and businessman from Treviso, Oliviero Forzetta (c.1300-1373). His interest in archaeological finds and desire to systematically replenish the collection of antiques is evidenced by an entry in the notary's home book dated 1335 regarding planned acquisitions on the antique market. Among other things, it mentions ancient coins and medals. However, unlike Petrarca, Forzetta's interest was more commercial than scientific, and he considered the acquisition of coins, first of all, as another way of investing capital.

Ancient numismatics, which was a storehouse of archaeological and historical knowledge, attracted the attention of humanist scientists. Traveller Cyriacus of Ancona paid tribute to the collection and study of numismatic finds. The notes of Florentine humanist scientist Ambrose Traversari report that "... he was a most diligent researcher... of silver and gold coins and signs" [17, pp.81-92], which replenished the collections of his friends and numerous customers. Among the famous numismatic collections of Venetian humanists, the following collections deserve to be noted: ancient coins of Venetian diplomat and humanist Francesco Barbaro, medals and gold coins of Benedetto Dandolo, silver coins of humanist doctor Pietro Tommasi.

At the same time, the symbolism of ancient coins and medals, personifying the idea of state and power, did not leave the Venetian magistrate and nobles indifferent. Among the *studiolo* and *camerino* of the Venetian nobility, the collections of Pietro Barbo, Francesco and Pietro Contarini, and Girolamo Donna were famous for the richness and variety of coinage.

The collection of an erudite and true connoisseur of numismatics, Cardinal Pietro Barbo (1416-1471), who headed the Roman pontificate under the name of Paul II from 1464, was one of the largest collections of *anticaglie* of that time. In addition to precious stones, gems, antique vases, and cameos, it included the most complete collection of ancient coins at that time, numbering more than a thousand exhibits. At the same time, the cardinal was not only a passionate collector of antiquities, possessing refined taste and a special instinct for a collector, but also a scientist who researched and catalogued items from his collection. According to Italian humanist Raffaello Maffei, better known as Raphael Volaterranus:



Ill.3. "Eros on Aigipan" (Antique cameo. Collection of Giovanni Grimani)

«...in addition to the necessary hearings, [he] spent his day in pleasure or looking at ancient coins and thinking about them...» [30, pp.11-12]. Under the guidance of the pontiff, the coins were distributed in strict chronological order, in accordance with typological features and described by the owner himself. They were kept in groups on red velvet-lined trays bearing the cardinal's family coat of arms. Later, this form of recording and organising items formed the basis for catalogued publications of the 17<sup>th</sup> century. In addition, Pietro Barbo made attempts to establish the production of coinage imitating Roman sesterces and imperial denarii. Despite the fact that their production did not become widespread during the time of the cardinal, the ancient material multiplied many times through his efforts contributed not only to the widespread dissemination of classical images, but also to their adaptation in the art of Venice.

A striking example of the growing interest and widespread distribution of ancient coins in Venice



Ill.4. «Folikoet» (Antique cameo with a scene from the tragedy of Sophocles. Collection of Giovanni Grimani)



Ill.5. Engravings by Enea Vico, based on cameos from the collection of Giovanni Grimani: "Folicoetes"

at the end of the 14<sup>th</sup> century are the *all'antica* coins imitating them, issued in 1393 by the workshop of Venetian Mint engraver Marco Sesto. The obverse of the first of them depicted the profile of Emperor Galba, crowned with a laurel wreath, and its reverse was decorated with the figure of Venice with a vexillum in her hand, standing on the wheel of fortune, and the inscription: «Pax tibi Venetia» («Peace be with you Venice») [30, p.13]. It should be noted, however, that the Venetian medals were not exact copies or forgeries of the ancient original, as evidenced by the words on their obverse: "Marcus Sesto me fecit V" ("Marcus Sesto made me", and the Latin letter "V" stands for Venice). Most likely, we are talking about demonstrating mastery in medal art. This assumption is supported by the fact that a quarter of a century later, in 1417, in the same workshop, Marco's brother, Alessandro Sesto, made a medal, the reverse of which depicted the scene of the abduction of Proserpina. The experience of producing medals with mythological themes did not continue, but the



Ill.6. Engravings by Enea Vico, based on cameos from the collection of Giovanni Grimani: "Eros on Aegipan"

innovative efforts of the Sesto brothers clearly demonstrated the keen interest of the Venetians in minted medals and coins.

An example of the growing interest in ancient coins in the artistic environment of Venice during the Quattrocento era is not only the works of Venetian painters but also items from their personal collections. The first experiments by Venetian artists in the development of mythological motifs, *all'antica*, appear in the graphic works of Jacopo Bellini. As if trying to give greater historical authenticity to the scenes from the early pages of the Paris album, the artist abundantly decorated architectural structures with sketches of ancient coins. Two sculptural tondos with figures of Apollo with a patera and an olive branch and Poseidon with a trident, accurately reproducing the reverses of tetradrachms from Myrina in Aeolia, are placed in the drawing *The Presentation of the Mother of God into the Temple* (Louvre, fols.28A; 30B) [note I] [10, p.187]. Its later version is supplemented with reliefs imitating the sestertius of Domitian with a personified image of Germany and the as of Hadrian with the figure of Juno with a sceptre and patera, as well as six tondos, among which the tetradrachm of Lysimachus from Pergamon with Athena Nikephoros, a coin from the time of Ptolemy I Soter [10, p.187] with the image of the Eagle of Zeus, and an ancient Greek coin from the region of Lucania (Magna Graecia) with the image of a charging bull can be distinguished. In the plot «The Flagellation of Christ» (Louvre, fols.16 (B), Cabinet of Drawings) on the facade of the temple, reliefs are placed, among which the figures of Nessus abducting Deianira and Hercules overtaking them can be discerned. In another version of it (Louvre, fols.C (29), Cabinet of Drawings), the walls of the temple are decorated with medallions depicting Zeus on the throne, borrowed from the tetradrachm of Alexander the Great, the personification of Africa from the sestertius of Hadrian, and the composition of Remus, Romulus and the she-wolf from the Constantinian seal. The appearance of these particular coins in the plot of "The Flagellation of Christ" suggests the artist's acquaintance with Cyriacus of Ancona and the circle of Venetian collectors of antiques. In addition, on several pages of "Jacopo's books", there are empty circles (Louvre, fols. g93v-e94r) [20, p.473], probably prepared for plot sketches from ancient coins and medals from his own collection.

From Bellini's early experiments, mythological themes evolved into larger art forms in the works of his followers. In the painting *The Battle of St. George with the Dragon* (c.1507, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venice), Vittore Carpaccio, who was well acquainted with Jacopo's albums, used a characteristic detail of his predecessor, placing two medallions on the horse harness, imitating *all'antica* coinage. One of them depicts the scene "Orpheus and the Beasts", which could have been borrowed from an antique coin from the customer's collection or the artist's own collection of samples. Antique quotations appear everywhere in easel and monumental painting in the form of decorative inclusions, following the example of nude sculptures in the paintings of Carpaccio, *The Dream of Saint Ursula* (1495, Gallerie dell'Accademia, Venice), and Giovanni Mansueti, *The Miraculous Healing of the Daughter of Benvegnudo* (1506, Gallerie dell'Accademia, Venice), as well as moral and didactic allegories and symbolic comments on the main event, similar to the pseudo-classical reliefs depicting pagan sacrifice in the work of Giovanni Bellini, *The Blood of the Redeemer* (early 1460's, National Gallery, London). As noted earlier, the artists' works often featured items from their own collections. A passion for antiques was not uncommon in artistic circles. A collection of Italian ceramics, bronze, and small sculptures, depicted in the painting *The Vision of St. Augustine* (1502, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venice), may once have belonged to Carpaccio, and depicted in Marta Pellizzari's house in Castelfranco Veneto (1496-1500) antique coins and medals with portraits of wise men in oriental turbans, plaster casts, a book of samples with perspective drawings, and the plots *The Trial of Moses by Fire* (1502-1505) and *The Judgment of Solomon* (1501-1505), done in fresco painting technique, could have been in Giorgione's collection.

Thus, the acquaintance of Venetian artists with small forms of ancient sculpture had a huge impact on the penetration of mythological imagery into the artistic structure of Renaissance works. At the same time, the masters of the Most Serene Republic received ample opportunities to implement mythological themes from quoting the original to the free manifestation of creative imagination.

It is impossible not to note the special role of the Venetians in the study and dissemination of scientific knowledge about ancient coins and medals. In 1559, the first fundamental bibliographic

work on numismatics, *Conversation on Ancient Coins* (*Sopra le Medaglie de gli Antichi*), was published in Venice, the author of which was a Venetian humanist scientist, collector of ancient coins, a noble who was part of the Council of Ten, Sebastiano Erizzo. It is no less remarkable that in the list of collectors of ancient coins, which was included in the first guide to numismatics, out of twenty-eight collectors, eleven were Venetians [30, pp.51-52] [note II].

In addition to numismatics, ancient glyptics became widespread in the houses of Venetian antique dealers. It should be noted that interest in it has not faded throughout the history of collecting. To this day, antique cameos retain their significance as a standard of classical beauty and pure, demanding taste. Collecting carved stones has been a hallmark of aristocratic circles since the Hellenistic world. From the texts of Pliny, we know about numerous collections of Julius Caesar, the dactyl libraries of Mithridates and Marcellus, the nephew of Emperor Augustus, an extensive collection of gems of Scaurus, the stepson of dictator Sulla, and the collections of Mark Antony and Cilnius Maecenas. The Roman moral philosopher of the period of the Empire, Seneca, wrote about the fashion of that time: "Rings adorn our fingers, gems sparkle on each phalanx!" [3, p.144] During the Renaissance, gems took a special place in home collections and cabinets of curiosities, along with other items of antique glyptics, coins, and medals. Collectors were attracted by the exquisite beauty of "painting in stone" [6, p.16], represented by the variety of forms of relief carving from traditional intaglio-seals and modest monochrome miniatures to luxurious multicolour cameos, the plots of which reproduced frescoes, portraits of powerful monarchs and nobles, scenes from everyday life, and images of classical mythology. One could admire the miniature compositions



Ill.7. Engravings by Enea Vico, based on cameos from the collection of Giovanni Grimani: "Venus of the Sea"

for hours, peering into the depth of their space, which amazed with the clarity of its thin lines and multi-layered relief. The illusion of light-and-dark modelling, made by an alternation of thickness and transparency of the layer, created the captivating beauty of the volumes of ancient statues and a variety of plot structures that embodied the sublime ethos of ancient literature. No less attractive to collectors was the size of these small items, which allowed owners not to part with their artistic treasures on trips and travels.

At the same time, pictorial images of carved stones had not only an aesthetic, but also a utilitarian purpose, being, on the one hand, jewellery illustrations for ancient texts and a source of inspiration for Venetian and visiting artists, on the other hand, they served as a kind of visual aid reliably conveying iconographic schemes of antiquity. In this regard, gems were often reproduced in the form of copies, lead castings, or wax prints, as well as small bronze sheets with figured scenes [13, pp.78-79], which, along with plaster casts from ancient sculpture, were used to decorate the palaces and villas of aristocrats in order to demonstrate grandeur and the splendour of their residences. In addition, separate collections, which were used as didactic material in workshops to facilitate acquaintance with ancient art and its visual principles, were compiled. Such collections are reported by G. Vasari in *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*, mentioning the educational collection of plaster casts in the workshop of Francesco Squarcione (1397-1468), as well as the workshop and home of medallist and jeweller Leone Leoni (1509-1589), in which «there were plaster casts of all the famous modern and ancient sculptures in marble or bronze that he could obtain». [1, p.368]

Many Venetian collectors of that time were great connoisseurs of gems. Pietro Barbo's collection, mentioned earlier, contained over six hundred gems and more than two hundred and forty cameos. The most valuable of them, as well as most of the collection acquired by the pontiff, were given away or sold by his successor, Pope Sixtus IV. This is how the collection of Lorenzo de' Medici included: the famous chalcedony bowl, better known as the tazza Farnese, and a precious stone with a scene of Odysseus's stealing of the statue of Pallas (1st century BC) [21, pp.49-54], as well as a cameo depicting Dionysus in a chariot pulled by psyches (Naples, National Archaeological Museum). The Hermitage Museum

contains two glyphs, the path of which can be traced owing to the engraving applied to the best stones in the collection of Lorenzo the Magnificent. One of them is a carnelian intaglio with a shoulder-length image of a young man in a headdress made of bull skin. In the inventory of Pietro Barbo's collection from 1457, it is recorded as: «The head of young Hercules wearing a lion skin on carnelian, worth 2 ducats» [4, pp.273-281]. It is interesting that its descriptions are found in various historical documents over four hundred years.

Another gem, *Nike on a Chariot* (sardonyx, 3.7x4.5 cm, inv. No.Ж. 249), entered the Hermitage Museum in 1805 from the collection of General N. Hitrovo. In the inventory of the pontiff, compiled in 1457, it is listed as: «A broken cameo depicting a triumph: two horses and a winged youth with a whip in his right hand» [5, pp.66-67] (*Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico*, p.91).

Over the next century, very significant collections of carved stones were also compiled in Serenissima. An impressive number of antique gems were kept in the collection of Giovanni Grimani (1501-1593). The Palazzo in Santa Maria Formosa houses stucco reliefs and fresco paintings based on forty-five cameos from the patriarch's collection. Recreating a series of engravings based on them, artists Giovanni Battista Franco and Enea Vico [24, pp.268-274] turned to their pictorial themes, thereby perpetuating the memory of the once extensive collection of antique cameos of the Grimani family, lost after the fall of the Most Serene Republic. The descriptions of the patriarch's collection also mention seventy-two cameos that decorated the *studiolo*, lost after his death: «entirely made of ebony and inlaid with very beautiful stones of different varieties, ... columns of very thin alabaster, ... ancient bronze, ... figurines and busts, medals made of precious metals, and gilded reliefs» [30, p.31]. Several cameos from the Grimani collection were purchased by Catherine II and entered the Hermitage collection. One of them with the plot "Eros torture Psyche in the presence of Dionysus" (sardonyx, 1st century BC, inv. No.Ж. 316), which arrived at the Hermitage in 1792 from the collection of Saint-Maurice (Paris) [6, p.51], according to the inventories of the Grimani collection, is known as «... a small cupid binding Venus, a seated figurine and another cupid...» [30, p.29]. Another, "Dionysus on a chariot drawn by centaurs" [6, p.47] (1st century BC, sardonyx, workshop of Sostratus from Alexandria, inv. No. Ж. 282), in the patriarch's inventory is listed

as "Tricoloured cameo depicting two centaurs, a female and a male, who are carried in the chariot of Bacchus, supporting the thyrsus with his left hand" [27, p.148]. It is quite possible that its carving became the prototype of the Bacchic procession in Cima de Conegliano's painting *The Triumph of Bacchus and Ariadne* (1505-1510, Poldi Pezzoli Museum, Milan). Despite the fact that in the work of the Venetian artist there are no exact borrowings from the Hermitage cameo, individual motifs in tune with its artistic structure do not escape attention. Clear similarities can be seen in the iconography, the degree of interaction, and the repeated similarity of postures and gestures of the characters depicted in the two works. In the carving of the Hellenistic master, the welcoming sign of Bacchus's raised hand is echoed by a centaur harnessed to a chariot. A similar motif is depicted in Cima's work, with the only difference that the movement of the hands of the god of wine is mirrored in the gestures of the satyr, and the centauresse facing Bacchus, constituting an expressive antithesis to the Olympian, appears in the painting by the Venetian artist in the image of a satyress. The above references to a classic example suggest that the image from the Hermitage cameo could have served as the com-positional basis for the triumphal procession in Cima de Conegliano's painting *The Triumph of Bacchus and Ariadne*. The Venetian artist's acquaintance with the ancient glyph seems even more likely due to his presence in the centre of antique trade and collecting, which was Venice at that time.

Thus, one of the forms of artistic implementation of the richest material of ancient glyptics was the reproduction of its compositions in the works of masters of the Most Serene Republic.

The first evidence of Venetian antiquaries and their collections, known from the notes of Mikiel, was later supplemented by the catalogued works of Enea Vico (1555) and Sebastiano Erizzo (1559). In 1563, updated information about the collections of Serenissima was presented in the work *C. Iulius Caesar sive Historiae imperatorum caesarumque Romanorum ex antiquis numismatibus restitutae* (1563) by a Flemish historian and biographer, a Venetian by birth, Hubert Goltzius [30, p.51]. In the last quarter of the 16th century, Francesco Sansovino addressed the topic of Venetian collections, devoting a separate chapter to their description "Studio di Antiglie" in the encyclopaedic work *Venetia, citta*



III.9. "The Presentation of Our Lady into the Temple" by Jacopo Bellini (Louvre, fol.30 (B))

*nobilissima, et singolare* (1581) [30, p.52] Unlike predecessors, his work includes not only descriptions of eighteen important Venetian collections held by noble patricians, influential merchants, patrons, and philosophers such as Luigi and Leonardo Mocenigo, Francesco and Domenico Duodo, Domenico and Giovanni Grimani, Pietro Bembo and Leonico Tomeo, but also the names of lesser-known antiquarians, whose home museums truly preserved *opere antiche* ("ancient works") [21, pp.72-73]. In this regard, the will of Domenico di Piero, which contains a description of a collection of exquisite cameos, is especially noteworthy. Six gems from his collection, with plots from ancient mythology, stand out for their "highest quality" [24, pp.268-274]. The carving of one of them tells about the struggle of Hercules with the three-headed Cerberus; on another, a scene from Sophocles' tragedy *Philoctetes* is conveyed, a naked male figure fanning a bandaged leg with a wing; the plot of the third repeats the ancient Roman mosaic, *Eros Floating Astride Aegipanus, Surrounded by Dolphins*. On three more glyphs, there are carved silhouettes of the Venus of the Sea, Nereid and Triton, as well as the Caledonian boar. These cameos, along with forty-five other carved



Ill.10. "The Flagellation of Christ" by Jacopo Bellini (Louvre, fol.16 (B). Cabinet of drawings)

stones from the collection of Domenico di Piero, completed the previously mentioned collection of Giovanni Grimani.

Despite the fact that most of the Venetian collections and names of antique dealers are forgotten today, and their collections have dissolved in time, lost in the home museums of the new owners, fragmentary information preserved in wills and notarial documents of that time allows us to draw a relatively complete picture of the practice of antique collecting in the Serene Republic in the period of the 15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> centuries.

It is noteworthy that the antiquarian movement, which originated in the Most Serene Republic in the 14<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries in the absence of its own antiquity, had a huge influence on the formation of the image of the classical past in the minds of the Venetians. The mediating role in this process was played by the extensive antique material that came to Serenissima in large quantities from the Eastern Mediterranean region. The acquaintance of Venetian artists with it, as well as their direct participation in the antique movement, had a huge influence on the penetration of mythological imagery into the artistic structure of Renaissance works. Thus, the main feature of the Serene Republic art is its inextricable connection with the practice of antique collecting, which contributed not only to the widespread dissemination of mythological motifs and images, but also to their adaptation in Venetian art.

## REFERENCES

1. Vasari in *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*. 2088. Moscow, p.368.
2. Zograf, A.N. 1959. *Antique coins*. Series: Materials and research on the archaeology of the USSR. Moscow-Leningrad: Academy of Sciences of the USSR, issue No.16, p.15.
3. Neverov, O.Y. 1982. *Gems of the Ancient World*. Moscow: Nauka, p.144.
4. Neverov, O.Y. 1984. *From Medici and Orsini's Antiquities Collection. Ancient heritage in the Culture of the Renaissance*. Moscow, pp.273-281 // <http://www.binetti.ru/content/1259>
5. Neverov, O.Y. 1994. *Antique Cameos*. St. Petersburg: Art-SPB, No.21, pp.66-67.
6. <http://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=2872>
7. Neverov, O.Y. 1988. *Antique Cameos in the Hermitage Collection*. Catalogue. St. Petersburg: Art-SPB, pp. 48-49.
8. Ovid Publius Naso. 1973. *Fasti. Elegies and Short Poems*, trans. by Petrovsky F.A. Moscow: Fiction, book. 1, verses 429-436.
9. Ovid Publius Naso. 1977. *Metamorphoses*. Translated by Shervinsky S.V., notes by Petrovsky F.A. Moscow: Fiction, book. 9, verses 341-348.
10. Ryabsky, A.V. 2009. *Venice – the Second Byzantium or the Third Rome. The Origins of Early Venetian Renaissance Architecture*. Academia: Architecture and Construction, No.1, pp.25-29.
11. Smirnova, I.A. 1988. *Jacopo Bellini and the Beginning of the Renaissance in Venice. The Art of Venice and Venice in Art*. Based on materials from the Vipper Readings 1986. Moscow: Soviet Artist, p.187.
12. Voigt, G. 1885. *Revival of Classical Antiquity, or the First Century of Humanism*: in 2 volumes / transl. from the 2<sup>nd</sup> German ed., re-ed. By I.P. Rassadin, vol.2. Moscow: Soldatenkov Publishing house, p.254.
13. Cicero Marcus Tullius. 2011. *Thoughts and Sayings*. ed. by Butromeeva V.V., Butromeeva V.P. Moscow: OLMA Media Group.
14. Yaylenko, E.V. 2010. *Venetian Antiquity*. Moscow: New Literary Review, p.8.
15. Yaylenko, E.V. 2018. *The Thunderstorm of Giorgione. A work of Art in the Interior of a Renaissance Studiolo* // Bulletin of St. Petersburg University. Art history, vol.8, issue 2, pp.300-319.
16. Abrams, H. N. *The Metropolitan Museum of Art. The Vatican: Spirit and Art of Christian Rome*. Pp.180-185.
17. BCV, Mss. PD 1267/8; Thornton-Fletcher 1973, pp.382-385; Radcliffe 1983, pp.367-368.
18. Brown, P.F. *The Antiquarianism of Jacopo Bellini*, IRSA s.e., *Artibus et Historiae*, vol.13, №26 1992, p.69, <https://www.jstor.org/stable/1483431>
19. Creighton, E. Gilbert, ed. and trans., *Italian Art, 1400-1500: Sources and Documents* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1980), p.168.
20. Colonn, F. 2005. *Hipnerotomahia. The Strife of Love in a Dream*. Translated by Godwin. G. Thames & Hudson, p.71.
21. Eisler, C. 1989. *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawing*. New York.
22. Favaretto, I. 1996. *Arte Antica e cultura antiquaria nelle collezioni Venete al tempo dela Serenissima*. "l'Erma" di Bretschneider
23. Hoff, M. Sebastiano Erizzo. *Encyclopaedia of the History of Classical Archaeology*.
24. Manutio, P. 1560. *Lettere volgari*. Venezia: Aldus, p.75.

Ирина Анатольевна Фомина  
соискатель ученой степени кандидата наук  
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
(факультет искусств)  
e-mail: electrena@gmail.com  
Москва, Россия  
ORCID 0009-0009-9229-9006

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-69-85

## МАЛЫЕ ФОРМЫ АНТИЧНОЙ ПЛАСТИКИ В КОНТЕКСТЕ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ ВЕНЕЦИАНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

**Аннотация:** Статья посвящена наиболее ранним формам антикварного собирательства, глиптике и нумизматике, оказавших заметное влияние на сложение мифологической темы в искусстве Венеции конца XIV-XVI веков. В публикации исследуются причины возникновения интереса к коллекционированию античных камней, древних монет и медалей, а также даются характеристики, описание и краткий обзор составленных на их основе коллекций. Исследуются различные аспекты коллекционирования древней чеканки и гемм, а также непосредственное участие в этом процессе венецианских художников начала Кватроченто. Кроме того, дается краткое описание их собственных коллекций.

В результате проделанной работы выявлено, что помимо нумизматики, широкое распространение в домах венецианских антикваров, получила древняя глиптика. Интерес к ним не угасал на протяжении всей истории коллекционирования и, главным образом, сосредотачивался на иллюстративной функции этого материала. Знакомство с ним художников предоставляло

«Для чего, если не для нашего украшения создала природа золото, серебро, драгоценные камни...?» В этих словах гуманиста Лоренцо Валла как нельзя лучше отразилось стремление ренессансной Венеции сделать праздником повседневную жизнь. В немалой степени этому способствуют богатейшие коллекции ее подданных закономерным образом становившиеся украшением Светлейшей республики.

Среди попадавших на антикварные рынки Венеции древних скульптур, погребальных

им широкие возможности претворения мифологической образности и тематики в венецианское искусство от цитирования оригинала до свободного проявления творческой фантазии.

Актуальность данной работы связана с особым значением коллекционирования для формирования эстетической программы венецианского искусства.

Цель работы: показать роль антикварного собирательства в формировании мифологической темы.

В основу данного исследования положен метод формально-стилевого анализа в соединении с иконографическим и иконологическим методами изучения произведений искусства.

Новизна работы в изучении влияния антикварной практики на сложение мифологической образности и проникновение мифологических сюжетов в венецианское искусство.

**Ключевые слова:** практика антикварного собирательства, коллекционирование, венецианское искусство, мифологические сюжеты, геммы, живопись в камне, нумизматика, глиптика, чеканка, all'antica.

рельефов, греческих и римских ваз и различных бронзовых изделий, особую привлекательность для коллекционеров представляла мелкая пластика: монеты, медали, камеи и инталии. Это обуславливалось не только ценностью металла и стоимостью драгоценных камней, но также хорошей сохранностью этих памятников древнего искусства. Не меньший интерес для коллекционеров и простых обывателей представляли «картины», служившие украшением этих маленьких вещиц. Их сюжетам суждено было сыграть важную роль

в определении подхода к мифологической тематике и сложении способов ее претворения в венецианском искусстве.

Древние монеты и медали относятся к одной из наиболее ранних форм коллекционирования. Интерес к античной нумизматике не ослабевал на протяжении столетий. Легкая доступность и большое разнообразие материала обуславливали привлекательность этих находок и интерес к ним собирателей. Как правило, у коллекционеров конца XIV – начала XV века ценность чеканки определялась не научной значимостью, а редкостью и художественными достоинствами монет. Изображения и надписи на аверсах и реверсах, отражавшие события политической и общественной жизни и, что не мало важно, хранившие живые черты правителей, представляли интерес лишь для узкого круга гуманистов. В их руках нумизматические памятники стали неисчерпаемым источником исторической информации, а порой, и ключом к визуальным загадкам прошлого. Полученные сведения не только расширяли имеющиеся знания об античности, но и давали возможность путем подбора и сопоставления данных увязать изображения на чеканке с реальными историческими личностями, мифологическими персонажами, или найденными памятниками древнего искусства. Девизом этих изысканий могли бы стать слова одного из первых венецианских гуманистов, знатока древней чеканки, Франческо Петрарки: «Неудержимая страсть к знаниям движет вашим благородным духом» [17, с.49]. Для ученых и художников того времени популярным занятием становится составление серий портретов героев и знаменитых правителей древности, которые использовались в дальнейшем в качестве иллюстративного материала, дополняющего и конкретизирующего тексты античных авторов. В каталоге Б. Дегенхарта и А. Шмитта упоминается венецианская рукопись из Фермо с текстами Светония, Ливия и Салюстия, страницы которой украшают профили римских императоров, заимствованные с античных монет [13, с.30].

Из всего выше сказанного становится очевидным, что в XIV-XV веках интерес к античным монетам, главным образом, сосредотачивался на их иллюстративной функции. Подтверждением этому становится не только множество живописных и графических работ и медальерных работ, повторяющих иконографию и сюжеты древней чекан-

ки, но и собственные нумизматические коллекции художников, которые позднее будут рассмотрены в этой работе. Но сначала нам предстоит коротко ознакомиться с коллекционерами-энтузиастами, чьими стараниями оживало античное наследие.

Одной из первых венецианских коллекций античных монет, возможно, обладал печально известный дож Марино Фальеро (1274-1355 гг.). Однако отсутствие верифицированных данных и противоречивые сведения о его собрании не позволяют использовать их в данной работе. Вследствие этого, в числе первых венецианских нумизматов упоминается имя поэта и ученого-гуманиста Франческо Петрарки (1304-1374 гг.), значительную часть своей жизни связавшего с *Serenissima*. Несмотря на то, что коллекция поэта, в отличие от более поздних собраний Светлейшей, не была задокументирована, она оказала заметное влияние не только на интерес венецианцев к древней чеканке, но и на их отношение к античности. Из сохранившейся переписки Петрарки с пизанским гуманистом Лелло ди Стефано известно о нескольких золотых и серебряных монетах из коллекции поэта, преподнесенных им в дар немецкому императору Карлу IV в 1354 году с пожеланием восхищаться и подражать своим предшественникам, чьи образы он лицезрит на древней чеканке [2, с.15]. Однако, согласно Каталогам античности Венеции из библиотеки Марчиана [30, 11-12], первая коллекция Венетто принадлежала нотариусу и деловому человеку из Треviso, Оливьеро Форцетта (ок. 1300-1373 гг.). О его интересе к археологическим находкам и стремлении систематически пополнять собрание антиков свидетельствует запись в домовых книгах нотариуса от 1335 года, относительно намеченных приобретений на антикварном рынке. Среди прочего в ней упоминаются старинные монеты и медали. Однако в отличие от Петрарки, интерес Форцетта был скорее коммерческий, нежели научный, а приобретение монет рассматривалось им, в первую очередь, как еще один способ вложения капитала.

Античная нумизматика, являвшаяся кладом археологических и исторических знаний, привлекала внимание ученых-гуманистов. Дань собирательству и изучению нумизматических находок отдал путешественник Чириако Анконский. В записях флорентийского ученого-



гуманиста Амброджио Траверсари сообщается, что «...он был прилежнейшим исследователем... серебряных и золотых монет, и знаков» [17, с.81-92], которыми пополнялись коллекции его друзей и многочисленных заказчиков. Среди известных нумизматических собраний венецианских гуманистов заслуживают быть отмеченными коллекции: старинных монет венецианского дипломата и гуманиста Франческо Барбаро, медалей и золотых монет Бенедетто Дандоло, серебряных монет врача-гуманиста Пьетро Томмази.

В то же время символика древних монет и медалей, олицетворяющая идею государства и власти, не оставляла равнодушными венецианский магистрат и нобилей. Среди *studiolo* и *camerino* венецианской знати, богатством и разнообразием чеканки славились собрания Пьетро Барбо, Франческо и Пьетро Контарини, и Джироламо Донна.

Коллекция эрудита и истинного знатока нумизматики, кардинала Пьетро Барбо (1416-1471 гг.), с 1464 года возглавившего римский понтификат под именем Павла II, была одним из самых крупных собраний *anticaglie* того времени. Кроме драгоценных камней, гемм, античных ваз и камней она включала самое полное на тот момент собрание древних монет, насчитывавшее более тысячи экспонатов. При этом кардинал был не только страстным собирателем древностей, обладавшим утонченным вкусом и особым чутьем коллекционера, но еще и ученым, занимавшимся исследованием и каталогизацией предметов своей коллекции. По словам итальянского гуманиста Рафаэло Маффеи, более известного как Рафаэло Волатеррано: «...помимо необходимых слушаний [он] проводил свой день в удовольствии или разглядывании старинных монет и размышлением над ними...» [30, с. 11-12]. Под руководством понтифика монеты были распределены в строгой хронологической последовательности, в соответствии с типологическими признаками и собственноручно описаны владельцем. Они хранились сгруппированными по несколько штук на обитых красным бархатом подносах с фамильным гербом кардинала. Такая форма учета и организации материалов позднее легла в основу каталогизированных изданий XVII века. Кроме того, Пьетро Барбо были предприняты попытки наладить производство чеканки, имитирующей римские сестерции и императорские денарии. Несмотря на то, что их производство не приняло массовый характер во времена кар-

динала, многократно размноженный его стараниями античный материал, содействовал не только повсеместному распространению классических образов, но и адаптации их в искусстве Венеции.

Ярким примером возрастающего интереса и широкого распространения античных монет в Венеции в конце XIV века служат имитирующие их чеканные медали *all'antica*, выпущенные в 1393 году мастерской гравера Венецианского монетного двора Марко Сесто. На аверсе первой из них был изображен профиль императора Гальбы, увенчанный лавровым венком, а ее реверс украшала фигура Венеции стоящая с вексиллумом в руке, стоящая на колесе фортуны, и надпись: «*Pax tibi Venetia*» («Мир тебе Венеция») [30, с.13]. Следует, однако, отметить, что венецианские медали не были точной копией или подделкой античного оригинала, это подтверждают слова на их аверсе: «*Marcus Sesto me fecit V*» («Маркус Сесто сделал меня», и латинский литер «V» обозначающий Венеция). Скорее всего, речь идет о демонстрации мастерства в медальерном искусстве. В пользу данного предположения говорит тот факт, что четверть века спустя, в 1417 году, в этой же мастерской брат Марко, Алессандро Сесто, изготовил медаль, на реверсе которой была изображена сцена похищения Прозерпины. Опыт производства медалей с мифологическими сюжетами не имел продолжения, но новаторские усилия братьев Сесто отчетливо продемонстрировали живой интерес венецианцев к чеканным медалям и монетам.

Примером возрастающего интереса к античным монетам в художественной среде Венеции эпохи Кватроченто служат не только работы венецианских живописцев, но и предметы их личных коллекций. Первые опыты венецианских художников в освоении мифологических мотивов *all'antica* появляются в графических работах Якопо Беллини. Словно стараясь придать большую историческую достоверность своим рисункам из двух знаменитых альбомов, художник обильно украшает архитектурные сооружения медальонами, имитирующими рельефы старинных монет. В рисунок «Введение Богоматери во храм» (Лувр, fols.28A; 30B) [п.I.] вписаны два скульптурных тондо с фигурами Аполлона с патерой и оливковой ветвью и Посейдона с трезубцем, с точностью воспроизводящие реверсы тетрадрахм из Мирины в Эолии [10, с.187]. Его более поздняя версия дополнена

рельефами имитирующие сестерций Домициана, с персонифицированным изображением Германии и асс Адриана с фигурой Юноны со скипетром и патерой, а также шестью тондо среди которых различимы тетрадрахма Лисимаха из Пергама с Афиной Никофорой, монета времен Птоломея I Сотера [10, с.187] с изображением Орла Зевса, и древнегреческая монета из области Лукания (Великая Греция) с изображением атакующего быка. В сюжете «Бичевание Христа» (Лувр, fols.16 (B). Кабинет рисунков) на фасаде храма помещены рельефы, среди которых угадываются фигуры Несса похищающего Деяниру и настигающего их Геракла. В другой его версии (Лувр, fols.C (29). Кабинет рисунков) стены храма украшают медальоны с изображением Зевса на троне, заимствованного из тетрадрахмы Александра Великого, персонификации Африки из сестерция Адриана и композиции Рем, Ромул и волчица с константиновской печати. Появление именно этих монет в сюжете «Бичевание Христа» наводит на мысль о знакомстве художника с Кириако Анконским и кругом венецианских собирателей антиков. Кроме того, на нескольких страницах «книг Якопо» есть пустые окружности (Лувр, fols.g93v-e94r) [20, с.473], вероятно подготовленные под сюжетные зарисовки с древних монет и медалей из его собственной коллекции.

От ранних экспериментов Беллини мифологическая тематика эволюционировала к более крупным художественным формам в работах его последователей. Витторе Карпаччо хорошо знакомый с альбомами Якопо использовал в картине «Битва святого Георгия с драконом» (ок.1507, г. Скуола ди Сан-Джорджио дельи Скьявони, Венеция) характерную деталь своего предшественника, поместив на конскую сбрую два медальона, имитирующих чеканку *all'antica*. На одном из них изображена сцена «Орфей и звери», которая могла быть заимствована с античной монеты из собрания заказчика или коллекции образцов самого художника. Антикварные цитаты возникают повсеместно в станковой и монументальной живописи в виде декоративных вкраплений по примеру обнаженных скульптур в картинах Карпаччо «Сон Святой Урсулы» (1495 г., Галерея Академия, Венеция) и Джованни Мансуэти «Чудесное исцеление дочери Бенвенуто» (1506 г., Галерея Академия, Венеция), нравственно-дидактических аллегорий и символических комментариев к основному событию подобно псевдоклассическим

рельефам с изображением языческого жертвоприношения в работе Джованни Беллини «Кровь Спасителя» (нач. 1460-х гг., Национальная галерея, Лондон). Как уже отмечалось ранее, в работах художников, зачастую, демонстрировались экспонаты из их собственных коллекций. Увлечение антиками не было редкостью в художественных кругах. Собрание итальянской керамики, бронзы и мелкой пластики, запечатлено в картине «Видение Святого Августина» (1502 г., Скуоло ди Сан-Джорджио дельи Скьявони, Венеция), возможно, некогда принадлежало Карпаччо, а изображенные в доме Марты-Пеллицари в Кастельфранко-Венето (1496-1500 гг.) античные монеты и медали с портретами мудрецов в восточных тюрбанах, гипсовые слепки, книга образцов с перспективными рисунками и сюжеты «Испытание Моисея огнем» (1502-1505 гг.) и «Суд Соломона» (1501-1505 гг.) в технике фресковой росписи могли находиться в собрании Джорджоне.

Таким образом, знакомство венецианских художников с малыми формами античной пластики оказало огромное влияние на проникновение мифологической образности в художественный строй ренессансных произведений. При этом мастера Светлейшей получили широкие возможности претворения мифологической тематики от цитирования оригинала до свободного проявления творческой фантазии.

Нельзя не отметить и особую роль венецианцев в изучении и распространении научных знаний о древних монетах и медалях. В 1559 году в Венеции вышел первый фундаментальный библиографический труд по нумизматике «Беседа о старинных монетах» – «*Sopra le Medaglie de gli Antichi*», автором которого был венецианский ученый-гуманист, коллекционер античных монет, нобиле входившим в состав Совета Десяти, Себастьяно Эриццо. Не менее примечательно и то, что в списке коллекционеров древних монет, входившем в первое руководство по нумизматике, из двадцати восьми собирателей, одиннадцать были венецианцами [30, с. 51-52] [п.II].

Помимо нумизматики, широкое распространение в домах венецианских антикваров получила древняя глиптика. Следует отметить, что интерес к ней не угасал на протяжении всей истории коллекционирования. И по сей день античные камеи сохраняют значение эталона классической красоты и чистого, строгого вкуса. Собирательство резных камней было отличительной чертой

аристократических кругов еще со времен эллинистического мира. По текстам Плиния известно о многочисленных собраниях Юлия Цезаря, дактилиотека Митридата и Марцелла, племянника императора Августа, обширной коллекции гемм Савра, пасынка диктатора Суллы, о собраниях Марка Антония и Цильния Мецената. Римский философ-моралист периода Империи Сенека пишет о моде того времени: «Перстни украшают наши пальцы, на каждой фаланге сверкает гемма!» [3, с.144]. В период Ренессанса геммы заняли особое место в домашних коллекциях и кабинетах редкостей наряду с другими предметами античной глиптики, монетами и медалями. Коллекционеры привлекала изысканная красота «живописи в камне» [6, с.16], представленная многообразием форм рельефной резьбы от традиционных инталий-печатей и скромных монохромных миниатюр до роскошных многоцветных камней, сюжеты которых воспроизводили фрески, портреты могущественных монархов и знати, сцены из бытовой жизни и образы классической мифологии. Миниатюрными композициями можно было любоваться часами, вглядываясь в глубину их пространства, поражавшую четкостью тонких линий и многослойностью рельефа. Иллюзия светотеневого моделирования, рожденная попеременным чередованием толщины и прозрачности слоя, создавала пленительную красоту объемов древних статуй и разнообразие сюжетных построений, воплотивших в себе возвышенный этос античной литературы. Не менее привлекательным для коллекционеров был и размер этих маленьких вещиц, позволявший владельцам не расставаться со своими художественными сокровищами в поездках и путешествиях.

В то же время живописные образы резных камней имели не только эстетическое, но и утилитарное назначение, являя собой, с одной стороны, ювелирные иллюстрации к древним текстам и источник вдохновения для венецианских и заезжих художников, с другой, выполняли роль своеобразного наглядного пособия, достоверно передающего иконографические схемы античности. В этой связи геммы нередко воспроизводились в виде копий, свинцовых отливок или восковых отпечатков, а также небольших бронзовых листов с фигурными сценами [13, с.78-79], которыми наряду с гипсовыми слепками с античной скульптуры украшали дворцы и виллы аристократов для демонстрации пышно-

сти и блеска их резиденций. Кроме того, составлялись отдельные коллекции, которые в качестве дидактического материала использовались в рабочих мастерских для облегчения знакомства с античным искусством и его изобразительными принципами. О подобных собраниях сообщает Дж. Вазари в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», упоминая учебную коллекцию гипсовых слепков в мастерской Франческо Скварчоне (1397-1468 гг.), а также мастерскую и жилище медальера и ювелира Леоне Леони (1509-1589 гг.), в которых «имеются гипсовые слепки со всех современных и древних прославленных скульптур из мрамора или бронзы, какие он только смог раздобыть». [1, с.368]

Многие венецианские коллекционеры того времени были большими ценителями гемм. В собрании, упоминавшегося ранее, Пьетро Барбо находилось свыше шестисот гемм и более двухсот сорока камней. Самые ценные из них так же, как и большая часть собранной понтификом коллекции, были раздарены или распроданы его приемником, Папой Сикстом IV. Этим путем, в собрание Лоренцо Медичи попали: знаменитая чаша из халцедона, более известная как, *tazza Farnese* и драгоценный камень со сценой похищения Одисеем статуи Паллады (I век до н.э.) [21, с.49-54], а также камея с изображением Диониса в колеснице, запряженной психеями (Неаполь, Национальный Археологический музей). В Государственном музее Эрмитаж хранятся две глипты, путь которых можно проследить благодаря гравировке, наносившейся на лучшие камни в коллекции Лоренцо Великолепного. Одной из них является сердоликовая инталия с оплечным изображением юноши в головном уборе из бычьей шкуры. В инвентарной описи собрания Пьетро Барбо от 1457 года она записана как: «Голова юного Геракла с надетою шкурой льва на сердолике ценою 2 дуката» [4, с.273-281]. Интересно, что ее описания встречаются в различных исторических документах на протяжении четырехсот лет.

Другая гемма, «Ника на колеснице», сардоникс, 3,7x4,5 см., Инв. №Ж. 249, поступила в Музей Эрмитаж в 1805 году из собрания генерала Н.Ф. Хитрово. В описи понтифика, составленной в 1457 году, она числится, как: «Разбитая камея с изображением триумфа: два коня и крылатый юноша с бичом в правой руке» [5, с.66-67] (*Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico, p.91*).

В течение следующего века в Светлейшей также составляются весьма значительные коллекции резных камней. Внушительное количество античных гемм хранилось в собрании Джованни Гримани (1501-1593 гг.). Палаццо в Санта-Мария Формоза хранит стукковый рельеф и фресковую роспись, созданные по сюжетам сорока пяти камней из коллекции патриарха. К их живописной тематике обращались художники Джовани-Баттиста Франко и Энеа Вико [24, с.268-274], воссоздавшие по ним серию гравюр, тем самым увековечив память о некогда обширном собрании античных камней семьи Гримани, утраченном после падения Светлейшей республики. В описаниях коллекции патриарха также упоминаются семьдесят две камни, украшавшие утерянный после его смерти *studiolo*: «полностью сделанный из черного дерева и инкрустированный очень красивыми камнями разных сортов, ...колоннами из очень тонкого алебаstra, ...древними бронзами, ...статуэтками и бюстами, медалями из драгоценных металлов и позолоченными рельефами» [30, с.31]. Несколько камней из собрания Гримани были куплены Екатериной II и вошли в эрмитажную коллекцию. Одна из них с сюжетом «Эроты мучают Психею в присутствии Диониса», сардоникс, I в. до н.э., инв. №Ж. 316, поступившая в Эрмитаж в 1792 году из собрания Сен-Мориса (Париж) [6, с.51], по инвентарям собрания Гримани известна, как «...маленький амур, связывающий Венеру, сидящая фигурка и еще один амурчик...» [30, с.29]. Другая, «Дионис на колеснице, запряженной кентаврами» [6, с.47] (I в. до н.э., сардоникс, мастерская Сострата из Александрии, инв. №Ж. 282), в описи патриарха значится, как «Трехцветная камея с изображением двух кентавров, самки и самца, которые везут в колеснице Вакха, поддерживающего тирс левой рукой» [27, с.148]. Вполне возможно, что ее резьба стала прообразом вакхического шествия в картине Чима де Конельяно «Триумф Вакха и Ариадны» (1505-1510 гг., Музей Польди-Пеццоли, Милан). Несмотря на то, что в работе венецианского художника отсутствуют точные заимствования из эрмитажной камеи, от внимания не ускользают отдельные мотивы созвучные ее художественному строю. Явное сходство прослеживается в иконографии, степени взаимодействия, а также в повторяющейся переключке поз и жестов персонажей, изображенных в этих двух работах. В резьбе эллинистического мастера приветствен-

ному знаку поднятой Вакхом руки, вторит запряженный в колесницу кентавр. Похожий мотив изображен в работе Чима, с той лишь разницей, что движение рук бога виноделия зеркально повторяется в жестах сатира, а обращенная лицом к Бахусу кентавресса, составляющая олимпийцу выразительную антитезу, в картине венецианского художника предстает в образе сатирессы. Вышеперечисленные отсылки на классический образец позволяют предположить, что изображение с эрмитажной камеи могло послужить композиционной основой для триумфальной процессии в картине Чима де Конельяно «Триумф Вакха и Ариадны». Знакомство венецианского художника с античной глиптой представляется еще более вероятным в силу его пребывания в центре антикварной торговли и собирательства, коим была Венеция того времени.

Таким образом, одной из форм художественного претворения богатейшего материала античной глиптики стало воспроизведение ее композиций в творчестве мастеров Светлейшей республики.

Первые свидетельства о венецианских антикварах и их коллекциях известны по запискам Микиэля позднее были дополнены каталогизированными работами Энеа Вико (1555 г.) и Себастьяно Эриццо (1559 г.). В 1563 году обновленные сведения о собраниях Светлейшей были представлены в работе фламандского историка и биографа, венецианца по рождению, Хьюберта Гольциуса «*C. Iulius Caesar sive Historiae imperatorum caesarumque Romanorum ex antiquis numismatibus restituae*» (1563 г.) [30, с.51]. В последней четверти XVI века к теме венецианских коллекций обращается Франческо Сансовино, посвятивший их описанию отдельную главу «*Studio di Antiglie*» в энциклопедическом труде «*Venetia, citta nobilissima, et singolare*» (1581 г.) [30, с.52]. В отличие от предшественников, его работа включает не только описания восемнадцати значимых венецианских собраний, находившихся во владении знатных патрициев, влиятельных торговцев, меценатов и философов, таких как Луиджи и Леонардо Мочениго, Франческо и Доменико Дуодо, Доменико и Джованни Гримани, Пьетро Бембо и Леонико Томео, но и имена и менее известных антикваров, чьи домашние музеи хранили поистине «*opere antiche*» (древние работы) [21, с.72-73]. В этой связи особо примечательно завещание Доменико ди Пьеро, хранящее описание коллекции изысканных камней. Шесть

гемм из его собрания с сюжетами античной мифологии выделяются «высочайшим качеством» [24, с.268-274]. Резьба одной из них повествует о борьбе Геракла с трехглавым Цербером; на другой передана сцена из трагедии Софокла «Филоклет», обнаженная мужская фигура обмахивает крылом перебинтованную ногу; сюжет третьей повторяет древнеримскую мозаику «Эрос плывущий верхом на Эгипане в окружении дельфинов». Еще на трех глиптах вырезаны силуэты Морской Венеры, Нереиды и Тритона, а также Каледонского вепря. Эти камеи в числе других сорока пяти резных камней из собрания Доменико ди Пьеро дополнили ранее упомянутую коллекцию Джованни Гримани.

Несмотря на то, что большинство венецианских коллекций и имен антикваров сегодня забыты, а их собрания растворились во времени, затерявшись в домашних музеях новых владельцев, обрывочные сведения, сохранившиеся в завещаниях и нотариальных документах того времени, позволяют составить относительно полную кар-

тину о практике антикварного собирательства в Светлейшей период XV-XVI веков.

Примечательно, что антикварное движение, зародившееся в Светлейшей в XIV-XV веках в отсутствие собственной античности, оказало огромное влияние на формирование в сознании венецианцев образа классического прошлого. Роль посредника в этом процессе играл обширный антикварный материал, в большом количестве поступавший в *Serenissima* из региона Восточного Средиземноморья. Знакомство с ним венецианских художников, а также их непосредственное участие в антикварном движении оказало огромное влияние на проникновение мифологической образности в художественный строй ренессансных произведений. Таким образом, главной особенностью искусства Светлейшей является неразрывная связь с практикой антикварного собирательства, оказавшей содействие не только в повсеместном распространении мифологических мотивов и образов, но и адаптации их в венецианском искусстве.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вазари в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев и зодчих». – М. – С.368.
2. Зограф А.Н. Античные монеты. Серия Материалы и исследования по археологии СССР. Москва-Ленинград: Академия Наук Н СССР, 1959. – Выпуск №16. – С.15.
3. Неверов О.Я. Геммы античного мира – М: Наука, 1982. – С.144.
4. Неверов О.Я. Из собрания древностей Медичи и Орсини. Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. – С.273-281 // <http://www.binetti.ru/content/1259>
5. Неверов О.Я. Античные камеи. – СПб: Искусство-СПб, 1994. – №21. – С.66-67.
6. // <http://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=2872>
7. Неверов О.Я. Античные камеи в собрании Эрмитажа. Каталог. – СПб.: Искусство-СПб, 1988. – С.48-49.
8. Овидий Публий Назон Фасты. «Элегии и малые поэмы», перев. Петровского Ф. А. – М.: Художественная литература, 1973. – Кн.1. – Стихи 429-436.
9. Овидий Публий Назон Метаморфозы. перев. Шервинского С.В., примечания Петровского Ф.А. – М: Художественная литература, 1977. – Кн.9. – Стихи 341-348.
10. Рябский А.В. Венеция – вторая Византия или Третий Рим. Истоки архитектуры раннего венецианского Ренессанса. – *Academia: Архитектура и строительство*, 2009. – №1. – С.25-29.
11. Смирнова И. А. Якопо Беллини и начало Возрождения в Венеции. Искусство Венеции и Венеция в искусстве. По материалам Випперовских чтений 1986. – М: Советский художник, 1988. – С.187.
12. Фойгт Г. Возрождение классической древности, или первый век гуманизма: в 2 т. / Г. Фойгт; пер. со 2 нем. изд., передел. авт. И.П. Рассадина. – Т.2. – М.: Изд-во К.Т. Солдатенкова, 1885. – С.254.
13. Цицерон Марк Тулий. Мысли и высказывания под ред. Бутромеева В. В., Бутромеева В. П. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011.
14. Яйленко Е.В. Венецианская античность. – М: Новое литературное обозрение, 2010, – С.8.
15. Яйленко Е.В. Гроза Джорджоне. Произведение искусства в интерьере ренессансного *studiolo* // – Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2018. – Т.8. – Вып.2. – С. 300-319.
16. Abrams H.N. *The Metropolitan Museum of Art. The Vatican: Spirit and Art of Christian Rome*. Pp.180-185.
17. BCV, Mss. PD 1267/8; Thornton-Fletcher 1973, pp.382-385; Radcliffe 1983, pp.367-368.
18. Brown P.F. *The Antiquarianism of Jacopo Bellini*, IRSA s.e., *Artibus et Historiae*, vol.13, №26 1992, p.69, <https://www.jstor.org/stable/1483431>
19. Creighton E. Gilbert, ed. and trans., *Italian Art, 1400-1500: Sources and Documents* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1980), p.168.

20. Colonn F. 2005. *Hipnerotomahia. The Strife of Love in a Dream*. Translated by Godwin. G. Thames & Hudson, p.71.
21. Eisler C. 1989. *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawing*. New York.
22. Favaretto I. 1996. *Arte Antica e cultura antiquaria nelle collezioni Venete al tempo dela Serenissima*. "l'Erma" di Bretschneider
23. Hoff M. Sebastiano Erizzo. *Encyclopaedia of the History of Classical Archaeology*.
24. Manutio P. 1560. *Lettere volgari*. Venezia: Aldus, p.75.
25. Perry M. 1993. *The Grimani Cameos in Renaissance*. Venice Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol.56, pp.268-274. Published by: The Warburg Institute.
26. Sansovino F. 1663. Venezia, *Città nobilissima et singolare*. Venezia: Appresso Stefano Curti, p.387.
27. Scamozzi V. 1615. *L'idea dell' architettura universal*. Vol.II, pp.305-306.
28. Vollenweider M.L. 1966. *Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*. Baden-Baden, Bruno Grimm, pp.148.
29. Weiss R. 1988. *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*. Oxford: Basil Blackwell Publ., p.186.
30. Xavier F. 2003. *Salomon Cardinal Pietro Barbo's collection and its inventory reconsidered*. Journal of the History of Collections 15, no.1, pp.1-18.
31. Zorzi M., Favaretto I. 1988. *Collezioni di Antichità a Venezia*. Istituto Poligrafico e Zecca Dello Stato. Roma, pp.11-12.
32. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345532?sortBy=Relevance&ft=Imitator+of+Domenico+Campagnola&offset=0&rpp=40&pos=29>
33. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1945-0927-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1945-0927-1)
34. <https://books.google.ca/books?id=10g>

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

- I. Нумерация по Eisler C. *The Genius of Jacopo Bellini*.
- II. Среди них: Франческо Барбо, Торквато Бембо, Алессандро Контарини, Андреа Лоредан, Стефано Маньо, Франческо Веньер, Антонио Зантани и «аббат Юстиниан», а также Пьетро Бембо, Габриэле Вендрамин и Джованни Гримани.

Marina V. Galkina

Professor

Honorary Member of the Russian Academy of Arts

The State University of Education

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

Moscow, Russia

ORCID 0000-0001-6073-1399

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-86-93

## FASHION ILLUSTRATION: RETROSPECTIVE AND MODERN RESOURCES

*Summary:* As part of world culture, modern fashion has been formed under the influence of many factors, one of which was the popularisation of fashion trends and tendencies in clothing design through the publication of illustrations made by outstanding artists, whose creative activity was focused on visualising original ideas of clothing designers, in magazines and other printed publications. Many artists almost completely connected their activities with only one publication, others became the founders of numerous trends and schools in fashion illustration. A retrospective vision of illustration from the 19<sup>th</sup> century to the present day allows us to evaluate both the evolution of illustration and its prospects in modern realities. The variety of illustrations in printed publications and

online resources allows us to talk about broad prospects of fashion illustration in terms of the global fashion industry evolution. The development of modern visualisation tools increases audience reach, accordingly expanding the influence of illustration on the work of modern professional artists and authors-amateurs, fashion enthusiasts. The article aims to identify the differences (formation vectors) between a design clothing drawing and a fashion illustration, as mutually influencing directions in fashion industry and art.

*Keywords:* illustration, world culture, fashion industry, author idea, retrospective, art, social phenomenon, representation, competition, extravagance, quintessence, interpretation

As a reflection of a social phenomenon, fashion development is largely ensured, nurtured by a person's desire for the charm of novelty. It is a peculiar result of the relationship between theatrical action and the audience. Throughout the entire life cycle of fashion, it is visual artistic images that play the most important role.

We can say that already in ancient times, statues, busts, and other images of outstanding philosophers, rulers, and public figures served as a prototype for the informational, visualised side of fashion. "Taking an excursion into the history of costume, one can trace how the categories of 'masculinity' and 'femininity' are reflected through costume forms. A historical retrospective allows us to clearly determine how great or small the degree of opposition or convergence of sexual differences expressed by costume in a given time period was." [Muzalevskaya, 16] The appearance of cut in clothing,

which replaced the tunic-like concept, allowed the beginnings of fashion trends to form, especially in the upper strata of society. The start of fashion illustration was laid back in the 19<sup>th</sup> century by artists who began to draw engravings of men and women in fashionable clothes, depicting everything with photographic accuracy – design, features, accessories, etc. The idea of fashion illustration was picked up and successfully developed during the period of fascination with fashion magazines throughout Europe. "Almost immediately after the appearance of fashion magazines, private collectors appeared. It is known that the owners of collections of fashionable engravings were Russian artists K. Somov, A. Benois, M. Larionov and others." [Lapik, 95]

The illustrations of this period were based on the leading ideas dictated by Paris. The most talented and famous artist was Jules David, who actively provided illustrations for the magazine *Le Moniteur*

*de la Mode* (1843-1913). His meticulously drawn details and textures as well as fashion illustrations filled with a sense of time were not so much perfect representations of the latest trends but a reflection of bourgeois values, the way of life of the emerging new class of society.

The most important step in the promotion of fashion illustration was the collaboration of the great fashion maestro, Paul Poiret, with young graphic artist Paul Iribe, which resulted in the publication of the album *Le Robes de Paul Poiret Racontées par Paul Iribe*, effectively promoting the very idea of fashion illustration in the era of modern art. The next album was published by Paul Poiret in 1911 with drawings by Georges Lepape, as a continuation of the style based on the most complex, sophisticated colour graphics and the universal direction of the interpenetration of different art styles. "The couturier's creativity is marked by an exceptionally free and subtle handling of colour. Its formation was facilitated by Poiret's collaboration with many artists. His joint work with Raoul Dufy was significant: the artist's bold graphic approach reflected Poiret's personal preference for intense colours." [Shilina, 83] The unique sketches of Leon Bakst for Diaghilev's ballets, which had a resounding success in Paris, had a huge influence on the formation of artistic approaches to drawing clothes. Dynamic expressive poses of the dancing artists, asymmetrical composition, an abundance of different style decors and colours, a combination of sophistication and powerful energy made a revolutionary impression on fashion illustration. "The exotic Russian flavour and oriental motifs in clothing captured the attention of secular Paris and breathed new colours into the usual ideas about European costume, extremely inspiring both spectators and designers of that time. Studying the fashion of the period, one can see how Bakst's artistic ideas and dresses by Paul Poiret resonate with each other." [Burova, 78]

International competition was led by American fashion magazines – *Harper's Bazaar*, founded in 1867, and *Vogue*, founded in 1892, which effectively promoted fashion illustration. "Firmly occupying the niche of the elite press, *Vogue* magazine has been the flagship of high fashion for many years, reflecting all the features of gender specificity, based on knowledge of its audience, its privileges, and choices." [Filippova] Multifaceted and inimitable, full of new ideas, Russian-born artist Erté created a vibrant legacy of fashion illustration in *Harper's*



Ill.1. Copy of an illustration by Rene Gruau for Dior (by Marina Galkina)

*Bazaar*. *Vogue* represented fashion with the creative works of illustrators Eduardo Garcia Benito, Christian Bérard, who became famous for their unique author's style, which formed an idea of fashion of the period of the 20's and 30's of the 20<sup>th</sup> century.

From the beginning of the 1950's, photography actively began to conquer the pages of fashion magazines. Fashion illustration did not give up its position and dynamically continued developing trends, widely covering the full range of artistic styles. René Bouché, Bernard Blossac, and Eric (Carl Erickson) were the most widely published artists who created a style of classical elegance in fashion illustration. Of course, René Gruau left a bright mark in this area, compiling an album from Henri de Toulouse-Lautrec and the impact of Japonisme, influencing subsequent generations of fashion illustrators. Lopez's new perspective on fashion illustration was based on the modernist extravagance of the Rococo through refined line, fashionable form, silhouette and colour; it was these radical modernizations that shaped fashion illustration in the mid-1960's and beyond, even foreshadowing the emergence of pop art elements and psychedelics. "Having entered the fashion industry, photography quickly gained a leading position in illustrating fashion images. However, the uniqueness of the author's image and an artist's pronounced graphic skill



Ill.2. Copy of an illustration by Eduardo Garcia Benito for Vogue (by Marina Galkina)

allow fashion illustrations to maintain their leading position in modern graphic design and outline the possibilities for further development of the aesthetics of illustrating the image of a person in a costume." [Bezrukova, 99]

The magazine *La Mode en Peinture* (1982-1984), which appeared in Paris, brought to life and brought to the podium a new generation of artists who created a glamorous charm of advertising projects involved in the world of fashion. Fashion is quite fleeting. It is visual presentations – drawings, collages, prints, paintings, that ensure the longevity of fashion ideas in people's memory. Experiencing the most complex life cycle of fashion, it is visual artistic images that play a decisive role in creating the author's style of a clothing designer. Of course, a designer's initial sketch plays a role in the creation of the idea. However, fashion illustration places final decisions in the minds of the consumer and forms an idea of shape, silhouette, innovations, colours, proportions and ways of choosing style directions. The approach to performing a creative task is one of the fundamental differences between a designer's drawing and a fashion illustration. A designer, in his or her own style, strives to create the quintessence of the original concept for further development

and embodiment of the product in material. A designer or designer-artists create patterns and technological drawings of the product; however, a sketch is also an independent work of art. An illustrator, not bound by technical or stylistic restrictions, can work both with the works of designers and create his or her own style solutions based on famous works.

Absolutely and completely, regardlessly, an illustrator confidently conveys to the viewer how fashion design comes into life, visualized in its own individual language, in accordance with innovative collaborations or with thoughtful, deliberate editing in the formation of style. "Artistic products that claim to be of high quality need an archive, since in the absence of an archive, there is no way to compare the quality of today's new products with yesterday's old ones." [Groys, 353]

An illustrator demonstrates (has a possibility of) complete creative freedom. At the same time, considering the creativity of fashion magazine illustrators from the point of view of linking creativity to technology, the time frame can be divided into two significant stages: only a manual illustrative artistic approach – until the early 1980's, and technical creativity using modern visual technologies, computer programs and visualization tools – to date. In the pre-computer era, even outstanding illustrators had the opportunity to demonstrate their creative work either at exhibitions or directly in printed publications. At the same time, their creative direction was largely formed under the influence of both the editorial policy of publications and socio-economic factors, which, taking into account the complexity and long-term nature of the author's work, led to the artists' direct dependence on politics and economic situation. "Modern fashion illustration most often deviates greatly from detailed, realistic depiction of costumes, gravitating towards a dynamic and very emotional depiction of these costumes. The digital format is increasingly being used in fashion illustration, although it does not yet plan to completely replace paper, pencils and paints" [Modern Fashion]. Modern artists-illustrators, who have a huge resource in the form of computer visualization tools and the global Internet, are much less connected creatively due to the widest reach of the audience, and specialized resources allow them to publish works of almost any direction, style and creative concept. However, they adhere to the main trends in creativity, which are again shaped by socio-economic factors.

"Fashion illustration has gradually become a creative activity that no longer depends on the format of any publication; it has found its place in contemporary art and today is in demand by the world's major museums and libraries, as are exhibitions with historical and contemporary illustration." [Lapik, 97]

Fashion illustration, in turn, gives a powerful impetus to creative expression in the spirit of fashion. This vibrant creative phenomenon accentuates new trends in clothing and shapes the history of modern fashion. Exclusive drawings in a fashionable interpretation contribute to the formation of the viewer's artistic and aesthetic culture in the field of a unique art phenomenon.

#### REFERENCES:

1. Shilina, P.A. 2019. "Style of Paul Poiret and his representation in world fashion of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries", *Bulletin of ChGAKI*, no.3 (59), pp.82-87.
2. Bezrukova, E.A. 2017. "Historical and typological features of fashion illustration in the context of fashion and design development", *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*, no.39, pp.94-99.
3. Groys, B. 2012. *Politics of Poetics*. Moscow: Ad Markinem Press, p.496.
4. Lapik, N.A. 2014. "Updating fashion illustration in the modern museum and exhibition space", *Bulletin of St. Petersburg State Institute of Cinematography*, no.4 (21), pp.94-97.
5. Features of Modern Fashion Illustration, Electronic resource. Available at: <https://creativecity.academy/project/dc57b4c039ca406e80e29257e3d10d84>, accessed on: 15.05.2024.
6. Muzalevskaya, Y.E. 2020. "Reflection of masculinity and femininity in the costume of the ancient period", *Eurasian Union of Scientists*, no.11-4 (80), pp.15-19.
7. Filippova, A.V. 2018. "Fashion journalism in the modern media space. On the example of Vogue magazine", *Ogaryov-Online*, no.3 (108).
8. Burova, M.D. 2022. "Fine art and fashion – prerequisites for the formation of fashion illustration", *Bulletin of MGUKI*, no.1 (105), pp.71-81.
9. *Illustration Now! FASHION*. 2013. TASCHEN. Ed. Julius Wiedemann. GmbH Hohenzollernring 53. Kuln.
10. Burganova, M.A. 2023. "New initiatives in the field of culture and art on the example of modern museum policy", *Burganov House. The Space of Culture*, no.3 (21).

Марина Владимировна Галкина

Профессор

Почетный член РАХ

Государственный университет просвещения

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

Москва, Россия

ORCID 0000-0001-6073-1399

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-86-93

## FASHION ИЛЛЮСТРАЦИЯ – РЕТРОСПЕКТИВА И СОВРЕМЕННЫЕ РЕСУРСЫ

*Аннотация:* Современная мода, как раздел мировой культуры, формировалась под влиянием многих факторов, одним из которых стала популяризация модных течений и тенденций в дизайне одежды посредством публикации в журналах и других печатных изданиях иллюстраций, выполненных выдающимися художниками, чья творческая деятельность была сосредоточена на задачах визуализации авторских идей дизайнеров одежды. Многие художники практически полностью связали свою деятельность с одним изданием, другие – стали основоположниками многочисленных течений и школ в модной иллюстрации. Ретроспективное видение иллюстрации с XIX века по наше время позволяет оценить как эволюцию иллюстрации, так и ее перспективы в современных реалиях. Разнообразие иллюстративного ряда в печатных изданиях и сетевых ресурсах позволяет говорить о широких

Развитие моды как рефлексии социального феномена во многом обеспечено, вскормлено стремлением человека к обаянию новизны. Это своеобразный результат взаимоотношений между театральным действием и аудиторией. На протяжении всего жизненного цикла моды, именно визуальные художественные образы играют важнейшую роль.

Можно говорить о том, что уже в античные времена, изготавливаемые статуи, бюсты и другие изображения выдающихся философов, властителей и общественных деятелей служили прообразом информационной, визуализированной стороной моды. «Совершая экскурс в историю костюма, можно проследить, как через костюмные формы отражаются категории «мужественности»

перспективах модной иллюстрации в плане развития глобальной индустрии моды. Развитие современных средств визуализации увеличивает охват аудитории, соответственно расширяя влияние иллюстрации на творчество современных профессиональных художников и авторов-любителей, энтузиастов моды. Данная статья ставит целью определить различия (векторы формирования) между авторским дизайнерским рисунком одежды и модной иллюстрацией, как взаимовлияющими направлениями в индустрии моды и искусстве.

*Ключевые слова:* иллюстрация, мировая культура, индустрия моды, авторские идеи, ретроспектива, искусство, социальный феномен, репрезентации, конкуренция, экстравагантность, квинтэссенция, интерпретация

и “женственности”. Историческая ретроспектива позволяет наглядно определить, насколько велика или мала была степень противопоставления или сближения половых различий, выраженных костюмом в тот или иной временной отрезок.» [Музалевская, 16] Появление кроя в одежде, пришедшего на смену туникообразной концепции, позволило сформироваться зачаткам модных тенденций, особенно в высших слоях общества. Начало модной иллюстрации положили еще в XIX веке художники, которые начали рисовать в технике гравюры мужчин и женщин в модной одежде, с фотографической точностью изображая все – модели, элементы, аксессуары и др. Идея модной иллюстрации была подхвачена и успешно развивалась на волне увлечения

модными журналами по всей Европе. «Практически сразу после появления модных журналов появились и частные коллекционеры. Известно, что владельцами коллекций модных гравюр были русские художники К.А. Сомов, А.Н. Бенуа, М.Ф. Ларионов и др.» [Лапик, 95]

Иллюстрации этого периода были основаны на лидирующих идеях, продиктованных Парижем. Наиболее талантливым, известным художником был Жюль Давид, который активно предоставлял иллюстрации для журнала «Le Moniteur de la Mode» (1843-1913). Именно его скрупулезно прорисованные детали и фактуры, наполненные ощущением времени модные иллюстрации были не столько совершенными репрезентациями последних веяний, но и стали рефлексией буржуазных ценностей, образа жизни зарождающегося нового класса общества.

Важнейшим шагом в продвижении модной иллюстрации послужило сотрудничество великого маэстро моды Поля Пуарэ с молодым художником графиком Полем Ирибом, результатом которого стала публикация альбома «Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe», который эффективно продвинул саму идею модной иллюстрации в эру современного искусства. Следующий альбом был опубликован Полем Пуарэ в 1911 г. с рисунками Жоржа Лепап, как продолжение стиля, основанного на сложнейшей, утонченной цветной графике и универсальном направлении взаимопроникновения различных стилей искусства. «Творчество кутюрье отмечено исключительно свободным и тонким обращением с цветом. Его формированию способствовало сотрудничество Пуарэ со многими художниками. Значительной была его совместная работа с Раулем Дюфи: смелый графический подход художника отражал личное предпочтение Пуарэ – его пристрастие к интенсивным цветам.» [Шилина, 83]. Огромное влияние на формирование художественных подходов к рисованию одежды оказали уникальные эскизы Леона Бакста к Дягилевским балетам, имевшим оглушительный успех в Париже. Динамичные экспрессивные позы танцующих артистов, асимметричная композиция, обилие разностилевых декоров и колоритов, сочетание изысканности и мощной энергетики произвели революционное впечатление на модную иллюстрацию. «Экзотичный русский колорит и восточные мотивы в одежде охватили внимание

светского Парижа и вдохнули новые краски в привычные представления о европейском костюме – это чрезвычайно воодушевляло как зрителей, так и дизайнеров того времени. Исследуя моду периода, можно заметить, как переключаются между собой художественные идеи Бакста и туалеты авторства Поля Пуарэ.» [Бурова, 78]

Международную конкуренцию возглавили американские журналы мод – «Harper's Bazaar», основанный в 1867, и «Vogue», основанный в 1892, эффективно продвигавшие модную иллюстрацию. «Журнал “Vogue”, прочно занявший нишу элитарной прессы, уже многие годы является флагманом высокой моды, отражает в себе все черты гендерной специфики, опираясь на знание своей аудитории, ее привилегий и выбора.» [Филиппова] Многогранный и неподражаемый, переполненный новыми идеями русский художник по происхождению Эрте создал яркое наследие модной иллюстрации в «Harper's Bazaar». «Vogue» представлял моду творческими работами иллюстраторов Эдуардо Гарсиа Бенито, Кристиан Берар, прославившимися своим неповторимым авторским стилем, составившим представление о моде периода 20-х, 30-х годов XX в.

С начала 50-х годов фотография активно на-чала завоевывать страницы модных журналов. Модная иллюстрация не сдавала свои позиции и динамично продолжала развиваться тенденции, широко охватывающие полный спектр художественных стилей. Рене Буше, Бернар Блоссак, Эрик (Карл Эрикссон), наиболее широко публикуемые авторы, создавшие стиль классической элегантности в модной иллюстрации. Безусловно оставил яркий след в данной сфере Рене Грюо, составивший альбом от Анри де Тулуз-Лотрека и влияния японизма, оказавший влияние на последующие поколения иллюстраторов моды. Новый взгляд на модную иллюстрацию, созданный Лопес, был основан на модерне экстравагантности рококо средствами изысканной линии, формирования модной формы, силуэта и колорита, именно эти радикальные модернизации формировали модную иллюстрацию в середине 1960-х годов и далее, даже предвосхитили появление элементов поп-арта и психоделики. «Фотография, придя в индустрию моды, быстро завоевала лидирующие позиции в иллюстрировании модных образов. Однако уникальность авторского образа и ярко выраженное графическое мастерство

художника позволяет сохранять фэшн-иллюстрации свои лидирующие позиции в современном графическом дизайне и намечает возможности дальнейшего развития эстетики иллюстрирования образа человека в костюме.» [Безрукова, 99]

Появившийся в Париже журнал «La mode en Peinture» (1982-1984) вдохнул в жизнь, вознес на подиум новое поколение художников, которые создали гламурный шарм рекламных проектов, вовлеченных в мир моды.

Мода достаточно скоротечна. Именно визуальные презентации – рисунки, коллажи, принты, живописные изображения обеспечивают долголетие модных идей в памяти людей. Переживая сложный жизненный цикл моды, именно визуальные художественные образы играют решающую роль в создании авторского стиля дизайнера одежды. Конечно, первоначальный набросок дизайнера играет свою роль в создании идеи. Но модная иллюстрация расставляет окончательные решения в сознании потребителя и формирует представление о форме, силуэте, новациях, колоритах, пропорциях и способах предпочтений стилевых направлений. Одно из принципиальных различий между авторским дизайнерским рисунком и модной иллюстрацией заключается в подходе к выполнению творческой задачи. Дизайнер в своем авторском стиле стремится создать квинтэссенцию первоначального замысла, для дальнейшей разработки и воплощения изделия в материале. Дизайнер или конструкторы-художники создают выкройки и технологические рисунки изделия, но набросок, эскиз – будет являться также самостоятельным художественным произведением. Иллюстратор, не связанный техническими или стилевыми ограничениями, может работать как с произведениями дизайнеров, так и создавать собственные стилевые решения по мотивам известных работ.

Абсолютно и совершенно, вне зависимости, иллюстратор уверенно транслирует зрителю каким образом входит в жизнь модный дизайн, визуализируется собственным индивидуальным языком, в соответствии с новационными коллаборациями или с продуманной предназначенной редакцией в формировании стиля. «Художественная продукция, претендующая на высокое качество, нуждается в архиве, ведь в отсутствие архива нет никакой возмож-

ности сравнивать качество новой, сегодняшней продукции со старой, вчерашней.» [Гройс, 353]

Иллюстратор демонстрирует (имеет возможность) полную свободу творчества. При этом, рассматривая творчество иллюстраторов модных журналов с точки зрения привязки творчества к технологии, можно разделить временные рамки на два значительных этапа: только ручной иллюстративный художественный подход – до начала 1980-х годов, и техническое творчество с применением современных изобразительных технологий – компьютерных программ и средств визуализации – по настоящее время. Даже выдающиеся художники-иллюстраторы в докомпьютерную эру имели возможность демонстрировать свои творческие работы либо на выставках, либо непосредственно в печатных изданиях. При этом, их творческая направленность во многом формировалась под влиянием как редакционной политики изданий, так и социально-экономическими факторами, что с учетом сложности и долговременности авторской работы приводило к прямой зависимости художников от политики и конъюнктуры. «...Современная fashion-иллюстрация чаще всего сильно отходит от детального, реалистичного отображения костюмов, тяготея к динамичному и очень эмоциональному отображению этих костюмов. Все чаще используется диджитал формат в модной иллюстрации, хоть он пока и не планирует полностью вытеснить бумагу, карандаши и краски.» [Совр. фэшн]. Современные художники-иллюстраторы, имеющие огромный ресурс в виде компьютерных средств визуализации и глобальной сети Интернет, гораздо менее связаны в творческом плане за счет широчайшего охвата аудитории, а специализированные ресурсы позволяют публиковать работы практически любой направленности, стиля и творческого замысла. Тем не менее они придерживаются основных направлений в творчестве, которые опять же формируются под воздействием социально-экономических факторов. «Модная иллюстрация постепенно стала творческой деятельностью, уже не зависящей от формата какого-либо издания, она нашла свое место в современном искусстве и на сегодняшний день является востребованной крупными мировыми музеями и библиотеками, как и выставки с исторической и современной иллюстрацией.» [Лапик, 97]

Модная иллюстрация в свою очередь дает мощный импульс творческой экспрессии в духе моды. Это яркое творческое явление акцентирует новые линии в одежде и формирует историю современной моды. Эксклю-

зивные рисунки в модной интерпретации способствуют формированию художественно-эстетической культуры зрителя в сфере уникального явления искусства.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Шилина П.А. Стиль Поля Пуаре и его репрезентация в мировой моде конца XX – начала XXI века // Вестник ЧГАКИ. – 2019. – №3 (59). – С.82-87.
2. Безрукова Е.А. Исторические и типологические особенности фэшн-иллюстрации в контексте развития моды и дизайна // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – №39. – С.94-99.
3. Гройс Б. Политика поэтики. – М.: Ад Маркинем Пресс, 2012. – С.496.
4. Лапик Н. А. Актуализация модной иллюстрации в современном музейно-выставочном пространстве // Вестник СПбГИК. – 2014. – №4 (21). – С.94-97.
5. Особенности современной фэшн иллюстрации. Электронный ресурс. URL:<https://creativecommons.academy/project/dc57b4c039ca406e80e29257e3d10d84>, дата обращения 15.05.2024.
6. Музалевская Ю.Е. Отражение мужественности и женственности в костюме античного периода // Евразийский Союз Ученых. – 2020. – №11 – 4 (80). – С.15-19.
7. Филиппова А.В. Fashion-журналистика в современном медиапространстве (на примере журнала «Vogue») // Огарев-Online. – 2018. – №3 (108).
8. Бутова М.Д. Изобразительное искусство и мода – предпосылки формирования фэшн-иллюстрации // Вестник МГУКИ. – 2022. – №1 (105). – С.71-81.
9. Illustration Now! FASHION. 2013. TASCHE. Ed. Julius Wiedemann. GmbH Hohenzollernring 53. Kuln.
10. Бурганова М.А. Новые инициативы в сфере культуры и искусства на примере современной музейной политики // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2023. – №3 (21).

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-94-106

## CREATIVE IMPULSES OF ANCIENT RUSSIAN ART AND PRESENT-DAY DYNAMICS IN A. SMIRNOV'S ARTISTIC SEARCH

*Summary:* The author of the given article pursues the goal to consider the features of A. Smirnov's artistic plasticism, as well as to identify the connections between his creative searches in this direction and the Christian worldview. This analysis is carried out on the basis of the artist's works such as *Among the Teachers* (1985), *The Kingdom of God* (1986), *The Descent of St. Spirit* (1987), *Healing the Possessed* (1992), diptych *Storm at Sea* (1995), *Creation of the World* (1988), *Choice* (1991). The structure of the article provides a step-by-step identification of the common features inherent in the artist's creative style, followed by a generalisation of their main characteristics. The work analyses the master's plastic language within the framework of his religious and philosophical thinking. The manifestation of a two-way connection between the master's creative perception and the artistic heritage of ancient Russian art is considered. The characteristic accents in which this connection is affirmed are analysed. An analysis of compositional, rhythmic characteristics, and stylistic features of art works is carried out.

Religious theme has always been an important component of Russian art. Sometimes, it seemed to fade into the background; however, after some time, it again became even more relevant. We see such a return in the art of the 90's of the last century. Many artists tried to resolve the religious issue for themselves, as an inextricable, important part of Russian culture, its foundation. There was an attempt to see and feel the living tradition through a biblical story.

Famous religious painter A. Smirnov has been working in depth on this topic for several decades. In this article, we will consider Alexander Smirnov's works, touch on the connection between his cre-

As a result of the analysis, the author comes to the conclusion that, in his works, the artist reveals a new dynamism of perception, which is expressed in its own unique commitment to the idea of returning movement, circular rhythm, and the appearance of space in several planes. Much is formed under the influence of his attraction to the art of Ancient Rus'. It can be found both in the widespread use of the circle and sphere motif, a lot of diminishing perspective, and in the plastic presentation of the figurative mass as a whole.

The nature of the dynamics and statics combination, that is a desire for a commonality of their perception, the consistency of these concepts, is inherent in many of the artist's creations. At times, it seems he intuitively feels the static basis of this or that work. As if in contrast to it, the element of movement begins to reveal itself as a synthesis of the dynamics of the 20'th century, combined with the harmony and grace of ancient Russian art.

*Keywords:* Alexander Smirnov, religious painting, artistic heritage, symbolic painting, spiritual art, Christian motifs.

ative searches in this direction and the Christian worldview, the peculiar relation of expression and harmony in it.

The dynamic richness of the work of Alexander Smirnov, the older generation painter, his artistic plasticism and the connection between his creative searches in this direction and the Christian worldview are of growing interest today. In the plastic ways and discoveries of this master, one can feel the echoes of the search for an artistic form, which can be found in ancient Russian painting. At the same time, in his art, the nerve and audacity of the 20'th century, which even now cannot be forgotten, are felt in the real connection of expression and harmony.



Ill.1. A. Smirnov. 1985. Among the Teachers

The language of symbols, in the context of which the figurative space of the canvas is understood, will continue to appear in the artist's creative work as a leitmotif.

The painting *The Kingdom of God* (ill.2) became a striking manifestation of the idea of unification and conciliarity.

With the help of a smooth circular movement, the refined silhouettes of the figures are directed towards a single centre – the image of Christ. The sphere, as the physical dominant of the painting, is the unifying principle of two worlds, human and God's. At the same time, the circular movement of life flows both inside and outside it. Diminishing perspective is spherical in nature, leading the eye into depth. The amazing musical effect, created by the movement of spheres, hemispheres and arched rhythms, is impossible not to appreciate, knowing about the artist's integral commitment to ancient Russian art.

The perception of the canvas space as a temple principle is conceived in Smirnov's worldview and in the painting *The Descent of the Holy Spirit* (ill.3). The plasticity of each silhouette is permeated with unified aspiration. A unified rhythmic move turns out to be the real key of the composition. This nature of the internal structure organisation of the painting acts as one of the features of the artist's plas-

tic thinking. The spirit and aspirations of the 20'th century, its changing spiritual rhythm with its accents and repetitions, were reflected in this interpretation of the artistic form.

The diverse dynamics of movement, closely related to his religious motives, is one of the main characteristics of the artist's creative work. Its plastic course has many individual characteristics. It is reasonable, for example, to quote Smirnov's words: "In a work of art, movement is important, however, stopping it in time is the key"<sup>1</sup>. He is looking for a far from elementary consistency between dynamics and statics. Dynamics often acts as a symbol of growth, variability, changeability, upward striving, whereas statics - as one of the ways of exposing integrity.

The creations of ancient Russian art come to mind again. Characterising the frescoes of the Church of the Assumption on Volotovo Field (the second half of the 14th century), M. Alpatov notes: "In Volotovo frescoes, one is struck by the uncontrollably bold, impulsive, passionate movement of the figures"<sup>2</sup>. When the researcher uses the word "impetuous",

1. Conversations of O. Rakova with A. Smirnov. June 15, 2015. Audio recording. Personal archive of O. Smirnova. Further: Conversations, June 15, 2015.

2. Alpatov M.V. (1955) General History of Arts: in 3 volumes. Vol.3. Russian Art from Ancient Times to the Beginning of the 18<sup>th</sup> Century. Moscow, p.156.





Ill.2. A. Smirnov. 1986. The Kingdom of God

he claims that such a plastic move creates a “new understanding of space”<sup>3</sup>.

The use of multidirectional movement, as one of the opportunities to achieve static balance while maintaining the internal dynamics of the work, is noticeable in a number of other works by Smirnov.

In Smirnov’s film *Healing the Possessed*, 1992, (ill.4), special artistic plasticism is a striking phenomenon in the artistic searches of the late 20’t century.

In this work, the entire space of the canvas is organised based on the movement of planes and figurative elements, the consistency between their dynamic development and their stop. The development of movement typology occurs largely due to the plastic change of plans, which in turn begin to be subordinate to the general structure of the internal life of the artistic form with its special rhythmic laws.

The artist unfolds the dynamics simultaneously in several planes. The background is marked by the horizon line. A patch of sky repeats this line with its decorative design. In this rhythmic repetition of several horizontal lines, a static basis is created, relative to which the spatial and planar characteristics of the painting begin to work. The artist

3. Ibid, p.156.

does not limit the plane in the categories to which we are accustomed. He allows the earth’s surface to be involved in the dynamics of what is happening. The sign of suffering evokes a response from the earth’s surface inside the painting, and it obeys the laws that the emotional rhythm of the entire work dictates to it.

Here we note the artist’s compositional move, with which he finds a point of support in order to develop the dynamics of movement. The figure of the Saviour contains such a support point. His figure, on the one hand, serves as the focus of all moving masses, and, on the other, is the only stable dominant among the oscillating and heaving earth’s surface.

Smirnov organises life within the space of the painting in such a way that, as a result, spatial infinity of movement appears, a circular movement of energy flow occurs along an ellipse, through the figure of the Saviour. First, it gives a powerful energy impulse, serves as its starting point, and then receives it again. This movement does not imply a final moment in the dynamics of its development. The plane moving away from Christ again strives to return to the figure of the Saviour.

The background descending plane, outlining a diagonal arc, bears an image of a rapid run down from the Saviour. And the running away plane, and the figure of the shepherd, and the pork sides – everything is in a single rhythm striving to overthrow. Despite the fact that, it would seem, figuratively we are dealing with different types of matter – the surface of the earth, humans, animals, rhythmically they are perceived as a single whole due to dynamics and plasticity.

Hemispheres are created by planes. At the moment of the downward descent of all this directed running, a collision occurs between the distant plane and the near plane. From this point of contact between the planes, a new phase of movement arises.

The result is a rhythm that cannot be stopped. Movements transform one into another, one form of matter into the next form of its existence, and so on again and again. The rhythmic dynamics are acutely recorded – like the pulse of a living organism, it fills the artistic form with its endless transition. Moreover, the infinity of this movement contains a time aspect. We see the metaphysics of demonic possession, healing, the next fall following this healing, and the next rebirth; and so on,

endlessly. The space of the canvas turns out to be included in the centripetal flow of time. Due to the infinity of movement, space and time come to a coordinated unity of the whole.

In the free plasticity of this work, the improvisational freedom of lines, which M. Alpatov so appreciated when he characterised ancient Russian art, triumphed.

Also, the painting *Choice* (another name is *The Temptation of Christ* (ill.5) is surprisingly boldly and unexpectedly organised on the basis of multidirectional movement of the masses and open opposition of motives. In the contrasting plasticity of the painting, the character of space manifests itself in the movement of planes and figurative elements, the consistency of energy and stops. The formation of planes is connected with the inner life of the artistic form, its artistry.

In this rich dynamics, the artist makes extensive use of the circle motif, mainly focusing it on the search for harmonic orderliness. Circular shapes are sometimes marked by isolation, sometimes they confuse with their variability. It is extremely important that the smoothness of individual lines does not prevent Smirnov from maintaining the rich dynamism of the whole. The theme of the circle actively participates in the creation of a living, moving rhythm of the painting.

Offensive dynamics are largely generated by smooth cyclical movements. Such plasticity and such an understanding of the relation between harmony and dynamics can be seen in Smirnov’s diptych *Storm at Sea* (ill.6-7).

Both canvases are enclosed in a circle, which determines the rhythmic unity of the composition. One phase of movement, often without pause, flows into the next, passing like a refrain through the entire structure of the diptych. When another one fits into the overall silhouette, a feeling of sphericity of the internal space arises. This lively plastic move is close in rhythm to the Volotovo fresco called Angel. However, in Smirnov’s diptych, this plastic move is enriched by the appearance of colour and linear contrasts, and the sphericity of the movement acquires spatial depth. As a result, in contrast to our modern artistic practice, it expressively meets decorativeness.

All the figures in the diptych are perceived as a single organism: one phase of movement, as has happened more than once in the artist’s works, passes into another, while the entire internal space

of the painting is in an invisible circle. This monumental integrity does not exclude an amazing variety of rhythmic relations. One of the main characteristics of the diptych is the harmonious combination of transitions from one rhythm to another, without any “breaks”, or, as Nikolai Tretyakov noted, “ragged rhythms”<sup>4</sup>. In this plastic design, one can clearly see the continuity with ancient Russian art.

The entire internal movement of the painting is subject to the module of the circle, whereas the hemisphere denotes compositional, spatial and, partly, its semantic parameters. On the right side of the diptych, the harmony of the hemispheres, like a mysterious flower, simultaneously marks the edge of the boat, the sail, and the crests of the waves. The sail goes to the edge of the format, and immediately returns in an arc to the figure of the Saviour in the image of scarlet fabric on his shoulder. We will see this return of movement in some of the artist’s

4. Tretyakov N.N. (2001) Image in Art. Basics of Composition... Moscow: Svyato-Vvedenskaya Optina Pustyn, p.262.



Ill.3. A. Smirnov. 1987. The Descent of St. Spirit



III.4. A. Smirnov. 1992. Healing the Possessed

other works. (I noted this feature of Smirnov's plastics earlier<sup>5</sup>).

Looking at the diptych, one can see how the artist, picturing a path to the image, creates a movement which has a symbolic meaning. The movement itself is created both by a group of figures and by a gesture of outstretched arms, expressing the sacred meaning of what is happening. The combination of the statics and the dynamics takes on, on the one hand, the meaning of majestic peace, and on the other, on the contrary, confusion. In this combination, one can see the contact of "two planes of existence". Once again, we have to think about the interpenetration between the artistic form and the semantic component. Studying ancient Russian painting, Professor E. Trubetskoy notes its inherent spiritual interpretation of the image of the divine and the human: "On the one hand, eternal peace, on the other hand, suffering, chaotic but striving for peace in God existence". The general movement of the diptych either becomes a symbol of majestic peace, or expressively personifies confusion.

The metaphorical meaning of the left part of the diptych arises in such a way that the beam in which the figure of Christ is placed holds the entire mass of restless figures of disciples. In this construction, the image of Christ as the basis of salvation becomes dominant. This interpretation, achieved

also due to the stylistic and colour unity of the diptych, feels like high innovation. The artist managed to contrast the classically clear image of Christ and the intertwined group of disciples, rapidly moving away from the darkness approaching them. Their heads appear in a ray of light, creating a kind of halo above them.

Again and again, the dynamics of the 20<sup>th</sup>-century art are expressively reflected in the originality of Smirnov's artistic form. Often, with all its rapid mobility, it has a touch of restrained severity. This happens both due to the energy of the author's stroke, and owing to the precisely found place of each figure in the space of the canvas and its relationship with other figures.

The use of pure colours allowed the artist to create an orderly harmony on the right side of the diptych. The figure of Christ, the main warm tonal spot of the painting, invades the seemingly indestructible dominance of cold tones. As already mentioned, with their dynamics, the waves and boats with disciples personify the theme of confusion. The figure of Peter closes the movement. Peter's gesture echoes the gesture of Christ.

The search for rhythm in the painting *The Creation of the World* (ill.8) is interesting. When one first looks at the painting, one gets the feeling of a harmonious musical melody. The decisive role belongs to the delicate colour scheme – bluish, pearlescent, unusually complex, but, at the same time, succinctly defined. What is no less significant is that the multifigure composition consists of sharply dynamic movements of incorporeal creatures. The consistency

5. Rakova O.A., Rakov M.P. "Religious painting of Alexander Smirnov in line with the traditions of Slavic culture". Culture and Art. 2022. No.7. Pp.57–67. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38317. Available at: [https://enotabene.ru/pki/article\\_38317.html](https://enotabene.ru/pki/article_38317.html).



III.6-7. A. Smirnov. 1995. Diptych Storm at Sea.



of the plastic rhythm fills the space and, at the same time, is the space itself.

According to the artist's plan, the divine principle in man is manifested in trust in divine providence. The personification of this presence in the Holy Spirit, as St. Seraphim of Sarov said, is figuratively expressed by the artist in the carefully outstretched hand of the Lord of Sabaoth, on which tiny figures of Adam and Eve are placed. The figure of God the Father is designed as a monumental beginning that sets the tone for the artwork. Through individual plasticity, the reverent attention with which God turns to Adam and Eve as his creations, the beginning of life, is embodied. Dark silhouettes flicker like shadows among soft pink ones; as the artist himself put it: "The location of a person between the good and the evil as a formed problem of their existence"<sup>6</sup>. The theme of choice will be raised by the artist throughout his creative work; sometimes, it correlates with the concept of conciliarity, in other cases, it denotes a conflict between what is above and what is below. The entire structure of this work by Alexander Smirnov is similar to a melody.

If one considers what these plastic moves reveal in the work of Alexander Smirnov, one can feel that the master has discovered some new dynamism of perception. One can especially highlight its unique, in its own way, commitment to the idea of recurrence of movement, circular rhythm, and the reversal of space simultaneously in several planes.

6. Conversations of O. Rakova with A. Smirnov. June 15, 2015. Audio recording. Personal archive of O. Smirnova.

The formation of the compositional module of most of Smirnov's paintings seems to be as something close to the creative quest of our days. In fact, much is influenced by his attraction to the art of Ancient Rus'. It can be found both in the widespread use of circle and sphere motifs, in a lot of diminishing perspective, and in the plastic designation of the figurative mass as a whole.

The nature of the combination of the dynamics and the statics – the desire for a commonality of their perception, the consistency of these concepts, is inherent in many of the artist's artworks. At times, it seems that he intuitively feels the static basis of this or that work. As if in contrast to it, the element of movement begins to reveal itself as a synthesis of the dynamics of the 20<sup>th</sup> century, combined with the harmony and grace of ancient Russian art.



III.5. A. Smirnov. 1991. Choice

## REFERENCES

- Alexander Smirnov. XIII Florence Biennale. Eternal Feminine. Concepts of Femininity in Contemporary Art and Design. Tlitoriale Giorgio Mondadori, 2021.
- Alpatov, M.V. 1955. *General History of Arts: in 3 volumes. Vol.3. Russian Art from Ancient Times to the Beginning of the 18<sup>th</sup> Century*. Moscow: Iskusstvo State Publishing House, p.642.
- Baidin, V. 2018. *Under the Endless Sky. Images of the Universe in Russian Art*. Moscow: Iskusstvo XXI vek, p.368.
- Bely, A. 1994. *Criticism. Aesthetics. Theory of Symbolism: in 2 volumes. Vol.1 Introductory article by compiler A. Kazin, commentary by A. Kazin, N. Kudryasheva*. Moscow: Iskusstvo, p.478.
- Conversations of O. Rakova with A. Smirnov. March 17, 2015. Audio recording. Personal archive of O. Smirnova.
- Video recording from the opening of A. Smirnov's exhibition at the Russian Academy of Arts. 2017. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=B-lv6mhYHa4>
- Video recording from the opening of A. Smirnov's exhibition at the Russian Academy of Arts. 2017. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=g2ltyK-cssY>.
- Video report from the opening of A. Smirnov's exhibition at the Russian Academy of Arts. 2017. Available at: [https://www.youtube.com/watch?v=qdWTs\\_m1qBU](https://www.youtube.com/watch?v=qdWTs_m1qBU).
- Evykh, S. 2018. "Symbolism of Colour in World Religions (Comparative Analysis)", *Liturgical practices and religious arts in the modern world: collection of materials of the III International Scientific Conference*. Maykop, September 17-21, 2018. Editor-compiler S. Khvatova. Maykop: Magarin Oleg Grigorievich Publishing House, pp.585-600.
- Ivanchikova, O. 2011. "I would like to study what has been done, so as not to lose myself...", *Art Council*, no.4 (80), pp.48-49.
- Lazarev, V.N. 1983. *History of Novgorod painting. Double-sided tablets from St. Sophia Cathedral in Novgorod*. Moscow: Iskusstvo, p.170.
- Favorsky, V.A. 1988. *Literary and Theoretical Heritage*. Preparation of the text, references by D. Chebanova. Moscow: Soviety Hudojnik, p.588.
- Letters from Alexander Smirnov. A letter to Archpriest L. Kalinin; a letter to family dated 01.1990. Artist's archive.
- Rakova, O.A. 2022. "Religious painting of Alexander Smirnov in line with the traditions of Slavic culture", *Culture and Art*, no.7, pp.57-67. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38317. Available at: [https://enotabene.ru/pki/article\\_38317.html](https://enotabene.ru/pki/article_38317.html).
- Smirnov, A. 2012. "A Few Words about Freedom". *Science and Religion*, no.4, pp.14-15.
- TV report from Kultura tv channel from the opening of A. Smirnov's exhibition at the House of Russia Abroad in 2013. Available at: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/73683/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/73683/).
- Tretyakov, N.N. 2001. Image in Art. *Basics of Composition...* Moscow: Svyato-Vvedenskaya Optina Pustyn, p.304.
- Trubetskoy, E.N. 2000. *Three essays on the Russian icon. "Another Kingdom and its Seekers in Russian Folk Tales"*, Moscow: Lepta, p.320

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-94-106

## ТВОРЧЕСКИЕ ИМПУЛЬСЫ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА И ДИНАМИКА НАШИХ ДНЕЙ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЯХ А.М. СМИРНОВА

**Аннотация:** Автор статьи ставит перед собой цель рассмотреть особенности художественного пластицизма А.М. Смирнова, а также выявить связи его творческих поисков в этом направлении с христианским мировосприятием. Данный анализ проводится на основе таких произведений художника, как «Среди учителей» (1985 г.), «Царство Божие» (1986 г.), «Сошествие св. Духа» (1987 г.), «Исцеление бесноватых» (1992 г.), диптих «Буря на море» (1995 г.), «Сотворение мира» (1988 г.), «Выбор» (1991 г.). Структура статьи предполагает поэтапное выявление характерных признаков, присущих творческому стилю мастера, с последующим обобщением их основных характеристик. В работе анализируется философский язык мастера в рамках его религиозно-философского мышления. Рассматривается проявление двухсторонней связи творческого восприятия мастера с художественным наследием древнерусского искусства. Анализируются характерные акценты, в которых утверждается эта связь. Проводится анализ композиционных, ритмических характеристик, стилистических особенностей художественных произведений. В результате анализа автор приходит

к заключению о том, что художник в своих произведениях обнаруживает новый динамизм звучания, что выражается в по-своему уникальной приверженности к идее возвратного движения, круговому ритму, развороту пространства в нескольких плоскостях. Многие складываются у него под влиянием притяжения к искусству Древней Руси. Его можно обнаружить как в широком использовании мотива круга, сферы, множестве перспективных сокращений, так и в пластическом обозначении фигуративной массы в целом.

Характер сочетания динамики и статики – стремление к общности их восприятия, согласованность этих понятий присущи многим творениям художника. Кажется, порой, что статическую основу той или иной работы он чувствует интуитивно. Словно в противовес ей начинает раскрываться стихия движения как синтез динамики XX века в сочетании со стройностью и грацией древнерусского искусства.

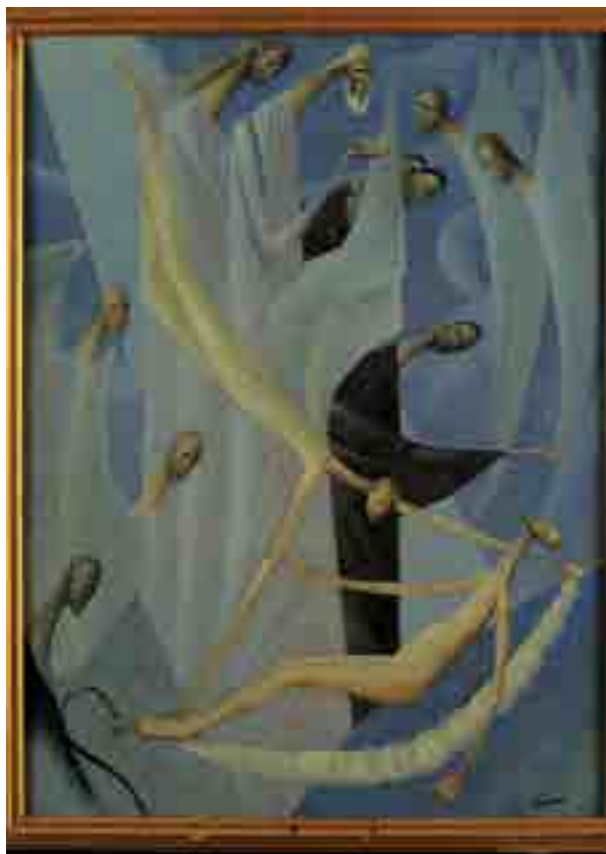
**Ключевые слова:** Александр Смирнов, религиозная живопись, художественное наследие, символическая живопись, духовное искусство, христианские мотивы.

Религиозная тема всегда была важной составляющей русского искусства. Иногда она словно уходила на второй план, но через какое-то время вновь становилась еще более актуальной. Такой возврат мы видим в искусстве 90-х годов прошлого столетия. Многие художники пытались разрешить для себя религиозный вопрос, как неразрывную, важную составляющую часть русской культуры, ее фундамент. Была попытка увидеть и прочувствовать живую традицию через библейский сюжет.

А. Смирнов, известный религиозный живописец, на протяжении нескольких десятилетий

углубленно работает над этой темой. В данной статье мы рассмотрим произведения Александра Смирнова, коснемся связи его творческих поисков в этом направлении с христианским мировосприятием, своеобразным соотношением в нем экспрессии и гармонии.

Динамическая насыщенность творчества живописца старшего поколения Александра Смирнова, его художественный пластицизм и оригинальность его художественного пластицизма вызывает сегодня растущий интерес. В пластических ходах и находках этого мастера чувствуются отзвуки исканий художественной формы,



Илл.8. А. Smirnov. 1988. Creation of the World.

которую можно встретить в древнерусской живописи. В то же время в живой связи в его искусстве экспрессии и гармонии ощутимы нерв и дерзость XX века, которые и ныне невозможно забыть.

Рассмотрим характерные акценты, в которых утвердился эта двухсторонняя связь. Когда проф. Е. Трубецкой в своем исследовании «Три очерка о русской иконе» пишет о поиске внутреннего смысла, во многом объединяющем художественное наследие Древней Руси, основное начало он видит в «горении ко Кресту»<sup>1</sup>. В искусстве образ Христа ощущается им как начало, к которому как в идейном, так и художественном смысле стремится пространство картины. Именно так ориентированы многие произведения А. Смирнова рубежа XX-XXI веков.

Впечатляющее композиционное решение картины «Среди учителей» (рис. 1) способствует раскрытию пластического образа отрока-Христа. Его фигура – собирательный центр картины – окружена потоком света, словно лучом, разрезающим пространство холста. Обращенные к отроку

1. Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе. «Иное царство и его искатели в русской народной сказке». – М.: Лепта, 2000.

силуэты учителей, формируют полный благоговения музыкальный ритм. Тогда как в языке жестов учителей выразительно звучит напоминание о вечных истинах. Символически прочитывается и все фигуративное пространство холста. Воплощая свой замысел, художник создает в картине два различных источника света. Образ Ветхого Завета олицетворяет поток света, проникающий сквозь условно намеченные в пространстве дальнего плана решетчатые окна. В этом же пространстве видятся силуэты учителей. Пространство Ветхого Завета рассекает луч Нового. В нем намечена фигура Спасителя. Свет в картине художника имеет двойное происхождение – в первом случае, его проникновение сквозь решетчатое окно несет в себе значение духовной несвободы, подчиненности букве закона. Тогда как поток света, в котором находится силуэт Отрока, символизирует Новый Завет. В свою очередь, фигуры учителей, находящиеся в пространстве другого света, приближаются, вопрошают, но не смеют нарушить границы Ветхого и вступить в Новый Завет.

Язык символов, в контексте которых прочитывается фигуративное пространство холста, и дальше будет проходить через все творчество художника как лейтмотив.

Ярким проявлением идеи объединения и соборности стала картина «Царство Божие» (рис.2).

Утонченные силуэты фигур с помощью плавного кругового движения обращены к единому центру – изображению Христа. Сфера, как физическая доминанта картины является объединяющим началом двух миров – человеческого и Божьего. При этом круговое движение жизни течет как внутри, так и вне ее. Перспективное сокращение имеет сферический характер, уводя взгляд в глубину. Удивительный музыкальный эффект, который создается движением сфер, полусфер и дугообразных ритмов, невозможно не оценить, зная об органической приверженности художника к древнерусскому искусству.

Понимание пространства холста как храмового начала мыслится в мировосприятии А. Смирнова и в картине «Сошествие Святого Духа» (рис.3). Единим стремлением пронизана пластика каждого силуэта. Единый ритмический ход оказывается настоящим ключом композиции. Этот характер организации внутреннего строя картины выступает как одна из особенностей пластического мышления художника. В такой интерпретации

художественной формы отразился дух и устремления XX века, его изменчивая духовная ритмика с ее акцентами и повторами.

Одна из основных характеристик творчества художника – тесно связанная с его религиозными мотивами многообразная динамика движения. Пластический ход ее имеет немало индивидуальных особенностей. Уместно, например, привести такие слова А. Смирнова: «В художественном произведении важно движение, но, главное, вовремя его остановить»<sup>2</sup>. Он ищет далеко не элементарную согласованность динамики и статики. Динамика часто выступает при этом как символ роста, вариативности, изменчивости, стремления вверх, а статика – как один из способов обнажения цельности.

Вновь вспоминаются творения древнерусского искусства. Характеризуя фрески храма Успения на Волотовом поле (вторая половина XIV в.). М. Алпатов отмечает: «В волотовских фресках поражает безудержно смелое, порывистое, страстное движение фигур»<sup>3</sup>. Когда же исследователь использует слово «стремительный» – он утверждает, что такой пластический ход создает «новое понимание пространства»<sup>4</sup>.

Использование разнонаправленного движения, как одной из возможностей обрести статическое равновесие, сохраняя внутреннюю динамику произведения, заметно и в ряде других работ А. Смирнова.

В картине А. Смирнова «Исцеление бесноватых» 1992 г. (рис.4) ее особый художественный пластицизм представляет собой яркое явление в художественных поисках конца XX века.

В данной работе все пространство холста выстраивается за счет движения плоскостей и фигуративных элементов, согласованности между их динамическим развитием и их остановкой. Развитие типологии движения происходит во многом и за счет пластического изменения планов, которые в свою очередь начинают подчиняться общему строю внутренней жизни художественной формы с ее особыми ритмическими законами.

2. Беседы О.А. Раковой с А. М. Смирновым 15 июня 2015 /аудиозапись/ Личный архив О.А. Смирновой. Далее – беседы 15 июня 2015.

3. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. – Т.3. Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века. – М. – 1955. – С.156.

4. Там же. – С.156.

Художник разворачивает динамику одновременно в нескольких плоскостях. Дальний план отмечен линией горизонта. Кусочек неба своим декоративным решением повторяет эту линию. В этом ритмичном повторении нескольких горизонтальных линий создается статичная основа, относительно которой начинают работать пространственно-плоскостные характеристики картины. Художник не ограничивает плоскость в тех категориях, к которым мы привыкли. Он позволяет земной поверхности быть вовлеченной в динамику происходящего. Знак страдания вызывает ответную реакцию от земной поверхности внутри картины, и она подчиняется тем законам, которые диктует ей эмоциональный ритм всего произведения.

Здесь мы отмечаем композиционный ход художника, при котором он для того, чтобы развернуть динамику движения, находит точку опоры. Такую опорную точку заключает в себе фигура Спасителя. Его фигура, с одной стороны, служит средоточием всех движущихся масс, а с другой – является единственной устойчивой доминантой среди колеблющейся и вздымающейся земной поверхности.

А. Смирнов так организует жизнь внутри пространства картины, что в результате возникает пространственная бесконечность движения, происходит круговое движение потока энергии по эллипсу, через фигуру Спасителя. Сначала она дает мощный энергетический импульс, служит его отправной точкой, а затем вновь принимает его. Это движение не предполагает конечного момента в динамике своего развития. Убегающая от Христа плоскость вновь стремится совершить возврат к фигуре Спасителя.

Нисходящая плоскость дальнего плана, очерчивая диагональную дугу, несет на себе образ стремительного бега от Спасителя вниз. И убегающая плоскость, и фигура пастуха, и свиные бока – все находится в едином стремящемся низвергнуться ритме. Несмотря на то, что, казалось бы, фигуративно мы имеем дело с разными типами материи – поверхность земли, человек, животные, но ритмически, за счет динамики и пластики, они прочитываются как единое целое.

Плоскостями создаются полусферы. В момент низвержения по ниспадающей всего этого направленного бега происходит столкновение плоскости дальнего с плоскостью ближнего планов.

Из этой точки соприкосновения плоскостей возникает новая фаза движения.

В результате возникает ритм, который не допускает остановки. Движения переходят одно в другое, одна форма материи в следующую форму ее существования, и так снова и снова. Остро фиксируется ритмическая динамика – она как пульс живого организма своим бесконечным переходом наполняет художественную форму. Бесконечность этого движения содержит и временной аспект. Мы видим метафизику беснования, исцеления, следующего за этим исцелением очередного падения, и следующего возрождения; и так без конца. Пространство холста оказывается включенным в центростремительный бег времени. За счет бесконечности движения пространство и время приходят к согласованному единству целого.

В свободной пластике данной работы возторжествовала та импровизационная свобода линий, которую так ценил М.В. Алпатов, когда давал характеристику древнерусскому искусству.

Также удивительно смело и неожиданно выстроена на основе разнонаправленного движения масс и открытого противопоставления мотивов картина «Выбор» (другое название – «Искушение Христа» (рис.5)). В контрастной пластике картины характер пространства проявляет себя в движении плоскостей и фигуративных элементов, согласованности энергии и остановок. Формирование планов связано с внутренней жизнью художественной формы, ее артистичностью.

В этой насыщенной динамике мастер широко использует мотив круга, преимущественно ориентируя его на поиски гармонической стройности. Кругообразные формы то отмечены замкнутостью, то смущают своей вариативностью. Исключительно важно, что плавность отдельных линий не мешает А. Смирнову сохранять насыщенный динамизм целого. Тема круга деятельно участвует в рождении живого, подвижного ритма картины.

Наступательная динамика во многом рождается за счет плавных циклических движений. Такому пластику и такое понимание отношений гармонии и динамики можно видеть в диптихе А. Смирнова «Буря на море» (рис.6-7).

Оба холста заключены в круг, что предопределяет ритмическое единство композиции. Одна фаза движения, часто без пауз, перетекает в сле-

дующую, проходя рефреном сквозь все построенное диптиха. Когда в общий силуэт вписывается еще один, возникает ощущение сферичности внутреннего пространства. Этот живой пластический ход близок по ритму к волотовской фреске под названием «Ангел». Однако, в диптихе А. Смирнова этот пластический ход обогащен появлением цветовых и линейных контрастов, а сферичность движения обретает пространственную глубину. В итоге, в противовес нашей современной художественной практике, она выразительно встречается с декоративностью.

Все фигуры воспринимаются в диптихе как единый организм: одна фаза движения, как это ни раз было в работах художника, переходит в другую, тогда как все внутреннее пространство картины охвачено невидимым кругом. Эта монументальная цельность не исключает поразительного разнообразия ритмических отношений. Одной из главных характеристик диптиха стало гармоничное сочетание переходов одного ритма в другой, без каких-либо «разрывов», или, как заметил Николай Николаевич Третьяков, «рваных ритмов»<sup>5</sup>. В этом пластическом решении ясно читается преемственная связь с древнерусским искусством.

Если модулю круга подчиняется все внутреннее движение картины, то полусфера обозначает композиционные, пространственные и, отчасти, ее смысловые параметры. В правой части диптиха гармонией полусфер, подобно загадочному цветку, одновременно обозначены край ладьи, парус, гребни волн. Парус уходит в край формата и тут же дугообразно возвращается к фигуре Спасителя в изображении алой ткани на его плече. Этот возврат движения мы будем встречать и в некоторых других работах художника. (Ранее на эту особенность пластики А. Смирнова мне уже приходилось указывать<sup>6</sup>).

Обозревая диптих, можно видеть, как художник, прочерчивая путь к образу, творит имеющее символистский смысл движение. Само же движение создается как группой фигур, так и жестом раскинутых рук, выражающим собой сакральный смысл происходящего. Сочетание статики и динамики обретает, с одной стороны, значение

5. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве (основы композиции). – М.: Издательство Свято-Введенской Оптиной Пустыни, 2001. – С.262.

6. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве (основы композиции). – М.: Издательство Свято-Введенской Оптиной Пустыни, 2001. – С.262.

величественного покоя, с другой – напротив, смятение. В таком сочетании можно увидеть соприкосновение «двух планов существования». Вновь приходится размышлять о взаимопроникновении между художественной формой и смысловой составляющей. Исследуя древнерусскую живопись, профессор Е. Трубецкой отмечает приращение ей духовное истолкование изображения божественного и человеческого: «С одной стороны – вечный покой, с другой стороны – страждущее, хаотическое, но стремящееся к успокоению в Боге существование»<sup>7</sup>. Общее движение диптиха то вырастает в символ величавого покоя, то выразительно олицетворяет смятение.

Метафорический смысл левой части диптиха возникает таким образом, что луч, в котором находится фигура Христа, держит на себе всю массу мятущихся фигур учеников. В таком построении образ Христа как основы спасения превращается в доминанту. Это, достигнутое не в последнюю очередь за счет стилистического и цветового единства диптиха, истолкование ощущается как высокое новаторство. Художнику удалось контрастно согласовать классически-ясный образ Христа и сплетенную воедино группу учеников, стремительно удаляющихся от надвигающейся на них тьмы. Их головы попадают в, создающий над ними своеобразный нимб, луч света.

Вновь и вновь выразительно отражается в своеобразии художественной формы А. Смирнова динамика искусства XX века. Нередко при всей стремительной подвижности она носит печать сдержанной суровости. Это происходит и за счет энергии авторского мазка, и благодаря точно найденному месту каждой фигуры в пространстве холста и ее взаимоотношении с другими фигурами.

Использование чистых цветов позволило художнику создать стройную гармонию в правой части диптиха. Фигура Христа – главное теплое тональное пятно картины, вторгается в, казалось бы, нерушимое господство холодных тонов. Как уже говорилось, волны и лодки с учениками олицетворяют своей динамикой тему смятения. Замыкает движение фигура Петра. Жест Петра вторит жесту Христа.

Интересно складываются искания ритма в картине «Сотворение мира» (рис.8). При первом взгляде на картину возникает ощущение строй-

7. Трубецкой Евгений. Три очерка о русской иконе. «Иное царство и его искатели в русской народной сказке». – М.: Лепта, 2000. – С.70.

ной музыкальной мелодии. Определяющая роль принадлежит нежной цветовой гамме – голубоватой, перламутровой, необыкновенно сложной, но, в то же время, лаконично определенной. Не менее существенно и другое: многофигурная композиция состоит из остро-динамичных движений бестелесных существ. Согласованность пластичного ритма наполняет пространство и, одновременно, является самим пространством.

Божественное начало в человеке по замыслу художника проявляется в доверии божественному промыслу. Олицетворение этого пребывания в «Духе Святом», как говорил преподобный Серафим Саровский, образно выражено художником в бережно протянутой руке Господа Саваофа, на которой уместились крошечные фигурки Адама и Евы. Фигура Бога Отца решена как монументальное начало, которое задает тон произведению. Через индивидуальную пластику воплощается трепетное внимание, с которым Бог обращен к Адаму и Еве как своим творениям, первоначалу жизни. Темные силуэты мелькают тенями среди нежно-розовых. Как выразился сам художник: «Нахождение человека между добром и злом как оформившаяся проблематика его существования»<sup>8</sup>. Тема выбора будет подниматься художником на протяжении всего его творчества, порой она соотносится с понятием соборности, в другом случае обозначает конфликт между горным и дольным. Весь строй этого произведения Александра Смирнова подобен мелодии.

Если рассмотреть, что эти пластические ходы раскрывают в творчестве Александра Смирнова, можно почувствовать, что мастер обнаруживает какой-то новый динамизм звучания. Особо можно выделить его, по-своему уникальную, приверженность к идее возвратности движения, круговому ритму, развороту пространства одновременно в нескольких плоскостях. Формирование композиционного модуля большинства картин А. Смирнова представляется как нечто близкое творческим исканиям наших дней. На самом деле многое складывается у него под влиянием притяжения к искусству Древней Руси. Его можно обнаружить как в широком использовании мотива круга, сферы, множестве перспективных сокращений, так и в пластическом обозначении фигуративной массы в целом.

8. Беседы О.А. Раковой с А.М. Смирновым, 15 июня 2015 /аудиозапись/ Личный архив О.А. Смирновой.

Характер сочетания динамики и статики – стремление к общности их восприятия, согласованность этих понятий присущи многим творениям художника. Кажется, порой, что статическую основу той или иной работы он чувствует инту-

итивно. Словно в противовес ей начинает раскрываться стихия движения как синтез динамики XX века в сочетании со стройностью и грацией древнерусского искусства.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Alexander Smirnov. XIII Florence Biennale. Eternal Feminine. Concepts of Femininity in Contemporary Art and Design. Tlitoriale Giorgio Mondadori, 2021.
2. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств: в 3 т. – Т.3. Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века. – М.: Государственное издательство «Искусство», 1955. – С.642.
3. Байдин В. Под бесконечным небом. Образы мироздания в русском искусстве. – М.: Искусство XXI век, 2018. – С.368.
4. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. – Т.1 / Вступ. ст., сост. А.Л. Казин, коммент. А.Л. Казин, Н.В. Кудряшева. – М.: Искусство, 1994 – С.478.
5. Беседы О. А. Раковой с А. М. Смирновым, 17 марта 2015 /аудиозапись/ Личный архив О. А. Смирновой.
6. Видеозапись с открытия выставки А. Смирнова в ПАХ, 2017. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B-lv6mhYHa4>.
7. Видеозапись с открытия выставки А. Смирнова в ПАХ, 2017. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g2ltyK-cssY>.
8. Видеорепортаж с открытия выставки А. Смирнова в ПАХ, 2017. – URL: [https://www.youtube.com/watch?v=qdWTs\\_m1qBU](https://www.youtube.com/watch?v=qdWTs_m1qBU).
9. Евтых С.Ш. Символика цвета в мировых религиях (сравнительный анализ) // Богослужбные практики и культовые искусства в современном мире: сборник материалов III Международной научной конференции. – Майкоп, 17-21 сентября 2018 года // Редактор-составитель С.И. Хватова. – Майкоп: Издательство «Магарин Олег Григорьевич», 2018. – С.585-600.
10. Иванчикова О. «Изучить бы, что сделано, да себя не потерять...» // Художественный совет. – 2011. – №4 (80). – С.48-49.
11. Лазарев В. Н. Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблетки из собора Св. Софии в Новгороде. – М.: Искусство, 1983. – С.170.
12. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский; Подготовка текста, научный аппарат Д.Д. Чебановой. – М.: Советский художник, 1988. – С.588.
13. Письма Александра Смирнова. Письмо прот. Л. Калинину; письмо семье от 01/1990 // Архив художника.
14. Ракова О. А. Религиозная живопись Александра Смирнова в русле традиций славянской культуры // Культура и искусство. – 2022. – №7. – С.57-67. – DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38317. – URL: [https://enotabene.ru/pki/article\\_38317.html](https://enotabene.ru/pki/article_38317.html).
15. Смирнов А. «Несколько слов о свободе» // Наука и религия. – 2012. – №4. – С. 14-15.
16. Телерепортаж ТК «Культура» с открытия выставки А. Смирнова в Доме Русского Зарубежья 2013 год. – URL: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/73683/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/73683/).
17. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции... – М.: Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. – С.304.
18. Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. «Иное царство и его искатели в русской народной сказке». – М.: Лепта, 2000. – С.320.

Aleksey N. Burtasenkov  
Moscow State Institute of Culture  
email: Burtasenkov@mail.ru  
Khimki, Russian Federation  
ORCID: 0009-0008-6725-7667

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-107-119

## CLASSICAL PHILOSOPHICAL VIEWS ON THE ESSENCE OF A WOMAN: THE EXPERIENCE OF REFLECTION IN THE CONTEXT OF POWER

*Summary:* Since the 2000's, the issue of gender ratio in the Russian establishment and the participation and role of women in public life have been one of the most controversial issues in the scientific community. Researchers are predominantly inclined to identify characteristics that indicate discriminatory practices or various forms of asymmetry in the space of power with reference primarily to the historically preserved views of the classics of philosophy on the nature of the "feminine", which reflect the deep-rooted traditions of the subordinate position of representatives of the fairer sex due to the insufficiency of rational nature compared to a man. Based on a philosophical and cultural analysis of the philosophical ide-

as and views of antiquity, the Middle Ages, and the Modern Age, the article attempts to identify the most adequate representation of ideas about a woman in various manifestations of her essence, functions, and social status. According to the author of this article, a philosophical and cultural approach, based on the etymological and semantic specificity of vocabulary inherent in a particular period, is necessary to identify the dialectical nature of ideas about "feminine", reflecting the characteristics of society's cultural consciousness and the ongoing processes and relationships in sociocultural reality.

*Keywords:* "feminine", woman, interests of powerful women, Russian women leaders.

*There are two ways to command a woman,  
but no one knows them.  
Frank Hubbard*

*You can tell a real man by a woman.  
Vladislav Grzeszczyk*

The issue of women in power is studied by modern scientists depending on the functional, status and role, communicative, psychological, and other characteristics of their lives and activities. Many Western and Russian researchers point to the global practice of gender asymmetry in power with reference to historically rooted discriminatory policies against women, supporting their conclusions, among other things, with references to the ideas of philosophers of the past, reflecting public demand for their ideas. Indeed, in the studies of Russian scientists, it is becoming common to find criticism of the lack or insufficiency of equality in power, initially taking a subjective attitude towards the selection and scientific assessment of the analysed historical forms

of philosophical reflection while paying close attention only to the facts of a negative assessment of the position and role of women in the life of society [2].

Expressed in individual thoughts, the views of philosophers of antiquity, the Middle Ages, and the Modern Age on the nature of the feminine, which have become classical, require a contextually interpretative, correct understanding of texts, based on the etymological and semantic specificity of the vocabulary inherent specifically in a particular century in the past. In this context, for example, it is not so much Socrates's remark that is subject to careful consideration (he once noted with humour the reason for becoming a philosopher – in connection to a bad wife, however, owing to a good

one, one will be an exception – nevertheless, it was not autobiographical due to the thinker's marriage almost 20 years later after his decision to devote himself entirely to science) as surviving comments or quotes from his dialogues with his students. In relation to the subject of our analysis, Socrates's following ideas can be used in creating "portraits" of powerful women's values (possessing the power resource) as criteria of public and private in the interests of Russian women who have entered the rank of decision-makers (and, therefore, belong to the elite), as well as their characteristics: the best thing in life is the constant desire to become more perfect; wealth and greatness bring no dignity; there is only one good – knowledge, and only one evil, expressed in its opposite – ignorance; friendship is the worth of any communication between people. As empirical research shows, high-ranking female managers are indeed in a state of constant spiritual and personal self-development; as a rule, they avoid demonstrating super-well-being and super-fame; the system of value coordinates includes the most important constant of enriching practical experience with specialised innovations; everyday work is subject to manifestations of maternal or friendly patronage (care, attentiveness, culture of empathy).

It seems to us that in the context of the modern actualization of the role of leaders, Socrates's philosophy provides an opportunity to verify the elite's values in favour of women. Due to the fact that in the expression "Know thyself" we are talking about knowledge of the essence of a person, their soul, by which they understand the mind (the ability to think) and conscience (moral dominant), in goal-setting, the soul is made perfect by virtue, which is in turn associated with the one who gives understanding of the essence benefits through knowledge – an unconditional factor in performing positive actions. And here, due to the absence of contradictions between virtue and reason, it is precisely female thinking that is closest to the discovery of the good, the beautiful, and the just. It is a woman, focusing on achieving or maintaining her spiritual harmony, who is more focused on the feeling of inner fulfilment (and not primarily in enjoying the things of the external material world), and is the happiest (whole as a person) owing to mental orderliness and virtue, unlike most men who aim clearly and rationally to achieve practical results. In the mature period, when ladies have gone through all types of professional, social-life (family,

friendship), and bodily-anthropological (little girl – teenage girl – woman) initiations, they are capable of maximum self-control, freedom, which comes from the dominance of the soul over biological instincts. According to Socrates, a person aiming for wisdom must achieve power over their body based on their virtues.

Plato's attitude towards women was both categorical and ambivalent, judging by the content of the most significant dialogues in *The Symposium*, *Republic*, and *Laws*, which trace not so much the evolution of his views on the nature of the feminine but various joint reflections on this issue with the teacher, giving way to his conceptual approach to the issue of distribution and regulation of the functions of the stronger and weaker sexes, prescribed in the theory of an ideal society. In order not to fall into a state of confusion when immersed in the playful discourses of Socrates and his students, which pose more variable questions than answers to them, let us move on to Plato's specific ideas. He is the first to raise the question of the ability of the female part of society to take part, along with men, in all types of activities, including military affairs, for which they should be taught philosophy, politics, literature, musical and gymnastic arts, as well as the use of weapons and horseback riding in gymnasiums. Emphasising the main difference in reproductive matters, as well as mentioning the natural cunning, secrecy, and some disorder of the part of the human race, which is twice the number of men, the thinker notes the social need to provide a woman with access to everything and with a choice in accordance with her inclinations, introducing improvements in laws on the equal status of both sexes for the well-being of the state [4, p.233]. According to Plato, in order to avoid the "half" effect, established customs must necessarily be revised for the participation of women, in particular, in general meetings and holding public positions. As a result of the correct legislative reforms, the state would become "twice as large owing to the unity of work and purpose" [4, p.257].

We agree with scientist E.Khitruk's views on the incorrectness of attributing Plato's attitude to sexism or feminism; she highlighted the quality of his search for truth in this matter: "...it is necessary to change customs and introduce special laws so that a woman, feeling her importance and responsibility, could show her best inclinations and, thus, confirm her natural equality in relation to

a man» [9, p.47]. It is interesting to note that despite many capacious evaluative judgments about the inferiority of women, their natural weakness, irrationality, and sensuality, the philosopher again and again explains this with a model of dualistic ideas that have formed a dubious tradition of purely housekeeping and childbearing, that is, he reveals the socio-historical reasons for gender asymmetry, and continues to insist on the position of appropriate socialisation of women, equal education for all, and job appointments according to abilities and inclinations, even pointing to the superiority of women in some cases using the example of philosophy. As a true scientist, he expands the perception of existence through the dialectical principles of analysing the essence of phenomena, not limiting himself to dogmatism or unambiguous theses in the revealed contradictions, which made it possible for the first time, long before our days, to point out objective reasons for considering women as equal to men, including even the sphere of decision-making and philosophical science.

In his treatises *History of Animals*, *Poetics*, and *Politics*, Aristotle states that the true head of the family and the polis is a man on the basis of determining the active form (soul) through the biological fertilisation of passive matter (a woman is a receiving vessel...), perceiving femininity as a natural disadvantage and at the same time as the main advantage consisting in the reproduction of the race [1]. According to the thinker, speculative equality does not exist, since in reality it must be expressed in the identity of all properties; the specificity of the physicality of men and women thereby determines their civil and political position in society. He clearly postulates: a man is by nature superior, and a woman is inferior, which makes the former rule, the latter to be subordinate. Critically attributing exclusively biological functions to the weaker sex, associating it with chaos and placing it at the bottom level of the hierarchical structure, at the same time he notes that a woman is characterised by nobility and the ability to decide, however, she lacks validity (that is, effectiveness); a woman's courage lies in submission (obedience); he also includes meekness and patience among her virtues. A man, in his essence, is more destined for leadership, since, unlike a woman, he is mature and senior, being the personification of a spirit striving for new achievements. Obviously, some social precedents led the philosopher to the idea of the harmfulness

of the excessively free position of women for the main goal of the state structure. Thus, Aristotle, who adheres to patriarchal views, does not deny the fair sex benefactors, but only clarifies the goal of creating the most stable, harmonious state system to ensure the strength of society with proper male leadership. This conclusion is supported a posteriori by modern representatives of the Russian elite, who, even in the conditions of occupying a serious position in the structure of decision-makers, as a rule, consider managerial status as secondary, essentialistically choosing the path of hard work "in the shadows" and being content with achieving visible results without losing this emphasis on the primacy of personal life.

No less outstanding scientist Pythagoras [4] treated women much more favourably, consistently defending their important role in the life of society, establishing a sector in the Pythagorean Union for women to comprehend the meaning and significance of spiritual and ritual culture with the development of sacred knowledge about their divine mission. In the ideas and institutions of Pythagoras, ladies are intended to open the sphere of love as a level of substantial transformation of the hearts of two with the corresponding orientation of each, which ultimately leads to a harmonious union through a sublime union. In his works, male strength is presented as the beginning of the creative spirit, and female superiority is the quintessence of the plasticity of nature. During the process of the bodily and spiritual union of these energies, something irrationally new arises – a kind of macrocosm. "That is, Pythagoras used theses that correspond to the principles of Yin-Yang. He clearly demonstrated that he considers a man and a woman to be one whole, which means that their place and roles in society are equally important and necessary" [10, p.94].

Subsequently, in Hellenistic teachings, the dominance of moral obligation and human behaviour led to changes in the perception of the essence of men and women and the argumentation of greater ideological equality between the genders. The representative of Stoicism, Zeno, in particular, noted the lack of criteria for friendship based on external form (men or women's clothing), and to determine a person's character, he preferred to pay attention to their moral manifestations instead of sexual characteristics. Seneca agrees with him, calling to test and verify what is authentic in a man through his chosen one. Referring to Marcus Aurelius, the thinker

spoke about the excessive satisfaction of representatives of the noble sex and the inability to experience true feelings, soul-searching, and experiencing strong intentional feelings leading to bright actions for one's affection; whereas a lady is given the right to act as a subject of universal meaning – sublime love. In general, Stoicism had a value-based approach to the institution of the family, arguing that the union should be based on a dual basis – harmony of soul and body in the high sense of these words, which later designated the vector of interpretation of the categories "male" and "female" in mediaeval Christian philosophy. Thus, Stoicism gives us the opportunity to continue the logic and generally emphasise the beneficialness of the solidarity of men and women not only in intimate, personal, and family relationships, but also in the professional and managerial spheres. It should be recognised that in recent years, more and more Russian women, motivated for public management activities, are being intensively introduced into the space of power with the right to joint decision-making in a coalition with men. The so-called intergender solidarity and cooperation have already become naturally manifested characteristics in the general focus on strengthening political stability on the basis of a balanced, steadily developing socio-economic sphere with a regulatory framework optimised for modern changing conditions.

The 13<sup>th</sup> century, as the apogee of spiritual scholasticism in the context of Christian theology and the philosophy of Aristotle, gave the world outstanding philosopher Thomas Aquinas, who, in his work *Summa Theologica*, outlined his own view with the conceptualization of gender with nuances of ambivalence that a man acts as the beginning and end of a woman in accordance with the existential and irrational attitude of GOD as the Beginning and End of everything. Our research reverence is caused by the factual accuracy of definitions. Indeed, the Father gives birth to his daughter (and, as most men admit, he often loves her more reverently than his own sons), and, in the event of the risk of losing her Mentor, older Brother, Leader, or Spouse, a real woman, endowed with a range of feelings and developed spirituality, is doomed forever to mentally relate herself to the One Who taught her a lot, showed incredible manifestations of the sphere of Being, contributing to the development of idealism in her worldview – the fundamental constants of the Spiritual movement towards finding harmony, which distinguishes pre-

cisely the powerful women of Rus'-Russia. We are also impressed by the fact that the European theologian perfectionistically correctly defined the ontological foundations of Power in the absoluteness of patriarchy, spreading through the ontological existence of Divine power over the world, monarchical power over subjects, and the determination of the male over the female. Just like Aristotle, Thomas Aquinas's ideas about the ontological insufficiency of women in connection with materiality, lack of form, and focus on active achievements are consistent with discussions about their importance in social content. In continuation of the Christian understanding of Scripture, the noble scholastic's analysis is interesting in that, being created from the rib of a man, a woman acts as an equal to him, remaining in a subordinate position, but nevertheless being the same in human essence. «There is no doubt that a woman had to be created from a rib of a man (and here is why). Firstly, in order to indicate the social status of the union of a man and a woman, since a woman should not 'dominate over her husband', otherwise she would have been created from the head, nor to be slavishly subordinate to her husband, otherwise she would have been created from his heels» [7, p.271]. This statement objectively expands the framework in the interpretation of gender differences from the mode of a woman's naturally established marginality between animals and people (men) towards the perception of a woman as a friend and companion in arms, worthy of Love in all its manifestations in the long term of life. According to E. Khitruk, "recognition of individual women's exceptional virtues, the importance of their participation in church and family life as sisters in Christ, respected mothers, and beloved wives invariably coexists in mediaeval texts with the assertion of a secondary ontological status and the unconditional subordinate position of women" [8, p.206]. In developing the scientist's logic, one should once again highlight the connotation of Rus'-Russian women's authoritative-ness, excluding unconditional primacy, leadership, sole supremacy, and dominance in occupying the highest level of the social hierarchy. A stable trend is that our female compatriots exclude any interest in the burden of the ruler (first persons of the state, large corporations, etc.) as unacceptably excessive "masculine" in their managerial work with the main components of rationalism, responsibility, efficiency, effectiveness, and organisational

systematicity, involved by definition in the professional consciousness and activities of the stronger sex, which once again confirms our hypothesis about the prudence of women in power as one of the value properties of Spiritual harmony.

Bearing in mind that the best manifestations of "masculine" have always been identified with the description of rationality, consistency, stability, energy, protection, wisdom, courage, dedication, reasonable dynamism, nobility of thoughts and deeds, responsibility, our female compatriots – representatives of the female segment of the elite – constitute that part of the professional community that is entrusted with a huge amount of leadership functions, requiring the manifestation of the listed properties. And, judging by the exponential increase in women in the Russian government, the role of managers is positively perceived by both corporately aligned male managers and the Russian majority.

Famous philosopher Jean-Jacques Rousseau pointed out the value of self-control through reason, when a person relies in his orientations not on the opinions of others about himself, but on certain principles of moral universal legislation, the General Will. Taking into account the scientist's opinion about the practical impossibility of self-control for women on the basis of an insufficiently developed mind, and, as a result, periodically turning to the recommendations and advice of a mentor, whose role is carried out first by the father, and later by the spouse, which causes fierce criticism of modern feminism and LGBT adherents, the following should be noted. To express women's intentionally inherent activity, based initially on feelings, the historically formed tradition of representing her ideas through the perception of the Other is absolutely adequate, leading One to a state of abstraction from the insufficiency of reality due to various circumstances, and, thus, giving impetus to a woman to make the most adequate decision in the existing conditions for an optimal result.

Just like the representatives of the great ancient classics, supporting a clear division in the realisation of destiny, that is, the established dominance of men over women derives from natural differences in the process of procreation, when "one must be active and strong, the other passive and weak: it is necessary, so that one shows and carries out his will, and it is enough that the resistance of the other is not too stubborn» [6, p.547]. A woman's task is to win over the dominant man. Constantly

pointing out the natural close relationship between the sexes, the educator, at the same time, argues for the inequality of bodily and cognitive properties, and also notes the dominant role of men in satisfying the requests (lust and needs) of women. "It would be easier for us to live without women than for women without us." [6, p. 555]. According to J.-J. Rousseau, women are not able to autonomously adapt to the outside world, but have absolute power over a man in accordance with the laws of nature in consolidating the units of attack and defence, the strength of one and the weakness, shyness of the other, which has enslaved the first with its weakness [6, p.547].

The original apogee of the diagnosis of women's limitations seems to be the scientist's conviction that it is impossible for them to carry out scientific work: "research into abstract and speculative truths, knowledge of laws, scientific axioms, and all kinds of generalisations are beyond the power of a woman; she should acquire knowledge of only a practical nature" [6, p.587]. Confident that women have no inclination to develop brilliant creations, J.-J. Rousseau postulates that she needs thinking to conduct a dialogue with her husband on various issues and raise children. He is critical of women engaged in scientific research in connection with ignoring gender obligations and choosing male competencies. It is more than obvious that, in relation to modern realities, the definition of "out of place" would cause some bewilderment among the powerful women of Russia who prudently realise the potential of motherhood and marriage. However, since one of the main interests of a woman is her natural destiny in the birth and socialisation of children, the preservation of the family hearth, it is also clear that his vision of a woman's role prefers feminist attitudes. Jean-Jacques Rousseau sees the dignity of a lady in obscurity, glory in recognition from her husband, and her spiritual satisfaction in the well-being of loved ones [6, p. 617]. It is clear that in the opposition between the mother of the family and the learned lady, the categoricalness of the enlightener is addressed to the latter.

The highly dialectical nature of the enlightener's views continues in the condemnation of men's attitude towards the fair sex in their manner of handling "these humiliating and mocking compliments, to which they do not even try to give the appearance of sincerity" [5, p.150], referring to the exemplary experience of the ancient polis in true respect



for women. Based on the above, one can see Jean-Jacques Rousseau's definition of the essence of a woman as primarily intended to satisfy social needs in the reproduction and education of the next generations, for the implementation of which the need to provide education, create conditions for maintaining high moral principles and socio-psychological preferences for her virtue is indicated.

Consequently, what is common to the conceptual ideas of classical philosophers is, firstly, the identification of the dialectical nature of the "feminine", secondly, the statement of the important social role of women, and, thirdly, the recognition of their abilities to organise the life of society. As for the interpretation of scientific heritage, in the opinion of the author of the article, it seems scientifically unproductive and too simplistic to take as an axiom fragmentary negative, paradoxical statements about

women, sometimes reflecting situational dichotomy in social relations or the personal experience of the subject of the evaluating judgment. The status and role of a woman act as an indicator of the social state and changes, determined by the content of spiritual, moral, artistic and creative consciousness and activity as the basis of economic well-being, and the proportionality of all ongoing processes in society during a certain period. The entire set of negative characteristics and contradictions in the social structure are perpendicularly reflected in the behaviour and orientations of women as the most mentally sensitive part of society. It is this circumstance that is a verification of our attitude towards powerful Russian women's expression of the best personal, professional, spiritual, and cultural values as an expression of interests.

#### REFERENCES

1. Aristotel. 2023. *Ethics, Politics, Rhetoric, Aphorisms*. Moscow: Eksmo, p.544.
2. Zakalyuzhnaya, O.I. 2014. "Objectification, rationalization, and somatization: three ways of perceiving the 'feminine' in philosophy", *Bulletin of the Nizhny Novgorod Lobachevsky University*, №1 (2).
3. Pythagoras. 2008. *Philosophical Reflections, Laws and Moral Rules*. Moscow: Direkt-Media, p.90.
4. Plato. 1994. *Collected works: in 4 volumes*, vol.4. Moscow: Mysl', p.830.
5. Rousseau, J.-J. 1961. "Letter to d'Alembert about spectacles", *Selected works: in 3 volumes*. Moscow, vol.1, p.850, p.150.
6. Rousseau J.-J. 1961. "Emil, or About Education", *Selected works: in 3 volumes*. Moscow, vol.1. Book V. Sophia, or a Woman, p.850, p.587.
7. Thomas, Aquinas. 2005. *Sum of Theology*. K.: El'ga; Nika-Centr, part I, questions 75-119, p.577.
8. Khitruk, E.B. 2017. "Ambivalence of conceptualization of the category 'feminine' in the philosophy of Thomas Aquinas", *Philosophical Sciences*, no.4 (78), pp. 205-207.
9. Khitruk, E.B. 2016. "'Women's Question' in Plato's Philosophy", *Ideas and Ideals*, no.2 (28), vol.1, pp.40-52.
10. Shibarshina, O.Yu. 2015. "The Evolution of Ideas about the Essence of Men and Women in Ancient Philosophy", *Scientific Bulletin of MGTU GA*, no.215, pp.94-98.

Алексей Николаевич Буртасенков

Аспирант

Московский государственный институт культуры

email: Burtasenkov@mail.ru

Химки, Россия

ORCID: 0009-0008-6725-7667

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-107-119

## КЛАССИЧЕСКИЕ ФИЛОСОФСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ О СУЩНОСТИ ЖЕНЩИНЫ: ОПЫТ РЕФЛЕКСИИ В КОНТЕКСТЕ ВЛАСТИ

*Аннотация:* Начиная с 2000-х годов в научном сообществе одним из наиболее дискуссионных выступает вопрос гендерного соотношения в российском истеблишменте, участия и роли женщин в общественной жизни. Исследователи преимущественно склонны определять характеристики, указывающие на дискриминационные практики или различные формы асимметрии во властном пространстве со ссылкой прежде всего на исторически сохранившиеся воззрения классиков философии на природу «женского», в которых отражены укоренившиеся традиции подчиненного положения представительниц слабого пола в связи с недостаточностью природы рационального по сравнению с мужчиной. На основе философско-культурологического анализа философских идей и воззрений

Античности, Средневековья и Нового времени в статье предпринимается попытка выявления наиболее соответствующей репрезентации представлений о женщине в различных проявлениях ее сущности, функций и общественного статуса. По мнению автора данной статьи, необходим философско-культурологический подход, исходя из этимологической и семантико-смысловой специфики лексики, присущей конкретному периоду для выявления диалектичности идей о «женском», отражающих особенности культурного сознания общества и происходящих процессов и отношений в социокультурной реальности.

*Ключевые слова:* «женское», женщина, интересы властных женщин, российские женщины-руководители.

*Существует два способа командовать женщиной,  
но никто их не знает.  
Фрэнк Хаббард*

*Настоящего мужчину видно по женщине.  
Владислав Гжещик*

Проблема женщин во власти исследуется современными учеными в зависимости от функциональных, статусно-ролевых, коммуникативных, психологических и других характеристик их жизни и деятельности. Многие западные и российские исследователи указывают на общемировую практику гендерной асимметрии во власти со ссылкой на исторически укорененную дискриминационную политику в отношении женщин, подкрепляя выводы в том числе ссылками на идеи философов прошлого, отражающих в своих представлениях общественный запрос. Действительно, становится привычным встречать

среди исследований российских ученых критику отсутствия или недостаточности равенства во власти, изначально занимая субъективную позицию в отборе и научной оценке анализируемых исторических форм философской рефлексии при обращении пристального внимания лишь к фактам негативной оценки положения и роли женщины в жизни общества [2].

Ставшие хрестоматийными выраженные в отдельных мыслях воззрения философов Античности, Средневековья и Нового времени о природе женского нуждаются в контекстно интерпретативном, правильном прочтении текстов, исходя

из этимологической и смысловой специфики лексикологии, присущих конкретно тому или иному столетию в прошлом. В данном контексте внимательному рассмотрению, например, подлежит не столько ремарка Сократа, однажды отметившего с юмором причину становления философом (в связи с плохой женой, благодаря же хорошей – будешь исключением), что не носило характер автобиографичности по основанию женитьбы мыслителя почти на 20 лет позже принятого им решения посвятить себя полностью занятиям наукой, сколько сохранившиеся комментарии или цитаты его диалогов с учениками. Применительно к предмету нашего анализа в качестве критериев публичного и частного в интересах российских женщин, вступивших в ранг принимающих решение (а значит, относящихся к элите), как их характеристики можно задействовать следующие идеи Сократа в составлении ценностных «портретов» властных женщин (обладающих властным ресурсом): лучшее в жизни – это постоянное стремление стать совершеннее; богатство и величие не приносят никакого достоинства; существует только одно благо – знание и только одно зло, выраженное в его противоположности – невежество; в дружбе состоит ценность любого общения между людьми. Как показывает опыт эмпирических исследований, управленцы женщины высокого ранга, действительно находятся в состоянии постоянного духовно-личностного саморазвития; как правило, избегают демонстрации сверхблагополучия и суперизвестности; система ценностных координат включает важнейшую константу обогащения практического опыта специализированными новациями и инновациями; на каждодневную работу распространяются проявления материнского или дружеского патронирования (забота, внимательность, культура эмпатии).

Нам представляется, что в условиях современной актуализации роли руководителей философия Сократа предоставляет возможность верификации ценностей элиты в пользу женщин. Поскольку в выражении «Познай самого себя» речь идет о познании сущности человека, его душе, под которой он понимает разум (способность мыслить) и совесть (нравственный доминанта), то в целеполагании совершенной души делает добродетель, в свою очередь связанная с дающим понимание сути блага познанием – безусловным фактором совершения положительных деяний. И здесь

через отсутствие противоречий между добродетелью и разумом как раз непосредственно женское мышление наиболее близко к открытию доброго, прекрасного и справедливого. Именно женщина, ориентируясь на достижение или сохранение своей духовной гармоничности больше сосредоточена на чувстве внутренней исполненности (а не преимущественно в наслаждении вещами внешнего материального мира), и наиболее счастлива (целостна как личность) благодаря душевной упорядоченности и добродетельности, в отличие от большинства мужчин, нацеленных четко, рационально достигать практических результатов. В зрелом периоде, когда дамы прошли все виды профессиональных, социально-жизненных (семья, дружба) и телесно-антропологических (девочка-девушка-женщина) инициаций, они способны на максимальное самообладание, свободу, исходящую от доминирования (господства) души над биологическими инстинктами. По Сократу, нацеленный к мудрости человек должен добиваться власти над своим телом, основываясь на своих добродетелях.

Платон относился к женщинам как категорично, так и неоднозначно, судя по содержанию наиболее значимых диалогов «Пир», «Государство» и «Законы», в которых прослеживается не столько эволюция его взглядов на природу женского, сколько различные совместные с учителем рефлексии по данному вопросу, сменившиеся его концептуальным подходом в вопросе распределения и регулирования функций сильного и слабого полов, прописанных в теории идеального общества. Чтобы не впасть в состояние замешательства при погружении в игровые дискурсы Сократа и его учеников, ставящие больше вариативные вопросы, чем ответы на них – перейдем к конкретным идеям Платона. Он первым ставит вопрос о способности женской части общества принимать наряду с мужчинами участие во всех видах деятельности, включая военное дело, для чего следует обучать их в «гимназиях» философии, политике, литературе, «мусическим» и гимнастическим искусствам, а также владению оружием и верховой езде. Подчеркнув основное отличие репродуктивного порядка, а также упомянув на природные лукавство, скрытность и некоторую беспорядочность части человеческого рода, вдвое превышающей по количеству мужчин, мыслитель отмечает общественную необходимость предоставления женщине доступа

ко всему и выбора женщиной в соответствии со склонностями, вводя для благополучия государства улучшения в законы к одинаковому положению обоих полов [4, с.233]. Во избежание эффекта «половинности» установленные обычаи, по Платону, должны быть обязательно пересмотрены для участия женщин, в частности, в общих собраниях и занятиях государственных должностей. В результате проведения правильных законодательных реформ государство станет «вдвое большим благодаря единству трудов и цели» [4, с.257].

Нам близка позиция ученой Хитрук Е.Б. о неправильности отнесения позиции Платона к сексизму или феминизму, высветившей качественность его поиска истины в данном вопросе: «...необходимо изменить обычаи и ввести специальные законы для того, чтобы женщина, почувствовав свою значимость и ответственность, смогла бы проявить свои лучшие задатки и, таким образом, подтвердить свое природное равенство по отношению к мужчине» [9, с.47]. Интересно отметить, что несмотря на множество емких оценочных суждений о неполноценности женщин, их природной слабости, неразумности, чувственности, философ вновь и вновь объясняет это моделью дуалистических представлений, сформировавших сомнительную традицию ведения сугубо домашнего хозяйства и деторождения, то есть выявляет социально-исторические причины гендерной асимметрии, и продолжает настаивать на позиции соответствующей социализации женщин, одинакового образования для всех, должностных назначений по способностям и склонностям, указывая даже на превосходство женщин в некоторых случаях на примере философии. Как подлинный ученый, он расширяет восприятие бытия через диалектические принципы анализа сущности явлений, не ограничиваясь догматизмом или однозначными тезисами во вскрываемых противоречиях, что позволило впервые задолго до наших дней указать на объективные причины рассматривать женщин как равных мужчинам, включая даже сферу принятия решений и философскую науку.

Аристотель в своих трактатах «О возникновении животных», «Поэтика» и «Политика» излагает, что подлинным главой семейства и полиса является мужчина по основанию определения активной формы (души) посредством биологического оплодотворения пассивной материи (женщина –

воспринимающий сосуд...), воспринимая женственность как природный недостаток и одновременно как главное достоинство, состоящее в воспроизводстве рода [1]. По утверждению мыслителя, умозрительного равенства не существует, поскольку в реальной данности оно должно быть выражено в тождественности всех свойств; специфика телесности мужского и женского тем самым обуславливает их гражданское и политическое положение в обществе. Он четко постулирует: мужчина по своей природе выше, а женщина – ниже, что ставит первого властвовать, вторую – находиться в подчинении. Критически приписывая слабому полу исключительно биологические функции, ассоциируя его с хаосом и располагая на нижней ступени иерархического устройства, вместе с тем он отмечает, что женщине свойственны благородство и способность решать, но лишенной валидности (то есть действительности); мужество женщины состоит в подчинении (повиновении), относя также к ее добродетелям кротость, терпение. Мужчина в своей сущности больше призван к руководству, поскольку он в отличие от женщины зрелый и старший, являющийся олицетворением духа, устремленного к новым свершениям. Очевидно, какие-то общественные прецеденты привели философа к мысли об оказании вредоносности чрезмерно привольного положения женщин для главной цели государственного устройства. Таким образом, придерживающийся патриархальных взглядов Аристотель не отказывается прекрасному полу в добродетелях, а лишь уточняет установку в создании наиболее устойчивой, стройной государственной системы в обеспечении прочности жизни общества при должном лидерстве мужчины. Данное умозаключение апостериори поддерживается современными представительницами российской элиты, которые даже в условиях занятия серьезной позиции в структуре принимающих решение начальствующих лиц, как правило, рассматривают управленческий статус как вторичный, эссенциалистски избирая путь усердной работы «в тени» и довольствуясь достижением видимых результатов, не теряя при этом акцента на первичности личной жизни.

Значительно благожелательнее к женщинам относился не менее выдающийся ученый Пифагор [4], последовательно отстаивая их важную роль в жизнедеятельности общества, учредив сектор в Пифагорейском союзе по постижению

женщинами смысла и значений духовно-обрядовой культуры с освоением сакральных знаний о своей Божественной миссии. В идеях и установлениях Пифагора дамам предназначено открывать сферу любви как уровень субстанциального преобразования сердец двоих с соответствующей направленностью каждого, что в итоге через высокое слияние ведет к гармоничному союзу. В его трудах мужская сила представлена как начало творческого духа, женское превосходство – квинтэссенция пластичности природы. В процессе телесного и духовного соединения этих энергий возникает нечто иррационально новое – некий макрокосм. «То есть Пифагор употребил тезисы, соответствующие принципам Инь-Ян. Он явно продемонстрировал, что считает мужчину и женщину одним целым, а значит, их место и роли в обществе одинаково важны и нужны» [10, с.94].

В последующем в эллинистических учениях доминантность морального должностования и поведения человека привела к изменениям восприятия сущности мужчин и женщин и аргументации большего идейного равенства гендеров. Представитель стоицизма Зенон, в частности, отмечал отсутствие у дружбы критериев по внешней форме (мужская или женская одежда), а для определения характера человека предпочитал обращать внимание на его нравственное проявление вместо половых признаков. Сенека солидаризуется с ним, призывая испытывать, верифицировать подлинное в мужчине через его избранницу. Ссылаясь на Марка Аврелия, мыслитель говорил о чрезмерной удовлетворенности представителей благородного пола и неспособности к настоящему переживанию, душевным поискам, ощущению сильных интенциональных чувств, ведущих к ярким поступкам для пассива, в то время как даме предоставляется право выступать субъектом вселенского смысла – возвышенной любви. В целом, стоицизм ценностно относился к институту семьи, утверждая, что союз должен опираться на дуальную основу – гармонию души и тела в высоком смысле этих слов, что обозначило позднее вектор интерпретации категорий «мужское» и «женское» в средневековой христианской философии. Таким образом, стоицизм дает нам возможность продолжить логику и обобщенно подчеркнуть благотворность солидарности мужчин и женщин не только в интимно-личных и семейных отношениях, но и в профессиональной – управленческой сфере. Следует признать,

что в последние годы все больше российских женщин, мотивированных на публичную управленческую деятельность, интенсивно вводятся во властное пространство с правом совместного принятия решений в коалиции с мужчинами. Так называемая межгендерная солидарность и сотрудничество стали уже закономерно проявляемыми характеристиками в общей нацеленности к укреплению политической стабильности на основе сбалансированно, устойчиво развивающейся социально-экономической сферы с оптимизируемой под современные изменяющиеся условия нормативно-правовой базой.

XIII век как апогей Духовной схоластики в контексте Христианского Богословия и философии Аристотеля подарил миру выдающегося философа Фому Аквинского, изложившего в труде «Summa Theologica» собственную позицию с концептуализацией пола с нюансами амбивалентности о том, что мужчина выступает в качестве начала и конца женщины в соответствии с экзистенциально-иррациональной установкой БОГА как Начала и Конца всего. Наш исследовательский пиетет вызывает фактологическая точность определений. Действительно, Отец порождает свою дочь (и по признанию большинства мужчин – часто любит ее трепетнее, чем собственных сыновей), и, в случае риска потери своего Наставника, старшего Брата, Руководителя или Супруга настоящая женщина, наделенная гаммой чувств и развитой духовностью, навсегда обречена ментально соотносить себя с Тем, Кто ее многому научил, открыл невероятные проявления сферы Бытия, способствуя развитию идеализма в ее мировоззрении – основополагающих констант Духовного движения к обретению гармонии, которое и отличает именно властных женщин Руси-России. Нам исследовательски импонирует и то, что европейский Богослов перфекционистски правильно определил онтологические основания Власти в абсолютности патриархата, распространяющейся через онтологическое существование Божественной власти над миром, монархической власти над подданными, и детерминированности мужского над женским. Также, как и у Аристотеля, идеи Фомы Аквинского об онтологической недостаточности женщин в связи с материальностью, отсутствием формы, нацеленностью к деятельным достижениям соперяются с рассуждениями об их важности в социальном контенте. В продолжение

Христианского прочтения Писания интересен анализ благородного схоласта в том, что, будучи созданной из ребра мужчины, женщина выступает равной ему, оставаясь в подчиненном положении, но тем не менее быть одним и тем же по человеческой сущности. «Несомненно, что женщине надлежало быть созданной из ребра мужчины (и вот почему). Во-первых, чтобы этим обозначить социальный статус союза мужчины и женщины, поскольку женщина не должна ни «господствовать над мужем», в противном случае она была бы создана из головы, ни быть рабским образом подчиненной мужу, в противном случае она была бы создана из его пят» [7, с.271]. Данное утверждение объективно расширяет рамки в трактовке гендерных различий из модуса природно установленной маргинальности женщины между животными и людьми (мужчинами) в сторону восприятия женщины как друга и соратника, достойного Любви во всех ее проявлениях в перспективе всей жизни. Согласно Хитрук Е.Б., «признание за отдельными женщинами исключительных добродетелей, важности их участия в церковной и семейной жизни в качестве сестер во Христе, уважаемых матерей и любимых жен неизменно сосуществует в средневековых текстах с утверждением второстепенного онтологического статуса и безусловного подчиненного положения женщин» [8, с.206]. В развитие логики ученой следует еще раз высветить коннотацию власти женщин Руси-России, исключаящую безоговорочное первенство, лидерство, единоличное главенство, верховенство, господство в занятии высшего уровня социальной иерархии. Устойчивой тенденцией выступает то, что наши соотечественницы исключают для себя интерес к бремени правителя (Первых Лиц государства, крупных корпораций и т.д.) как недопустимо чрезмерного «мужского» в своей управленческой работе с основными компонентами рационализма, ответственности, деловитости, результативности, организационной системности, задействуемых по определению в профессиональном сознании и деятельности сильного пола, что лишний раз подтверждает нашу гипотезу о благоразумности женщин во власти как одного из ценностных свойств Духовной гармоничности.

Имея в виду, что лучшие проявления категории «мужского» всегда отождествлялись с описанием рациональности, системности, устойчивости, энергии, защиты, мудрости, смелости, самоотвер-

женности, разумной динамичности, благородства помыслов и деяний, ответственности, то наши соотечественницы – представительницы женского сегмента элиты – представляют собой ту часть профессионального сообщества, на которую возлагается огромный объем руководящих функций, требующих проявления перечисленных свойств. И, судя по увеличению в геометрической прогрессии женщин в российской власти – роль руководителей положительно воспринимается и корпоративно солидаризирующимися мужчинами-управленцами, и российским большинством.

Знаменитый философ Жан-Жак Руссо указывал на ценность самоконтроля посредством разума, когда человек опирается в своих ориентациях не на мнения других о себе, но на определенные принципы нравственного всеобщего законодательства, Общей Воли. Принимая во внимание мнение ученого о практической невозможности самоконтроля для женщин по основанию недостаточно развитого разума, и, как следствие, обращающихся периодически к рекомендациям, советам ментора-наставника, роль которого осуществляется сначала отцом, а в дальнейшем – супругом, что вызывает яростную критику современного феминизма и адептов LGBT, необходимо отметить следующее. Для выражения интенционально присущей женщинам активности, основанной изначально на чувствах, абсолютно адекватна исторически сформировавшаяся традиция репрезентации ее идей через восприятие Другим, приводящим Тебя в состояние абстрагирования от недостаточности реальности в силу различных обстоятельств, и таким образом стимулирующая женщину к принятию наиболее адекватного решения в существующих условиях для оптимального результата.

Так же как и представители высокой античной классики, поддерживая четкое разделение в реализации предназначения, то есть установленное доминирование мужчин над женщинами, выводит из естественных различий в процессе продолжения рода, когда «один должен быть активным и сильным, другой – пассивным и слабым: надлежит, чтобы один выказывал и осуществлял свою волю, и достаточно, чтобы сопротивление другого было не слишком упорным» [6, с.547]. Задачу женщины составляет стремление располагать к себе господствующего мужчину. Постоянно указывая на естественную тесную взаимосвязь между полами, просветитель, вместе с тем, аргументирует

неравнозначность телесных и когнитивных свойств, а также отмечает доминирующую роль мужчины в удовлетворении запросов (вождедения и потребностей) женщины. «Нам легче было бы прожить без женщин, нежели женщинам без нас» [6, с.555]. Согласно Ж.-Ж. Руссо, женщины не в состоянии автономно адаптироваться к внешнему миру, но обладают абсолютной властью над мужчиной в соответствии с законами природы в скреплении единиц нападения и защиты, силы одного и кротости, застенчивости другой, поработившей своей слабостью первого [6, с.547].

Оригинальным апогеем диагноза ограниченности женщин представляется убежденность ученого в невозможности осуществления ими научной работы: «исследования отвлеченных и умозрительных истин, познание законов, научных аксиом и всякого рода обобщения не под силу женщине; ей следует приобретать познания лишь практического свойства» [6, с.587]. Будучи уверенным в отсутствии у женщины склонности к созданию гениальных творений, Ж.-Ж. Руссо постулирует, что мышление ей необходимо для ведения диалога с мужем по различным вопросам и воспитания детей. Он критичен в отношении женщин, занимающихся научными изысканиями в связи с игнорированием гендерного должностования и выбором мужских компетенций. Более чем очевидно, что применительно к современным реалиям у благообразно реализующих потенциал материнства и супружества властных женщин России вызвало бы некоторое недоумение определение «не на своем месте» в связи с публичным положением, занимаемым ими. Но поскольку одним из основных интересов женщины выступает ее природное предназначение в рождении и социализации детей, охране семейного очага, то также ясно и предпочтение с его видением роли женщины феминистским установкам. Достоинство дамы Жан-Жак Руссо видит в неизвестности, славу – в признании со стороны ее мужа, ее душевное удовлетворение в благополучии близких [6, с.617]. Понятно, что в оппозиции матери семейства и ученой дамы категоричность просветителя адресована к последней.

В высокой степени диалектичность взглядов просветителя имеет свое продолжение в пори-

цании отношения мужчин к прекрасному полу в их манерах обращаться «с этими унизительными и насмешливыми комплиментами, которым не стараются придать даже видимость искренности» [5, с.150], ссылаясь на образцовый опыт античного полиса в истинном уважении к женщине. Исходя из изложенного, видно определение Жан-Жаком Руссо сущности женщины в предназначении прежде всего удовлетворения общественных потребностей в воспроизводстве и воспитании следующих поколений, для осуществления чего обозначена необходимость предоставления образования, создания условий для сохранения высоких моральных принципов и социально-психологические предпочтения ее добродетельности.

Следовательно, единым для концептуальных идей философов-классиков является, во-первых, выявление диалектичности природы «женского», во-вторых, констатация важной социальной роли женщин и, в-третьих – признание их способностей к организации жизни общества. Что касается интерпретаций научного наследия, то, по мнению автора статьи, видится научно непродуктивным и слишком упрощенным принимать за аксиому фрагментарно-негативные, парадоксальные высказывания о женщинах, отражающие порой ситуативную дихотомию в социальных отношениях или личный опыт самого субъекта оценочного суждения. Статус, роль женщины выступают индикатором общественного состояния и изменений, определяемых содержанием духовно-нравственного и художественно-творческого сознания и деятельности как основы экономического благополучия, соразмерностью всех происходящих процессов в социуме определенного периода. Весь набор негативных характеристик и противоречий в социальном устройстве перпендикулярно отражаются в поведении и ориентациях женщин как наиболее ментально сенситивной части социума. Именно данное обстоятельство является верификацией нашей позиции о выражении российскими властными женщинами лучших личностно-профессиональных и духовно-культурных ценностей как репрезентации интересов.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аристотель. Этика, политика, риторика, афоризмы. – М.: Эксмо, 2023. – С.544.
2. Закалюжная О.И. Объективация, рационализация, соматизация: три способа восприятия «женского» в философии // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2014. – №1 (2) – URL:<http://cyberleninka.ru/article/n/obektivatsiya-ratsionalizatsiya-somatizatsiya-tri-sposoba-voipriyatiya-zhenskogo-v-filosofii>.
3. Пифагор. Философские размышления, законы и нравственные правила. – М.: Директ-Медиа, 2008. – С.90.
4. Платон. Собрание сочинений: в 4 т. – Т.4. – М.: Мысль, 1994. – С.830.
5. Руссо Ж.-Ж. Письмо к д'Аламберу о зрелищах // Избранные сочинения: в 3т. – М., 1961. – Т.1. – С.850 – С.150.
6. Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании // Избранные сочинения: в 3т. – М., 1961. – Т.1. Книга V. София, или Женщина. – С.850. – С.587.
7. Фома Аквинский. Сумма теологии. К.: Эльга; Ника-Центр, 2005. Ч.I. Вопросы 75-119. – С.577.
8. Хитрук Е.Б. Амбивалентность концептуализации категории «женское» в философии Фомы Аквинского // Философские науки. – 2017. – №4 (78). – С.205-207.
9. Хитрук Е.Б. «Женский вопрос» в философии Платона // Идеи и идеалы. – № 2(28). – Т.1. – 2016. – С.40. – Т.52.
10. Шибаршина О.Ю. Эволюция представлений о сущности мужчины и женщины в античной философии // Научный вестник МГТУ ГА. – 2015. – №215. – С.94-98.

Svetlana A. Pavlova  
Ph.D. in History of Arts  
Assistant Professor  
Music History Department  
The Gnessin Russian Academy of Music  
e-mail: hymnography@yandex.ru  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-120-12

## HIGH ART OF RUSSIAN POP MUSIC IN THE SONG MONO-OPERA REFLECTION

*Summary:* Russian song, also known as mass or Soviet song, occupies a central place in the culture of the 20<sup>th</sup> century. In the history of music, the phenomenon of a genre as a symbol of an era is known. For example, when mentioning a French motet of the 13<sup>th</sup> century, every musician thinks of certain ideas of musical form and means of expression that determined the movement of European musical thought for several centuries. Or, when an Italian madrigal of the 16<sup>th</sup> century is heard, a musical laboratory immediately opens up to our ears, a laboratory in which colourful patterns of major and minor modes, the sound of keys, and even the theory of affects of modern times, which appeared in opera, were formed. Also, German polyphony of the 17<sup>th</sup> century, Neapolitan opera and Viennese symphony of the 18<sup>th</sup> century, Russian opera and romance of the 19<sup>th</sup> century, etc., are distinguished by epochal characteristics.

Song as a genre of the era has also flashed across the horizon of centuries. The century close to our time,

the 20<sup>th</sup> century, an extremely difficult period for our Fatherland, was marked by the strong position of this genre. Russia has not experienced such a frequency of shocks over a short period of time in its observable history. The last century brought our state to the brink of extinction three times: during the First World War and the revolution at the beginning of the century, during the Second World War in the middle of the century, during the destruction of the USSR and in the 1990's at the end of the era. One gets the impression that the tragic reality was compensated by the desire for a transparent "mass" culture, expressed in the language of song. In such a situation, how can one not see the possibility of entertainment and distraction in a song? However, Russian pop music of the 20<sup>th</sup> century took a different path. Taking up the banner of the great Russian musical culture, it answered the main ideological questions of the era.

*Key words:* origins, Soviet songwriting, Russian pop music, mono-opera, Reflection

*These are the airways.  
People need to know where they came from.  
Rustam Khamdamov*

The article focuses on *Reflection*, a song play by artists of the Kantele National Song and Dance Ensemble of Karelia: Irina Popova (vocals), Anatoly Palaev (music, piano), and director Alexey Shalaev. The premiere of the play took place at the National Theatre of the Republic of Karelia on April 26, 2021.

In the process of getting acquainted with the play, it became clear that the presented stage phenomenon is not limited to the author's designation "concert programme". We are dealing not

so much with a concert made up of songs, the replacement of which, one for another, will not change anything significantly in the programme, but with an independent work of art, a kind of song mono-opera, composed, as it often happened in the history of the opera genre, from popular or unknown, original or folk songs, dramaturgically structured and forming an integral plot. In such a work, it is impossible to replace or rearrange performances without losing the content.

The song play *Reflection* is dedicated to the Great Patriotic War. The idea belongs to Irina Popova, and the name belongs to director Alexey Shalaev: "In my opinion, *Reflection* very accurately formulates the idea and thoughts about this programme," the master argues, "In this programme, we tried to reflect the atmosphere of the time through each song, to reflect our attitude, look into the mirror of 'one's soul' and answer the main question: what is truly important in life? The name of the programme has another meaning. Our great-grandfathers and grandfathers repelled the enemy's onslaught and gave us the opportunity to live." The heroes of the Fatherland still have to repel the onslaught of the enemy today. Born from the memory of the past, the song performance of the soloists of the Kantele National Song and Dance Ensemble of Karelia turned out to be almost a premonition. It is timely today. This article is not only a short story about the play but a call to production centres to become interested and put the song mono-opera *Reflection* at the service of the Fatherland, to open the pop and academic stages of Russia to Karelian artists.

This play was created in the best traditions of Russian professional musical art. In some ways, the experience of Karelian musicians is close to such a phenomenon of modern musical creativity as "song theatre", which is known in connection with the work of Elena Kamburova and Nadezhda Babkina. In our opinion, the author's title *Reflection* can be supplemented by the phrase "after reading V. Gavrilin's work", since here one can feel the reflection of Valery Gavrilin's vocal cycle *War Letters*, a powerful musical work about the Great Patriotic War. Not only one of the main themes, the theme of the letters and direct quotes from songs (several of them: №6, 7, 10), connects the mono-opera with the work of V. Gavrilin, but, perhaps, also the direction in which the instrumental style of the performance is formed. However, overall, the mono-opera *Reflection* is an original work of art.

There is really only one soloist in this song play – a female voice. It sounds in dialogue and duet with the piano and the readers' small interludes. Let us immediately note the extremely important role of the instrumental component, which we will discuss in more detail a bit later. A young man and a girl with emphatically peaceful names, Cornflower and Lily, are the heroes of the action. "Look, flowers grow as God commanded, and do not bother any-

one, they bloom and smell fragrant," teaches Archimandrite Lavrenty (Postnikov), "We should rejoice in the same way...". The plot is based on the story of the relationship between a boy and a girl before / during / after the war. We can say that the play, a mono-opera, consists of six scenes, each of which has three performances: the meeting of young people (first scene: №1-3), the girl's emotional experience even before the thought of marriage (second scene: №4-6), seeing off a loved one to the front (third scene: №7-9), waiting to meet a loved one (fourth scene: №10-12), victory over the enemy at the cost of a young man's life (fifth scene: №13-16), a girl's happiness at the cost of love for people (sixth scene: №17).

We have outlined the content of the scenes in general. In the mono-opera, the proper semantic and artistic level is achieved by the high quality of the songs presented and how they are structured in a certain way. Their authors are creators of the last century of Russian culture, known and unknown to a wide circle of listeners. Among the composers are R. Khozak, P. Todorovsky, D. Tukhmanov, V. Pleshak, V. Gavrilin, M. Blanter, K. Molchanov, E. Artemyev, M. Tariverdiev, A. German, Y. Saulsky.

Among the poets are L. Ivanova, G. Shpalikov, I. Shaferan, V. Pleshak, V. Livshits, A. Shulgina, M. Lvovsky, B. Pasternak, K. Simonov, R. Rozhdestvensky, R. Kazakova, G. Pozhenyan. An attentive reader will notice that among the listed musicians and poets there are representatives of different creative styles and directions: academic, pop, folk... How is it possible to combine their work in one work, in one plot?

It turns out that it is not only possible but also dramaturgically correct for solving the problem posed by the authors of the mono-opera: given the differences in stylistic preferences of listeners, to identify a common world view, to unite individuals into a people, as did the great predecessors – the authors of Russian operas: M. Glinka, M. Musorgsky, P. Tchaikovsky. It is a conciliar idea, determining the special content of the mono-opera. Upon careful examination, it turns out that conciliarity is an important characteristic not only of the play in question, but of Russian pop songs of the 20<sup>th</sup> century as a whole, as the leading genre of the era. What songs existed in Russian music of the last century?

Composer Valery Gavrilin spoke about two song directions, rural and urban, that, in his creative work,



Alexei Shalaev

were combined into a single genre – pop songs. Continuing the thought of V. Gavrilin, let us ask ourselves the question about the origins and goals of Russian pop, mass, Soviet song of the 20'th century. What are the origins and goals of this musical genre? Why did Russian pop song of the 20'th century involve professional academic singers in the performance circle, giving them an equal (!) choice between life on the stage and on the classical stage?



Anatoly Palaev

How could such a simple genre meet the ideological challenges of the era?

Let us start with the fact that song has always been the sphere of interest of musicians; however, in the last century of our history, it took the lead, no less, of musical culture – that is what is important. Song was especially in demand after the revolution. Did this happen because difficult times had come for traditional styles that have always been the foundation of musical culture – spiritual, secular, and folk? These indigenous musical channels lost their independence: the spiritual was persecuted along with the believers, the secular was on the brink of extinction along with the imperial style and emigration, the folk was deprived of soil with the destruction of the peasantry. However, the spiritual demands of the life of “man and the human masses” did not change with the erosion of indigenous musical styles and the very foundations of life. The thirst for prayer had to be quenched, but with what? People should have rejoiced and sympathised with the phenomena of life and death, but how? The experience of beauty had to receive expression in the world, but what kind?

One gets the impression that Russian pop song of the Soviet era united the three main directions of musical life. Song sounded for everyone from a wide stage and took on, as far as possible, the functions of spiritual, secular, and folk cultures. It became a prayer, a lullaby, a labour song, a valiant song, a lyrical song, a children's song, etc. – one can find anything in Russian pop song of the 20'th century. It is its strength and great importance. Pop songs sang all the important stages of human life, just like folk songs once did. It vigilantly directed spiritual life in the right moral direction, just as liturgical hymnography once did. Finally, it shaped the culture of work and leisure, for which secular genres had previously been responsible.

“We, composers, do not need to aestheticize, we do not need to scold songfulness,” writes Valery Gavrilin, “since in these intonations, a certain structure of feelings born of history is programmed. We have no right to push it away since it lives and will live for a long time, and it would be a big mistake not to capture it in works of high art.” The pop songs presented in the mono-opera *Reflection* are works of high art! How else can one evaluate songs from the films *Seventeen Moments of Spring*, *Officers*, etc., songs from the repertoire of Anna German, Joseph Kobzon, Elena Kam-

burova, Maria Pakhomenko, etc.? However, let us return to the dramaturgy of the play *Reflection*, in which, as has already been said, the songs are structured in such a way that changing the sequence of songs, as, for example, in the concert programme, is impossible. What is the dramaturgy of the play?

The scenes of the mono-opera are constructed, on the one hand, similar to one another. For example, as already mentioned, the number of performances in the scene is the same – three performances, among which is the climax: in the first scene, there is the tango “Rio-Rita” (№2), in the second one, there is the song “On the Wedding Day” (№6), etc. On the other hand, all scenes are united by a single dramatic movement, leading to a common climax in the fifth scene, where the “Sukhoplyas” (№13) leads to a literal loss of speech, expressed by the heroine's vocalisation (№14). The approach to the climax is carried out at a high professional level with the inclusion of all possible means of operatic expression – words, music, and drama. For example, in the first three scenes, a male voice behind the scenes reads the text on behalf of Cornflower, and in the last three scenes, a female voice and the text of Lily's “letters” are heard, indirectly indicating the death of the young man – his voice is no longer there; in the first part of the play, songs are accompanied by the forte piano with an emphasis on the dance nature of the music, and the closer to the climax in the fifth scene, the more solo performances of a chanting melodic nature, etc., the female voice has.

The poetic images of the libretto also participate in the play dramaturgy. The performers managed to select lyrics that seemed to have been born for one song sequence. Symbolic images, which from song to song strengthen the character of the main heroine and a person she is talking to, the young man, testifying to the experiences and events of their lives, are particularly important in the libretto. For example, the vivid image of a “viburnum”, covered in white wedding blossoms (№6 “On the Wedding Day”), turns into a “rowan”, wounded by red fruits (№9 “Zayushka”), literally after a few performances; the picture-description “the little bunny was running through the white snow...” from the same ninth performance literally immediately, in the next tenth performance, turns into a picture-expectation “come back from the bush, as a grey little bunny” (№ 10 “The Postwoman”), etc. The



Irina Popova. Poster Reflection

lyrics of the songs included in the performance were written by their authors, Soviet poets, in dialogue with Russian classical literature, its images, and its meanings. What strength is felt in such continuity!

In connection with the culture of the 20'th century, this kind of reliance on tradition, with the recognition and addition of the original source with the author's view, is defined by the concept of “post-modern”. Here's how director Rustam Khamdamov talks about this phenomenon: “The word ‘postmodern’, which has now become popular, has actually existed for a long time. It is a quality, first of all, of a person's great internal culture <...> Postmodernity includes, first of all, a huge amount of different culture <...> Postmodernity is, first of all, majestic old ruins, from which you take a brick by brick and build your own building. It is multi-layered; it is multivalued. When you read, say, Brodsky's prose, I see what he read, I see the same origins, I read the same books, and I am pleased. These are the airways. People need to know where they came from <...>.” It is not our task to discuss the terminology of the phenomena of art of the 20'th century; nevertheless, it is worth noting two opposite waves: “modernity”, as the abolition of the old and the introduction of the unusual, as long as it does not look like previous traditional art, and “postmodernity”, as a kind of return to tradition,

when a variant is shown in such a way that its prototype is recognized. Moreover, this directly concerns the combination of melody and instrumental part in the songs of the mono-opera *Reflection*.

As mentioned, the idea of the play belongs to the performer of the main and only vocal part of the play, Irina Popova. Her natural voice and masterful command of it allow Irina to reveal the musical colours of life from intoned speech to Russian bel canto, from knell to chanting, etc. For the singer, it seems, nothing is impossible. The richness of the voice and the naturalness of its sound make one forget the division between folk and academic production that exists in the professional environment, since the sound of Irina's voice acquires the status of a universal human being, close to every listener. The professional qualities of the performer are fully supported by her colleagues and co-authors of the mono-opera – pianist and composer Anatoly Palaev and director Alexei Shalaev. It is necessary to dwell specifically on the instrumental part of the play, composed and performed by Anatoly Palaev.

Composer and pianist Anatoly Palaev manages to create a piano "portrait" of each song and, at the same time, build a single line of musical development, continuous, from song to song, as "from heart to heart". How is it possible? With the help of an individual relationship, through oneself, to music. As has already been said, the play is based on songs from different years and styles. However, what remains of these songs and what has been changed? What remains are the melodies –

it is the unchanged face of the song, the melodies are recognizable! However, the textured, often harmonic, and rhythmic "clothes" of the songs are completely re-sewn by the composer's imagination of the improvising pianist! This, it seems to us, is the secret of the actual sound of the play. Melodies from the last century (the 20'th century is already the past for us) sound fresh, as if they had just come from the pen. The reason is the degree of individual solution of the quoted musical material, making us think about the need to issue the performed mono-opera *Reflection* as an independent work. Quoting, as the main composer's technique, is so rethought in the field of piano performance that the need to recognise and remember the song arises – a familiar melody becomes new! This degree of individual understanding gives composer and pianist Anatoly Palaev a certain degree of authorship.

There is no doubt that the play *Reflection* will be in demand by listeners, and, moreover, it seems that its popularity will grow from performance to performance. The place for this play is on central stages of our Fatherland, on the main Russian TV channels. It would be wonderful to arrange it for voice and symphony orchestra. It is possible and necessary due to the artistic potential inherent in the work, the level of presentation of the main theme of the play – love for the Motherland, which is relevant at all times for all generations of Russian people. Wishing a broad creative path to the play *Reflection*, its authors, and performers!

## REFERENCES

1. Beethoven, L. 1978. *Letters*. In 4 vol. Moscow, Muzika Publishing house, vol.3, p.145.
2. Gavrilin, V.A. 2001. *On Music and More... Records from Different Years*. St. Petersburg, Duma Writers' Publishing House, p.46.
3. Lavrenty (Postnikov), Archimandrite. 2017. "Memories of the Great Patriotic War", *Pokrov*. August, p.35.
4. Mussorgsky, M.P. 2018. *Folk Musical Dramas. Selected Poems and Letters*. St. Petersburg: Quadrivium, p.322.
5. "Reflection", concert programme by I. Popova, A. Palaev, A. Shalaev. Available at: <https://kantele.ru/afisha/reperuar/12412/> Accessed on: 05.02.2023.
6. Pavlova, I. V. *Rustam Khamdamov is 80 Years Old*. Available at: [https://vk.com/wall49780117\\_15114](https://vk.com/wall49780117_15114) Accessed on: 05.06.2024.

Светлана Анатольевна Павлова

Кандидат искусствоведения

Доцент

Кафедра истории музыки

Российская академия музыки имени Гнесиных

e-mail: [hymnography@yandex.ru](mailto:hymnography@yandex.ru)

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-120-12

## ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО РУССКОЙ ЭСТРАДЫ В ПЕСЕННОЙ МОНООПЕРЕ «ОТРАЖЕНИЕ»

*Аннотация:* Отечественная песня, она же массовая или советская песня, занимает в культуре XX века центральное место. В истории музыки явление жанра как символа эпохи известно. Например, при упоминании французского мотета XIII века каждый музыкант представляет определенные идеи музыкальной формы и средств выразительности, которые на несколько столетий определили движение европейской музыкальной мысли. Или при звучании итальянского мадригала XVI века сразу же открывается нашему слуху музыкальная лаборатория, в которой формировались красочные закономерности ладов мажора и минора, звучания тональностей и даже пролившаяся в оперу теория аффектов Нового времени. Также эпохальными характеристиками отличаются немецкая полифония XVII века, неаполитанская опера и венская симфония XVIII века, русская опера и романс XIX века и т.д.

Песня как жанр эпохи также вспыхивала на небосклоне столетий. Ближе к нашему времени сильным

положением этого жанра отмечен XX век – исключительно непростой для нашего Отечества. Такой частоты потрясений на кратком промежутке времени Россия не испытывала в обозримой истории. Прошлые столетия трижды ставило наше государство на грань исчезновения: в Первую мировую войну и революцию начала века, во Вторую мировую войну центра столетия, в период разрушения СССР и воин 1990-х годов на излете эпохи. Складывается впечатление, что трагическая действительность компенсировалась стремлением к прозрачной «массовой» культуре, выразившейся языком песни. В такой ситуации как не увидеть в песне возможность развлечения, отвлечения? Но русская эстрада XX века пошла иным путем. Подхватив знамя великой русской музыкальной культуры, она отвечала на главные мировоззренческие вопросы эпохи.

*Ключевые слова:* истоки, советская песенность, русская эстрада, моноопера, Отражение

*Это и есть воздушные пути.  
Люди должны знать, откуда они пришли.  
Рустам Хамдамов [6]*

В настоящей статье речь пойдет о песенном спектакле «Отражение» артистов Национального ансамбля песни и танца Карелии «Кантеле» Ирины Поповой (вокал), Анатолия Палаева (музыкальное решение, фортепиано) и режиссера Алексея Шалаева [5]. Премьера спектакля состоялась 26 апреля 2021 года в Национальном театре Республики Карелия.

В процессе знакомства со спектаклем стало понятно, что представленное сценическое явление не ограничивается авторским обозначением «концертная программа». Мы имеем дело не столько с концертом, составленным из песен,

от замены которых – одной на другую – в программе ничего существенно не изменится, сколько с самостоятельным произведением искусства, своего рода, песенной монооперой, составленной, как это часто, впрочем, бывало в истории жанра оперы, из популярных или неизвестных, авторских или народных песен, драматургически выстроенных и образующих цельный сюжет. В таком произведении заменить или переставить номера без потери в содержании невозможно.

Песенный спектакль «Отражение» посвящен Великой Отечественной войне. Идея принадлежит Ирине Поповой, название – режиссеру

Алексею Шалаеву: «Отражение», на мой взгляд, очень точно формулирует идею и мысли об этой программе, – рассуждает мастер, – Мы попытались в этой программе *отразить* через каждую песню атмосферу времени, *отразить* наше отношение, посмотреть в зеркало “своей души” и ответить на главный вопрос: что в жизни по-настоящему важно? В названии программы есть еще один смысл. Наши прадеды и деды *отразили* натиск врага и дали нам возможность жить». Рожденный памятью о прошлом, песенный спектакль солистов Национального ансамбля песни и пляски Карелии «Кантеле» оказался своевременен сегодня. Настоящая статья – не только краткий рассказ о спектакле, но призыв к продюсерским центрам заинтересоваться и поставить песенную монооперу «Отражение» на службу Отечеству, открыть карельским артистам эстрадные и академические сцены России.

В самых лучших традициях русского музыкального искусства создан этот спектакль. В чем-то опыт карельских музыкантов близок к такому явлению современности, как «театр песни», который известен в связи с творчеством Елены Камбуровой, Надежды Бабкиной. На наш взгляд, авторское название «Отражение» может быть дополнено: «по прочтении В.А. Гаврилина», потому что в спектакле ощущается влияние вокального цикла Валерия Александровича «Военные письма» – этого сильнейшего музыкального произведения о Великой Отечественной Войне. Не только одна из главных тем – тема писем и прямые цитаты песен (их несколько: №6, №7, №10) связывают монооперу с творчеством В.А. Гаврилина, но, возможно, и направление, в котором формируется инструментальный стиль спектакля. Но, в целом «Отражение» представляет собой оригинальную монооперу.

Солист в этом песенном спектакле, действительно, один – это женский голос. Он звучит в диалоге и дуэте с фортепиано и небольшими интермедиями чтецов. Отметим исключительно важную роль инструментальной составляющей, о которой подробнее – чуть позже. Героями действия являются юноша и девушка, подчеркнута мирными именами Василек и Лилия. «Вот, смотри, цветы – они растут, как Бог велел, и никому не мешают, цветут и благоухают, – учит архимандрит Лаврентий (Постников), – Так и мы должны радоваться...» [3]. В основе сюжета – история взаимоотношений юноши и девушки – до / во время /

после войны. Можно сказать, что спектакль – моноопера – складывается из шести сцен, в каждой из которых по три номера: встреча молодых людей (первая сцена: №1-3), переживания девушки даже до мысли о свадьбе (вторая сцена: №4-6), проводы любимого на фронт (третья сцена: №7-9), ожидание встречи с любимым (четвертая сцена: №10-12), победа над врагом ценою жизни юноши (пятая сцена: №13-16), счастье девушки ценою любви к людям (шестая сцена: №17).

Содержание сцен обозначены нами обобщенно. В самой моноопере должный смысловый и художественный уровень достигается высоким качеством представленных песен. Их авторы – известные и неизвестные широкому кругу слушателей творцы последнего столетия отечественной культуры. Среди композиторов – Р. Хозак, П. Тодоровский, Д. Тухманов, В. Плешак, В. Гаврилин, М. Блантер, К. Молчанов, Э. Артемьев, М. Таривердиев, А. Герман, Ю. Саульский. Среди поэтов – Л. Иванова, Г. Шпаликов, И. Шаферан, В. Плешак, В. Лившиц, А. Шульгина, М. Львовский, Б. Пастернак, К. Симонов, Р. Рождественский, Р. Казакова, Г. Поженян.

Внимательный читатель заметит, что среди перечисленных музыкантов и поэтов – представители разных стилей и направлений... Как можно совместить их творчество в одном произведении, в одном сюжете?

Оказывается, это не только возможно, но и драматургически верно для решения задачи, поставленной авторами монооперы: при различии творческих почерков выявить общее мировоззрение, объединить личности в народ, как это делали великие предшественники – авторы русских опер М.И. Глинка, М.П. Мусоргский, П.И. Чайковский. Эта соборная идея определяет особенное содержание не только монооперы "Отражение", но русской эстрадной песни XX века, как жанра эпохи. О каких стилях идет речь?

Композитор Валерий Александрович Гаврилин говорил о двух песенных направлениях – деревенском и городском, которые в его творчестве соединились в единый жанр – эстрадную песню [2]. Продолжая мысль В.А. Гаврилина, зададимся вопросом об истоках и целях русской эстрадной, массовой, советской песни XX века. Каковы истоки и цели этого музыкального жанра? Почему русская эстрадная песня XX века вовлекла в круг исполнения

профессиональных академических певцов, предоставляя им равноценный (!) выбор между жизнью на эстраде и на классической сцене? Как мог такой простой жанр отвечать мировоззренческим вызовам эпохи?

Известно, что сферой интересов музыкантов песня была всегда, но в последнее столетие нашей истории она встала, ни много ни мало, во главу музыкальной культуры – вот что важно. Особенно остро песня оказалась востребованной после революции. Не потому ли это произошло, что для традиционных, всегда бывших фундаментом музыкальной культуры стилевых направлений – духовного, светского, народного – наступили сложные времена. Эти коренные музыкальные русла потеряли свою самостоятельность: духовное – оказалось гонимо вместе с верующими, светское – встало на грань исчезновения вместе с имперским стилем и эмиграцией, народное – было лишено почвы с уничтожением крестьянства. Но духовные требования жизни «человека и человеческих масс» [4] не изменились с размытием коренных музыкальных стилей и самих жизненных устоев. Жажда молитвы должна была быть утолена – но чем? Явлениям жизни и смерти люди должны были сораздаться и сострадать – но как? Переживания прекрасного в мире должно было получить выражение – но какое?

Складывается впечатление, что русская эстрадная песня советского времени и объединила три главных направления музыкальной жизни. Песня звучала для всех и для каждого с широкой эстрады и приняла на себя, насколько это было возможно, функции духовной, светской, народной культур. Она стала молитвой, колыбельной, трудовой, молодецкой, лирической, детской и т.д. – в русской эстрадной песне XX века можно найти все. В этом ее сила и огромное значение. Эстрадная песня опевала все важные этапы человеческой жизни, как некогда народная. Она зорко направляла духовную жизнь в нужное морально-нравственное русло, как когда-то это делала богослужебная гимнография. Наконец, она формировала культуру труда и отдыха, за что раньше отвечали светские жанры.

«Нам, композиторам, не нужно эстетствовать, не нужно ругать песенность, – пишет Валерий Александрович Гаврилин, – ибо в этих интонациях запрограммирован определенный строй чувств, рожденных историей. Мы не вправе

от него отпихиваться, т.к. он живет и будет жить долго, и было бы большим промахом не запечатлеть его в произведениях высокого искусства» [2]. Эстрадная песня – та, которая представлена в моноопере «Отражение», является произведением высокого искусства! Как иначе можно оценить песни из кинофильмов «Семнадцать мгновений весны», «Офицеры» и др., песни из репертуара Анны Герман, Иосифа Кобзона, Елены Камбуровой, Марии Пахоменко и др.?

Но вернемся к драматургии спектакля «Отражение», в котором, как уже было сказано, песни выстроены таким образом, что изменение последовательности, как например в программе концерта, невозможно. Сцены монооперы построены, с одной стороны, подобно одна другой. Например, количество номеров в сцене одинаково – три номера, среди них и кульминация: в первой сцене – это танго «Рио-Рита» (№2), во второй – песня «В день свадьбы» (№6) и т.д. С другой стороны, все сцены движутся к общей кульминации в пятой сцене, где «Плач-Сухопляс» (№13) переходит в Вокализ (№14), словно героиня теряет дар речи. Подход к кульминации выполнен обращением ко всем возможным средствам оперной выразительности – слову, музыке и драме. Например, в первых трех сценах мужской голос за сценой читает текст от лица Василька, а в последних трех сценах – звучит женский голос и текст «писем» Лилии, косвенно свидетельствуя о гибели юноши – его голоса больше нет; в первой части спектакля звучат песни под фортепиано с акцентом на танцевальный характер музыки, а чем ближе к кульминации в пятой сцене, тем больше у женского голоса номеров сольных, распевного мелодического характера и т.д.

Поэтические образы исполнителям удалось подобрать такие, которые будто были рождены для одного песенного последования. В либретто монооперы особенно важны образы-символы, которые от песни к песне усиливают характер основной героини и ее собеседника – юноши, свидетельствуют о переживаниях и событиях их жизни. Например, упоминание «калины», охваченной свадебным белым цветением (№6 «В день свадьбы»), буквально через несколько номеров она превращается в раненую красными плодами «рябину» (№9 «Заюшка»); картина-описание «бежал заюшка по белу снегу...» из того же девятого номера буквально сразу же, в следующем десятом номере, заменяется ожидани-



ем «вернись хоть с подкустика, да серым зайкой» (№10 «Почталыонка») и др. Тексты песен, вошедших в спектакль, написаны их авторами – советскими поэтами в диалоге с русской классической литературой, ее образами и смыслами. Какая сила чувствуется в такой преемственности!

В связи с культурой XX века такого рода опора на традицию, с узнаваемостью и дополненностью первоисточника авторским взглядом, определяется понятием «постмодерн». Вот как говорит об этом явлении режиссер Рустам Хамдамов: «Слово “постмодерн”, которое сейчас стало модным, на самом деле существует уже давно. Это качество, прежде всего, большой внутренней культуры человека <...> Постмодерн включает в себя, прежде всего, огромное количество разной культуры <...> Постмодерн – это, прежде всего, старые величественные руины, из которых ты берешь по кирпичику и строишь свое здание. Оно многослойное, оно многозначное. Когда читаешь, предположим, прозу Бродского, я вижу, что он читал, я вижу те самые истоки, я читал эти же книги, и мне это приятно. Это и есть воздушные пути. Люди должны знать, откуда они пришли <...>» [6].

Рассуждать о терминологии явлений искусства XX века не входит в наши задачи, но две противоположные волны: «модерна», как отмены старого, и привнесения необычного, только бы оно не было похоже на прежнее традиционное искусство, и «постмодерна», как своеобразного возвращения к традиции, когда вариант показан так, чтобы был признан его первообраз, – отметить стоит. Тем более, что это напрямую касается сочетания мелодии и инструментальной партии в песнях моно-оперы «Отражение».

Исполнительнице главной и единственной вокальной партии спектакля Ирине Поповой принадлежит сама идея спектакля, об этом было сказано. Природный голос и мастерское владение им позволяет Ирине раскрыть музыкальные краски жизни от интонированной речи до русского бельканто, от плача до распева и т.д. Для певицы, кажется, нет ничего невозможного. Богатство голоса и естественность его звучания заставляет забыть существующее в профессиональной среде разделение на народную и академическую постановку, потому что звучание голоса Ирины приобретает статус общечелове-

ского, близкого каждому слушателю. Профессиональные качества исполнительницы полностью поддержаны ее коллегами и соавторами моно-оперы – пианистом, композитором Анатолием Палаевым и режиссером Алексеем Шалаевым. На инструментальной линии спектакля в решении и исполнении Анатолия Палаева необходимо остановиться специально.

Композитору и пианисту Анатолию Палаеву удастся создать фортепианный «портрет» каждой песни и, вместе с тем, выстроить единую линию музыкального развития, непрерывную – от песни к песне, как «от сердца к сердцу» [1]. Как это возможно? Спектакль построен на песнях более или менее известных, но что осталось от них, а что было изменено? Остались мелодии – это неизменное лицо песни, мелодии узнаваемы! Но фактурные, а зачастую и гармонические, ритмические, «одежды» – абсолютно заново «пошиты» композиторской фантазией пианиста-импровизатора! В этом, представляется нам, секрет актуального звучания спектакля. Мелодии из прошлого века (XX век для нас уже прошлый) звучат свежо, как будто только что вышли из-под пера. Причина – в степени индивидуального решения цитируемого музыкального материала, которая заставляет задуматься об оригинальности моно-оперы «Отражение». Цитирование, как основной композиторский прием, настолько переосмыслен в области фортепианного прочтения, что возникает необходимость узнавания, припоминания песни – знакомая мелодия становится новой! Такая степень индивидуального прочтения дает композитору и пианисту Анатолию Палаеву определенную степень авторства.

Нет сомнений в том, что спектакль «Отражение» будет востребован слушателями на центральных сценах нашего Отечества. Было бы замечательно сделать аранжировку для голоса и симфонического оркестра. Это возможно в связи с заложенным в самом произведении художественным потенциалом, уровнем подачи главной темы спектакля – любви к Родине, актуальной во все времена для всех поколений русских людей. С пожеланием широкого творческого пути спектаклю «Отражение», его авторам и исполнителям!

## ФОТОГРАФИИ

- I. Стр. 123 – Заслуженная артистка Карелии, солистка Национального ансамбля песни и танца Карелии «Кантеле» Ирина Попова на афише концертной программы «Отражение»
- II. Стр. 122 (внизу) – преподаватель Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова, концертирующий пианист, композитор, автор аранжировок для различных инструментальных ансамблей, симфонического оркестра, оркестра русских народных инструментов Анатолий Палаев
- III. Стр. 122 (вверху) – Заслуженный работник культуры Республики Карелия, режиссер преподаватель Карельского колледжа культуры и искусств, сценарист и режиссер Алексей Шалаев

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бетховен Л. Письма. – В 4т. – М., Издательство «Музыка», 1978. – Т.3. – С.145.
2. Гаврилин В.А. О музыке и не только... Записи разных лет. – СПб.: Издательство писателей «Дума», 2001. – С.46.
3. Лаврентий (Постников), архим. Воспоминания о Великой Отечественной Войне // Покров. Август, 2017. – С.35.
4. Мусоргский М.П. Народные музыкальные драмы. Избранные стихи и письма. – СПб.: Quadrivium, 2018. – С.322.
5. «Отражение», концертная программа И. Поповой, А. Палаева, А. Шалаева. URL: <https://kantele.ru/afisha/repertuar/12412/> (Дата обращения 05.02.2023)
6. Павлова И.В. 80 лет Рустаму Хамдамову. URL: [https://vk.com/wall49780117\\_15114](https://vk.com/wall49780117_15114), дата обращения 05.06.2024.

Larisa V. Zhelondievskaja

PHD Sciences., Professor, Director of the Institute of Additional Education,  
Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts  
e-mail: gelon\_lv@mail.ru  
Moscow, Russia

Anna A. Sorokina

Teacher, Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts  
e-mail: sorokina@mghpu.ru  
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-130-137

## THE INFLUENCE OF ARTISTIC AND DESIGN ACTIVITIES ON THE FORMATION OF DESIGN THINKING AMONG SCHOOLCHILDREN

*Summary:* Today it is rather complicated to predict the future of many professions. In this regard, students need to be prepared not only for existing professions, but for a set of cognitive processes and activities necessary to solve project tasks. Any innovations arise due to the design thinking of their creators. The concept of «design thinking» reflects a certain cognitive approach, when a person, realizing a problem or current state, is able to foresee a strategy of action and a new vision.

Teaching design in the framework of additional educational programs is considered to be the formation of a new way of thinking for students. In the process of creativity, they learn the project method of thinking, finding solutions and completing project tasks. An impor-

tant place in teaching project creativity is occupied by the task statement.

The skills of identifying contradictions, setting tasks and finding solutions play a key role in the modern world. They contribute to the development of creative abilities and independent work of students. This approach helps students adapt to real life, assess situations objectively, analyze and make independent decisions. In modern conditions, this is the most important achievement that will help the younger generation to integrate successfully into the professional and social environment.

*Keywords:* design thinking, additional education, professional orientation, artistic and design activity, project method of thinking.

The information technology revolution has changed the world. In terms of size, pace of development, and scale, the changes are unprecedented in history. New types of activities are being formed, professions are changing, and new organizational systems are emerging within the existing professions. A person's life, his way of life, forms of communication, and self-expression are being transformed. The Fourth Industrial Revolution is invading the world with technological breakthroughs. All levels of education, its technologies, and communication skills have received impulses for development [1, p.10].

New opportunities create problems at the same time. One of the most important problems is the pre-

paration of a student for a future profession. The technological revolution has changed the labor market and continues to transform it. What professions will remain in ten to fifteen years, and what skills will school graduates need in the future?

Secondary school is a period of professional orientation, which is very important in the formation of a child's personality. The concept of "professional orientation" is interpreted in career guidance as a set of pedagogical and psychological measures and a set of information of various kinds aimed at making decisions on the acquisition of a particular profession (specialty), as well as choosing the optimal path for achieving this goal of further professional

education. At the same time, the optimal way of vocational education is understood as a balanced consideration of the interests and abilities of a child, his rights and self-realization, on the one hand, and socio-economic expediency, on the other [2] [3].

According to Makhaeva O.A. and Grigorieva E.E., professional orientation is a scientifically based distribution of people in various types of professional activities. The authors expand the boundaries of the definition and pay attention to the continuity of this process, namely, the possibility of changing the path of one's development in professional activity [4].

Career guidance work should begin with children early enough, starting from secondary school age. Early choice of a future profession makes it possible to consciously prepare for higher education and a future career [5]. Unfortunately, the old methods and the usual career guidance do not generate profit. Graduates after completing secondary school are not always ready for professional self-determination and further education. In these circumstances particularly painful are two questions: how to teach in a new environment, what competencies or professional skills?

Additional education is an important basis in the formation of a comprehensively developed personality. The main aspect of additional education is its ability to change educational tracks, involve students in a new environment that reveals their potential. An important goal of this education is the organization of conditions for the formation of professional self-determination [6].

Global changes in society have influenced the development strategies of all educational technologies, including the development of additional education for schoolchildren. By Order of the Government of the Russian Federation No.678-r dated March 31, 2022, a Concept was approved to identify priority goals, objectives, directions and mechanisms for the development of additional education for children in the Russian Federation until 2030.

One of the main objectives of the concept is to conduct pre-professional training by means of additional education, namely, "involving students in early career guidance programs and activities that provide familiarization with modern professions and professions of the future" [7].

Based on the strategic directions of development, it can be concluded that the student needs to be prepared not only for specific, understandable profes-

sions today, but rather for a set of cognitive processes, types of activities for solving project tasks. Any innovation is driven by the design thinking of its creators. The term "design thinking" is associated with a certain cognitive style, when a person, seeing a problematic situation or the current state of the environment, is able to design a strategy of action and a new vision many steps ahead. This skill is important in the modern world and is necessary for many areas of activity.

According to T. Brown, a world-renowned designer, design thinking is the desire to combine human needs with technical resources. Design thinking, as a method, was developed by designers. But it is able to lead on, passing all the tools to people who can use them to solve a wide range of problems. "Design thinking uses the capabilities available to each person, but not taken into account in standard problem solving methods. Design thinking is not just anthropocentric – it is inherently human. Design thinking is based on a person's ability to intuitively feel, to recognize patterns, to create ideas that carry not only a functional, but also an emotional component" [8, p.14].

In the new conditions, design education within the framework of additional educational programs is considered as an educational environment that forms a new format of thinking for schoolchildren, which receives an urgent impetus for development these days.

The concept of "design" has a wide range of interpretations from the standpoint of product, activity, aesthetics. For us, it is important to consider the approach according to which "design is a creative project activity, the purpose of which is to create multilateral qualities of objects, processes, services and their systems within the framework of full life cycles" [9, p.63].

According to Professor V.T.Shimko, the meaning of the word "design" means project consciousness (forecasting, thinking through)" [10, p.11], in other words, the transformation of the necessary and useful into the beautiful.

Design education of children is an immersion into the system of project thinking and the formation of an original solution for the task within the framework of practical activity.

Doctor of Architecture, Professor B.G. Barkhin, back in the 60's of the twentieth century, drew attention to the specifics of training future designers. He believed that in the process of teaching

project creativity, the problem statement occupies an important place. The author considers the problem from two sides: from the position of contradiction and the creative process aimed at finding a solution to remove this contradiction. The problem situation itself was considered by the author as something unknown, undisclosed, assumed, and the task is to find a new solution.

Boris Grigoryevich Barkhin identified the stages of the creative process, which represent a cycle of interactions of the student's project model:

1. preliminary analysis of the goal, initial data and problem statement;
2. choosing the path and determining the final result;
3. identification of contradictions that hinder the achievement of the goal;
4. checking the results of the solution.

According to the author: "the problem method involves serious mental and creative efforts in overcoming the difficulties of the task, considered from the point of view of the proposed concept and the formed problem" [11, p.26].

These stages are applicable to the initial stage of project creativity. They can be used in the classes of the additional education system within the framework of schools teaching visual arts and design. During the learning process, a problem situation can be formed for the whole group, but it can be determined individually for each student. It is important that each student searches for a solution independently [12].

Exploring the methodology of project creativity, Professor V.F. Sidorenko considered the design process as the ability to ask questions, and the project as the final result. That is, the answer to this question, or rather, as one of the possible answers, and a subjective answer with alternative solutions. Unlike evidence-based knowledge, this answer is conceptual [13, p.8].

Designer and teacher V. Papanek, referring to the topic of problems, emphasized that as part of the training of young designers, it is necessary to pose topical, social problems, educating not only creators who can solve them, but also socially re-

sponsible people [14]. One of the leaders of Italian design, Andrea Branzi [15], also believes that when setting a design task, a system of value orientations and ideals, a careful attitude, a spirit of understanding and empathy for existing sources are important.

Design theorist J.K. Jones saw the essence of design as not only a positive transformation of existing reality. He believed that projectness, as a category, extends to planners, economists, politicians, ordinary citizens, that is, all those who seek to change the world, make it better [16].

A set of skills related to identifying contradictions, posing a problem and finding ways to solve this problem is important in the modern world. It promotes the manifestation of initiative, creative abilities of the student, his independent work. This approach immerses a young person in real life, teaches them to objectively assess the situation, forms skills of analysis, logical and critical thinking. A student learns to develop an independent decision, his point of view, and defend the result of work.

A significant percentage of design school graduates associate their future profession with architecture and design. In this case, additional education works from a position of professional orientation [17]. However, graduates of such schools get something more, namely, involvement in project creativity.

Considering the problem of projectability, the philosopher O.I. Genisaretsky rises from the level of real design tasks to a global generalization of this process. He believes that the new conditions of the information society require from a modern person "continuous axiological reflection", a project attitude to a changing reality [18, p.427]. Projectivity, in this case, is considered on the one hand as a form of life – a changing world on the one hand. On the other hand, it is the immersion of a person into new conditions, adequate adaptation, humanitarian initiative and readiness for development. Within the framework of the stated learning system, the student is immersed in the project environment and the formation of a new type of thinking. In modern conditions, this is the most important result of activity, capable of adapting a young person in a complex, constantly changing world, giving a method of action in a professional and social environment.

## REFERENCES:

1. Shvab, K. Chetvertaia promyshlennaiia revoliutsiia // K. SHvab – Moskva: Eksmo, 2016. – (Top Business Awards). – 140p.
2. Zeer, E.F., Pavlova, A.M., Sadovnikova, N.O. 2005. Proforientologiya: Teoriia i praktika: ucheb. Posobie dlia vysshei shkoly. Moskva: Vyssh. shk., p.159
3. Boldina, M.A., Deeva, E.V. 2012. Poniatie i sushchnost' proforientatsionnoi raboty v obrazovatel'nom uchrezhdenii, *Sotsial'no-ekonomicheskie iavleniia i protsessy*. no.12. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-i-suschnost-roforientatsionnoy-raboty-v-obrazovatel-nom-uchrezhdenii> (February 12, 2023).
4. Makhaeva, O.A., Grigor'eva, E.E. 2002. Ia vybiraiu professiiu: kompleksnaia programma aktivnogo samopredeleniia shkol'nikov. Moskva: UTS Perspektiva, p.51
5. Tavstukha, O.G., Muratova, A.A. 2018. Rol' i funktsii pedagoga dopolnitel'nogo obrazovaniia v professional'noi orientatsii uchashchikhsia // O.G. Tavstukha, A.A. Muratova, *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*. no.3 (215). pp.66-72
6. Moiseeva, A.N. 2020. Proektirovanie sovremennogo zaniatiia v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniia detei // A.N. Moiseeva, O.G. Tavstukha, S.N. Pol'kina, *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*, no.5 (228). pp.48-56
7. Pravitel'stvo Rossiiskoi Federatsii, rasporyazhenie ot 31 marta 2022 g. №678-r. Kontseptsiia razvitiia dopolnitel'nogo do 2030 goda. – URL: <http://static.government.ru/media/files/3flgkklAJ2ENBbCFVEkA3cT0siypicBo.pdf> (September 12, 2023).
8. Braun, T. Dizain-myshlenie v biznese: ot razrabotki novykh produktov do proektirovaniia biznes-modelei // T. Braun; perevod s angl. V. KHozinskogo. – Moskva: Mann, Ivanov i Ferber, 2018, p.256
9. Verganti, R. 2009. Design-Driven Innovation: Changing the Rules of Competition by Radically Innovating What Things Mean: Harvard Business Press, Boston, p.288
10. Shimko, V.T. 2004. Osnovy dizaina i sredovoe proektirovanie: Ucheb. posobie. – Moskva: Izdatel'stvo «Arkhitektura-S», p.160: ill.
11. Barkhin, B.G. 1993. Metodika arkhitekturnogo proektirovaniia // B.G. Barkhin. – 3-e izd., pererab. i dop. – Moskva: Stroiizdat, p.436
12. Shimko, V.T. 2000. Kompleksnoe formirovanie arkhitekturnoi sredy. Kniga 1. «Osnovy teorii» // V. T. Shimko. Moskva: MARKHI, SPTS – print.
13. Sidorenko, V.F. 2007. Estetika proektnogo tvorchestva. – Moskva: VNIITE, p.136
14. Papanek, V. 2004. Dizain dlia real'nogo mira // Per. s angliiskogo. – Moskva: Izdatel' D. Aronov, p.416
15. Branzi, M. Trimarchi, Domus Academy (Milan, Italy), P. Giarratano, Fourth metropolis. Domus Academy, 1990. p.72
16. Dzhons Dzh. K. 1986. Metody proektirovaniia, Moskva: Mir, p.326 p. ill.
17. Gorbunova, G.A., Savel'eva, O.P. 2015. K voprosu o nepreryvnosti dizain-obrazovaniia: problemy i perspektivy |/ G.A. Gorbunova, O.P. Savel'eva // *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*, no 5 (180). pp.206-211
18. Genisaretskii, O.I. 2002. Navigator: metodologicheskie rasshireniia prodolzheniia. M: Put', p.528

Лариса Владиславовна Желондиевская

Кандидат педагогических наук, директор института дополнительного образования, профессор  
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова  
e-mail: gelon\_lv@mail.ru  
Москва, Россия

Анна Александровна Сорокина

Преподаватель,  
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова  
e-mail: sorokina@mghpu.ru  
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-130-137

## ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА ФОРМИРОВАНИЕ ДИЗАЙН-МЫШЛЕНИЯ У ШКОЛЬНИКОВ

*Аннотация:* Сегодня нелегко предсказать будущее многих профессий. В связи с этим, учеников нужно готовить не только к существующим профессиям, а к набору когнитивных процессов и видам деятельности, необходимым для решения проектных задач. Любые новшества возникают благодаря проектному мышлению своих создателей. Понятие "дизайн-мышление" отражает определенный когнитивный подход, когда человек, видя проблему или текущее состояние, способен предвидеть стратегию действий и новое видение.

Обучение дизайну в рамках дополнительных образовательных программ считается формированием нового мышления учеников. В процессе творчества они учатся проектному методу мышления, поиску решений и выполнению проектных задач. Важное

место в обучении проектному творчеству занимает постановка задачи.

Навыки выявления противоречий, постановки задач и поиска решений играют ключевую роль в современном мире. Они способствуют развитию творческих способностей и самостоятельной работы учеников. Такой подход помогает ученикам адаптироваться к реальной жизни, оценивать ситуации объективно, анализировать и принимать независимые решения. В современных условиях это самое важное достижение, которое поможет молодому поколению успешно влиться в профессиональное и социальное окружение.

*Ключевые слова:* дизайн-мышление, дополнительное образование, профессиональная ориентация, художественно-проектная деятельность, проектный метод мышления.

Мир претерпел величайшее изменение благодаря информационно-технологической революции. Новые системы организации в рамках имеющихся профессий появляются, формируются новые виды деятельности, меняются профессии. Жизнь человека трансформируется, его быт, формы общения, самовыражения переосмысливаются. Технологические прорывы четвертой промышленной революции вторгаются в мир, внушая импульсы к развитию всем уровням образования, технологиям, коммуникативным навыкам. Развитие происходит с невиданными

масштабами, темпами и размерами, придавая изменениям исторический характер без прецедентов [1, С.10].

Школьники сталкиваются с новыми вызовами в сфере профессиональной подготовки из-за изменений на рынке труда, вызванными технологической революцией. Стремление к определению будущей карьеры и необходимых навыков уже в средних школах играет важную роль в развитии личности молодежи. Представление о профессиональной ориентации включает в себя комплекс мер и информации, необходимых

для принятия решений о выборе профессии и оптимального образовательного пути.

Научное распределение людей по разным видам профессиональной деятельности, с учетом интересов и способностей ребенка, его прав и самореализации, а также социально-экономической целесообразности, является оптимальным путем профессионального образования. Махаева О.А. и Григорьева Е.Е. полагают, что профессиональная ориентация предусматривает непрерывный процесс, который может изменять путь развития в профессиональной сфере. [2] [3] [4]

Какими навыками и компетенциями нужно обладать для эффективного обучения в новых условиях? Вопросы профориентации становятся все более актуальными, поскольку традиционные методы и подходы не дают желаемых результатов. Не всегда выпускники средней школы готовы к выбору профессии и дальнейшему обучению. Поэтому профориентационная работа должна начинаться с детей среднего школьного возраста, чтобы они могли осознанно подготовиться к будущей карьере и учебе в высшей школе [5].

Изменения в обществе привели к пересмотру стратегий развития всех видов образовательных методов, включая дополнительное образование для учеников. Важной задачей этого образования является создание условий для формирования профессиональной самоидентификации. Перспективы дополнительного образования заключаются в возможности изменения учебных курсов и вовлечении школьников в новое образовательное окружение, где они могут раскрыть свои потенциальные возможности. Отличительной чертой дополнительного образования является его способность адаптироваться к новым требованиям и вызовам, которые выдвигает современное общество [6].

Согласно указанию Правительства Российской Федерации от 31 марта 2022 года № 678-р, была утверждена Концепция развития дополнительного образования детей в Российской Федерации до 2030 года, направленная на определение приоритетных целей, задач, направлений и механизмов. Одной из основных целей концепции является организация предпрофессиональной подготовки через вовлечение обучающихся в программы и мероприятия ранней профориентации, позволяющие ознакомиться

с современными профессиями и профессиями будущего [7].

Изучая стратегические направления развития, можно заключить, что необходимо обучать школьников не только специфическим профессиональным навыкам, но скорее всему спектру когнитивных процессов и видам деятельности для решения проектных задач. Любые новшества возникают из проектного мышления их авторов. Понятие «дизайн-мышление» связано с определенным когнитивным подходом, при котором человек способен видеть проблемы или текущее состояние окружающей среды и разрабатывать стратегию действий и новое видение на много шагов вперед. Этот навык востребован в современном мире и необходим в многих областях деятельности.

По словам мирового дизайнера Т. Брауна, дизайн-мышление представляет собой стремление сочетать человеческие потребности с техническими возможностями. Этот метод был разработан дизайнерами, однако он может быть передан другим людям для применения в решении широкого спектра проблем. Дизайн-мышление активно использует возможности, доступные каждому человеку, и не ограничивается стандартными методами решения задач. Оно не только антропоцентрично, но и отражает человеческую сущность, основываясь на интуитивном восприятии, распознавании паттернов и генерации идей, которые несут в себе не только функциональный, но и эмоциональный аспект [8, с.14].

В современном мире дизайн-образование становится ключевым элементом образовательной системы, оказывающим влияние на развитие мировоззрения учащихся. Разнообразные интерпретации понятия «дизайн» включают в себя аспекты продукции, творчества и эстетики. Основное значение следует придавать подходу, согласно которому дизайн является креативной деятельностью с целью создания комплексных качеств объектов, процессов, услуг и их систем на протяжении жизненных циклов [9, С.63].

Важно отметить, что дизайн, по словам доктора архитектуры и профессора Б.Г. Бархина, приобретает особую значимость в процессе обучения будущих проектировщиков, и это было замечено еще в 60-х годах XX века. Проектное сознание, согласно мнению профессора В.Т. Шимко, означает не только прогнозирование и продумывание, но и преобразование необходимого и полезного

в прекрасное [10, С.11]. Погружение детей в систему проектного мышления и формирование оригинальных решений для поставленных задач является основной целью дизайн-образования.

Автор подходит к проблеме с разных углов: начиная с разрешения противоречия и заканчивая поиском ответа на вопросы, связанные с этим противоречием. Он рассматривает проблемную ситуацию как что-то загадочное, неизведанное, предполагая, что задача состоит в том, чтобы найти новое решение. Борис Григорьевич Бархин выделил этапы творческого процесса, которые представляют собой цикл взаимодействий проектной модели обучающегося: начиная с предварительного анализа цели, исходных данных и постановки проблемы [11, с.26].

Автор считает, что для успешного выполнения задания необходимо сначала выбрать пути определить желаемый результат. Затем следует выявить противоречия, которые могут помешать достижению цели. И, наконец, важно проверить результаты принятых решений. Проблемный метод, по мнению автора, требует значительных умственных и творческих усилий для преодоления трудностей задачи, рассматриваемой в контексте предложенной концепции и обозначенной проблемы.

Эти этапы могут применяться на начальном этапе творческого проекта. Они могут быть использованы в рамках занятий дополнительного образования в школах, где обучают изобразительному искусству, дизайну. Проблемная ситуация может быть создана для всей группы или индивидуально для каждого учащегося в процессе обучения. Важно, чтобы каждый обучаемый самостоятельно искал решение [12].

Профессор В.Ф. Сидоренко в своем исследовании о методологии проектного творчества подчеркивал важность умения задавать вопросы в процессе проектирования, рассматривая проект как результат этого процесса. Он указывал на то, что ответ на вопрос является субъективным и представляет собой один из возможных вариантов, имеющих альтернативные решения. Этот ответ, по мнению профессора, концептуальный и отличается от доказательного знания [13, с.8].

В то же время дизайнер и педагог В. Папанек подчеркивал необходимость включения актуальных социальных проблем в процесс обучения молодых дизайнеров. Он выделял важность формирования не только творческих способно-

стей, но и социальной ответственности у будущих специалистов [14].

Андреа Бранци, выдающийся представитель итальянского дизайна, подчеркивает важность учета системы ценностей и идеалов при постановке проектных задач [15]. Эмпатия и понимание к истокам играют ключевую роль. Другой теоретик дизайна, Дж.К. Джонс, видел суть дизайна не только в изменении реальности, но и в распространении проектности на различные сферы жизни – от политиков до обычных граждан, стремящихся к улучшению мира [16].

В современном мире важно развивать навыки поиска решений, постановки проблем и выявления противоречий. Это способствует проявлению творческих способностей, инициативы и самостоятельной работы школьников. Погружение молодых людей в реальную жизнь их учит объективно оценивать ситуации, формирует навыки анализа, логического и критического мышления. Школьники учатся вырабатывать свои собственные решения, защищать свои точки зрения и свои результаты работы [17].

Исследователь О.И. Генисаретский утверждает, что современному человеку необходимо постоянно рефлексировать свои ценностные установки в условиях информационного общества. Он поднимается от конкретных задач проектов к обобщенному пониманию этого процесса, призывая к проектному подходу к изменяющейся реальности. Значительная часть выпускников дизайн-школ видит свою будущую карьеру именно в области архитектуры и дизайна [18, с.427]. Для них дополнительное образование становится ориентиром профессионального развития. Однако важно понимать, что обучение в таких школах дает им не только знания, но и возможность активно участвовать в проектной деятельности.

Важнейший результат деятельности в современных условиях заключается в погружении молодых людей в сложный и постоянно меняющийся мир. Это способствует формированию нового типа мышления и методов действий в профессиональной и социальной среде. Проектность, как форма жизни, представляет собой адекватную адаптацию и гуманитарную инициативу. Она также означает готовность к развитию и погружение человека в новые условия. В рамках системы обучения школьников происходит погружение в проектную среду, что способствует адаптации к современному миру.

## REFERENCES:

1. Шваб К. Четвертая промышленная революция // К. Шваб. – Москва: Эксмо, 2016. – (Top Business Awards). – 140 с.
2. Зеер Э. Ф., Павлова А. М., Садовникова Н.О. Профориентология: Теория и практика: учеб. Пособие для высшей школы. М.: Высш. шк., 2005.-159 с.
3. Болдина М. А., Деева Е. В. Понятие и сущность профориентационной работы в образовательном учреждении // Социально-экономические явления и процессы. 2012. №12. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-i-suschnost-roforientatsionnoy-raboty-v-obrazovatelnom-uchrezhdenii> (дата обращения: 12.02.2023).
4. Махаева О. А., Григорьева Е. Е. Я выбираю профессию: комплексная программа активного самоопределения школьников. М.: УЦ Перспектива, 2002. – 51 с.
5. Тавстуха О.Г., Муратова А.А. Роль и функции педагога дополнительного образования в профессиональной ориентации учащихся // О.Г. Тавстуха, А.А. Муратова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2018. – №3 (215). – С.66-72
6. Моисеева А.Н. Проектирование современного занятия в системе дополнительного образования детей // А.Н. Моисеева, О.Г. Тавстуха, С.Н. Полькина // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2020. – №5 (228). – С.48-56.
7. Правительство Российской Федерации, распоряжение от 31 марта 2022 г. №678-р. Концепция развития дополнительного до 2030 года. – URL: [http://static.government.ru/media/files/3flgkklAJ2ENBbCFV](http://static.government.ru/media/files/3flgkklAJ2ENBbCFVEkA3cTOsiypicBo.pdf) EkA3cTOsiypicBo.pdf (дата обращения: 12.09.2023).
8. Браун Т. Дизайн-мышление в бизнесе: от разработки новых продуктов до проектирования бизнес-моделей // Т. Браун; перевод с англ. В. Хозинского. – Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2018 – 256 с.
9. R Verganti, Design-Driven Innovation: Changing the Rules of Competition by Radically Innovating What Things Mean: Harvard Business Press, Boston, 2009. – 288 с.
10. Шимко В.Т. Основы дизайна и средовое проектирование: Учеб. пособие. – М.: Издательство «Архитектура-С», 2004. – 160 с: илл.
11. Бархин, Б. Г. Методика архитектурного проектирования // Б. Г. Бархин. – 3-е изд., перераб. и до – Москва: Стройиздат, 1993. – 436 с.
12. Шимко В. Т. Комплексное формирование архитектурной среды. Книга 1. «Основы теории» // В.Т. Шимко. – М.: МАРХИ, СПЦ – принт, 2000.
13. Сидоренко В.Ф. Эстетика проектного творчества. – Москва: ВНИИТЭ, 2007. – 136 с.
14. Папанек В. Дизайн для реального мира / Пер. с английского. – М.: Издатель Д. Аронов, 2004. – 416 с.
15. Branzi, M. Trimarchi, Domus Academy (Milan, Italy), P. Giarratano, Fourth metropolis. Domus Academy, 1990. – 72 с.
16. Джонс Дж. К. Методы проектирования. – Москва: Мир, 1986. – 326 с., ил.
17. Горбунова Г.А., Савельева О.П. К вопросу о непрерывности дизайн-образования: проблемы и перспективы // Г.А. Горбунова, О.П. Савельева// Вестник Оренбургского государственного университета. – 2015. – №5 (180). – С.206-211
18. Генисаретский О.И. Навигатор: методологические расширения продолжения. М: Путь, 2002. – 528 с.

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

Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах:  
[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com),  
[www.elibrary.ru](http://www.elibrary.ru)

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

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

Информация для авторов, условия приема публикации на сайте:  
[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)

Художественный руководитель: *Александр Николаевич Бурганов*  
Главный редактор: *Мария Александровна Бурганова*  
Редактор: *Юлия Анатольевна Смоленкова*  
Корректор: *Светлана Николаевна Михайлова*  
Верстка: *Роман Валерьевич Ильин*  
Дизайнер: *Александр Александрович Товпеко*  
Переводчик: *Анна Вадимовна Пчелкина*  
Логистика: *Редфорд Ред*  
Связи с общественностью: *Михаил Михайлович Грачев*

Журнал выходит 6 раз в год

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

[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)  
[dom.text@gmail.com](mailto:dom.text@gmail.com)

Тираж 500 экз.

*Journal Burganov House. Space of Culture* is registered in State Press  
Committee of the Russian Federation on March 30, 2007.  
The mass media registration certificate ПИ № ФС 77-27658

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

Full-text electronic version is available at the sites:  
[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com),  
[www.elibrary.ru](http://www.elibrary.ru)

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

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

Information for authors, conditions for accepting publications is on the site:  
[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)

Art director: *Alexander N. Burganov*  
Chief editor: *Maria A. Burganova*  
Editor: *Julia A. Smolenkova*  
Proofreader: *Svetlana N. Mikhailova*  
Layout: *Roman V. Ilyin*  
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](http://www.burganova-text.com)  
[dom.text@gmail.com](mailto:dom.text@gmail.com)

Circulation: 500 copies

