

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»

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

5.2024

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. 5

2024

LETTER FROM THE EDITOR	6	
FRANCESCO DI GIORGIO, BRAMANTE, AND LEONARDO: ARCHITECTURAL THOUGHT ON THE EVE OF THE HIGH RENAISSANCE IN ITALY BY YULIA E. REVZINA	10	
INITIATION. NARRATIVE. IDENTITY. ON THE RELATIONSHIP BETWEEN THE COMPOSITIONAL UNITS OF THE NARRATIVE AND INITIATION RITES BY VLADIMIR A. KOLOTAEV	26	
SOCIAL, POLITICAL AND SPORTS ASPECTS IN RUSSIAN CARTOONS OF THE 1920S-1970S, DEDICATED TO THE THEME OF CHESS BY ANNA A. FISCHER	40	
ON THE "CATECHISATION" OF THE THEATRE GENRE IN M. GLINKA'S WORKS THE OPERA A LIFE FOR THE TSAR DEDICATED TO THE 220TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER ESSAY BY SVETLANA A. PAVLOVA	62	
PROVINCE. 1830S BY MSTISLAV DOBUZHINSKY: ARTISTIC AND LITERARY SOURCES BY ANNA E. ZAVIALOVA	76	
PORTRAITS OF CONTEMPORARIES IN NIKOLAI DRONNIKOV'S PRINTS BY ELENA O. ROMANOVA	83	
STYLISTIC EVOLUTION AND INNOVATION OF CONTEMPORARY SCULPTURE AT THE 14TH NATIONAL ART EXHIBITION OF CHINA BY YU HANYONG	91	
TRENDS OF BIOMECHANICS IN REFORMING TRADITIONAL CHINESE THEATRE BY XIAO AN	103	

ON THE COVER | The Museum of the Future. UAE. Dubai ©The Museum of the Future

Редакционный совет:

Аристова Ульяна Викторовна
(Россия)

Боулт Джон Эллис
(США)

Бурганов Александр Николаевич
(Россия)

Бурганова Мария Александровна
(Россия)

Гао Мэн (Китай)

Гланц Томаш
(Германия)

Игнатъев 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 Изыщных 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

СЛОВО
РЕДАКТОРА

8



ЮЛИЯ ЕВГЕНЬЕВНА РЕВЗИНА
ФРАНЧЕСКО ДИ ДЖОРДЖО, БРАМАНТЕ И ЛЕОНАРДО:
АРХИТЕКТУРНАЯ МЫСЛЬ В ПРЕДДВЕРИИ
ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ

20



ВЛАДИМИР АЛЕКСЕЕВИЧ КОЛОТАЕВ
ИНИЦИАЦИЯ. НАРРАТИВ. ИДЕНТИЧНОСТЬ.
О СООТНОШЕНИИ КОМПОЗИЦИОННЫХ
УЗЛОВ НАРРАТИВА С ОБРЯДАМИ ПОСВЯЩЕНИЯ

33



АННА АЛЕКСАНДРОНА ФИШЕР
СОЦИАЛЬНЫЕ, ПОЛИТИЧЕСКИЕ И СПОРТИВНЫЕ
АСПЕКТЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КАРИКАТУРЕ
1920–1970-Х ГОДОВ, ПОСВЯЩЕННОЙ ТЕМЕ ШАХМАТ

51



СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА ПАВЛОВА
О «КАТЕХИЗАЦИИ» ТЕАТРАЛЬНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ
М. И. ГЛИНКИ ОПЕРА «ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» К 220-ЛЕТИЮ
КОМПОЗИТОРА ОЧЕРК I

69



АННА ЕВГЕНЬЕВНА ЗАВЬЯЛОВА
«ПРОВИНЦИЯ. 1830-Е ГОДЫ» МСТИСЛАВА ДОБУЖИНСКОГО:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

80



ЕЛЕНА ОЛЕГОВНА РОМАНОВА
ПОРТРЕТЫ СОВРЕМЕННОКОВ В ПЕЧАТНОЙ
ГРАФИКЕ НИКОЛАЯ ДРОННИКОВА

88



ЮЙ ХАНЮН
СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ И ИННОВАЦИИ
СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЫ
НА 14-Й ВСЕКИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ

97



СЯО АНЬ
ТЕНДЕНЦИИ БИОМЕХАНИКИ В РЕФОРМИРОВАНИИ
ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ТЕАТРА

115



LETTER FROM THE EDITOR

Dear friends,

We are pleased to present to you Issue 5, 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.

In the article "Francesco di Giorgio, Bramante, and Leonardo: Architectural Thought on the Eve of the High Renaissance in Italy", Y. Revzina reveals the role of architectural thought of the 1490s in the development of the new era ideas. In the context of the work, along with architectural monuments, the author analyses the theoretical work, *Treatise on Civil and Military Architecture*, by Francesco di Giorgio Martini, a Siennese architect and engineer of the 15th century. The author believes that the work is important in the development of the ideas that formed the basis of architectural theory and practice of the High Renaissance in Italy.

V. Propp's idea about the connection of plots with ritual forms reflected in artistic practices is considered by V. Kolotaev in the article "Initiation. Narrative. Identity. On the Relationship Between the Compositional Units of the Narrative and Initiation Rites". The author presents a critical analysis of the book *Historical Roots of the Fairy Tale* by V. Propp, which still causes controversial opinions of folklore researchers.

The study of various artistic interpretations of chess in the genre of caricature was conducted by A. Fischer in the article "Social, Political and Sports Aspects in Russian Cartoons of the 1920s-1970s, Dedicated to the Theme of Chess". The author of the article emphasises the ability of the art of caricature to form vivid and capacious artistic images that play up trivial situations of society, behavioural patterns of individuals. As examples, the works of

graphic artists B. Efimov, Y. Yuzepchuk, and S. Vlasovsky are considered.

In the article "On the 'Catechisation' of the Theatre Genre in M. Glinka's Works. The Opera *A Life for the Tsar*", S. Pavlova convincingly proves that M. Glinka made a significant contribution to the transformation of the opera genre concept in Russia. The author calls M. Glinka's operatic works a stage sermon, which seeks to actualise Christian truth, to make it desirable and sought after by every listener.

In the article "Province. 1830s by Mstislav Dobuzhinsky: Artistic and Literary Sources", A. Zavalova conducted a comparative analysis of historian S. Knязkov's text, *The Town in Nikolaevan Era*, and Mstislav Dobuzhinsky's watercolour, *Province. 1830s*. It was revealed that Dobuzhinsky used famous works of Russian masters as artistic sources, which was due to the educational tasks that Dobuzhinsky additionally introduced into the watercolour *Province. 1830s*.

The article by E. Romanova, "Portraits of Contemporaries in Nikolai Dronnikov's Prints", is dedicated to portraits of famous figures of Russian culture and art, which were executed in the rare genre of croquis portrait. The heroes of N. Dronnikov's graphic sheets were outstanding cultural figures. The author analyses the artist's creative method, which consists of creating many instant portrait sketches of his heroes while observing them in different situations.

In the article "Stylistic Evolution and Innovations of Modern Sculpture at the 14th All-China Art Exhibition", Yu Hanyun focuses on the significant features and internal logic of modern Chinese sculpture development based on the material of the 14th All-China Art Exhibition. The author analyses individual works of the exhibition and notes important discoveries in the artistic language and forms of expression.

Xiao An presents a study of modern trends in traditional Chinese theatre, which has a centuries-old history, in the article "Trends of Biomechanics in Reforming Traditional Chinese Theatre". The author emphasises that, while inheriting traditions, traditional Chinese theatre in modern China is at the same time constantly renewing itself as well as continuously striving for versatility and modernisation.

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 № 5/2024 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.

Ю. Е. Ревзина статье «Франческо ди Джорджо, Браманте и Леонардо: архитектурная мысль в преддверии Высокого Возрождения в Италии» раскрывает роль архитектурной мысли 1490-х гг. в вызревании идей новой эпохи. В контексте работы автор наряду с памятниками архитектуры анализирует теоретический труд сиенского архитектора и инженера XV в. Франческо ди Джорджо Мартини «Трактат об архитектуре гражданской и военной», полагая эту работу важной в становлении идей, легших в основу архитектурной теории и практики периода Высокого Возрождения в Италии.

Мысль В. Я. Проппа о связи сюжетов с обрядовыми формами, нашедшими отражение в художественных практиках, рассматривает В. А. Колотаев в статье «Инициация. Нарратив. Идентичность. О соотношении композиционных узлов нарратива с обрядами посвящения». Автор представляет критический анализ книги «Исторические корни волшебной сказки» В. Я. Проппа, которая до сих пор вызывает неоднозначные оценки исследователей фольклора.

Исследование многообразных художественных интерпретаций шахмат в жанре карикатуры провела А. А. Фишер в статье «Социальные, политические и спортивные аспекты в отечественной карикатуре 1920–1970-х годов, посвященной теме шахмат». Автор статьи подчеркивает свойственную искусству карикатуры способность

к формированию ярких и емких художественных образов, обыгрывающих тривиальные ситуации общества, поведенческие паттерны индивидуумов. В качестве примеров рассмотрены работы графиков Б. Ефимова, Ю. Юзепчука, С. Власовского.

В статье «О «Катехизации» театрального жанра в творчестве М. И. Глинки. Опера «Жизнь за Царя» С. А. Павлова убедительно доказывает, что М. И. Глинка внес существенный вклад в трансформацию концепции жанра оперы в России. Оперное творчество М. И. Глинки автор называет сценической проповедью, которая, стремится актуализировать христианскую истину, сделать ее желанной и искомой для каждого слушателя.

А. Е. Завьялова в статье «Провинция. 1830-е годы» Мстислава Добужинского: художественные и литературные источники» провела сравнительный анализ текста историка С. Князькова «Город в Николаевское время» и акварели Мстислава Добужинского «Провинция. 1830-е годы». Выявлено, что Добужинский привлек в качестве художественных источников известные произведения русских мастеров, что было обусловлено образовательными задачами, которые Добужинский дополнительно внес в акварель «Провинция. 1830-е годы».

Статья Е. О. Романовой «Портреты современников в печатной графике Николая Дронникова» посвящена портретам известных деятелей русской культуры и искусства, которые были исполнены в редком жанре *крок-портрета*. Героями графических листов Н. Дронникова стали выдающиеся деятели культуры. Автор анализирует творческий метод художника, который заключается в создании множества моментальных портретных набросков своих героев во время наблюдения за ними в разных ситуациях.

Юй Ханюн в статье «Стилистическая эволюция и инновации современной скульптуры на 14-й Всекитайской художественной выставке» проводит анализ значимых особенностей и внутренней логики развития современной китайской на материале 14-й Всекитайской художественной выставке. Автор разбирает отдельные произведения выставки и отмечает важные открытия в художественном языке и формах выражения.

Исследование современных тенденций в традиционном китайском театре, который имеет многовековую историю представляет Сяо Ань в статье «Тенденции биомеханики в реформировании традиционного Китайского театра». Автор

подчеркивает, что в современном Китае традиционный китайский театр, наследуя традиции, вместе с тем, постоянно обновляется, непрерывно стремится к многосторонности и модернизации.

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

Yulia E. Revzina

Doctor of Arts

Professor

Moscow Architectural Institute

(State Academy)

Head of Department

Research Institute of Theory and History of Fine Arts

of the Russian Academy of Arts

e-mail: revzina_home@mail.ru

Moscow, Russia

ORCID-0000-0002-3245-0087

ResearcherID-X-7242-2019

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-10-25

FRANCESCO DI GIORGIO, BRAMANTE, AND LEONARDO: ARCHITECTURAL THOUGHT ON THE EVE OF THE HIGH RENAISSANCE IN ITALY

Summary: The article examines the role of Francesco di Giorgio Martini, a 15th century Siennese architect and engineer, in the development of ideas that formed the basis of architectural thought and practice during the High Renaissance in Italy. Francesco di Giorgio, the author of the *Treatise on Civil and Military Architecture*, has long been neglected. One of the reasons is that his treatise was not published until the mid-19th century. However, the illustrations to the treatise, as well as individual sketches by Francesco di Giorgio, were known to his contemporaries, as evidenced by their surviving copies from the 16th and 17th centuries. A significant part of the article is devoted to the time of Francesco di Giorgio's work as a consultant in the Duchy of Milan in 1490. There, participating in meetings of a group of experts regarding the construction of the crossing tower of the Milan Cathedral, he met Bramante and Leonardo. By the early 90s of the 15th century, each of the masters had extensive experience in studying ancient and modern structures; moreover, Francesco di Giorgio and Bramante had considerable practical experience. Francesco di Giorgio and Leonardo created numerous architectural fantasies, in which sketches

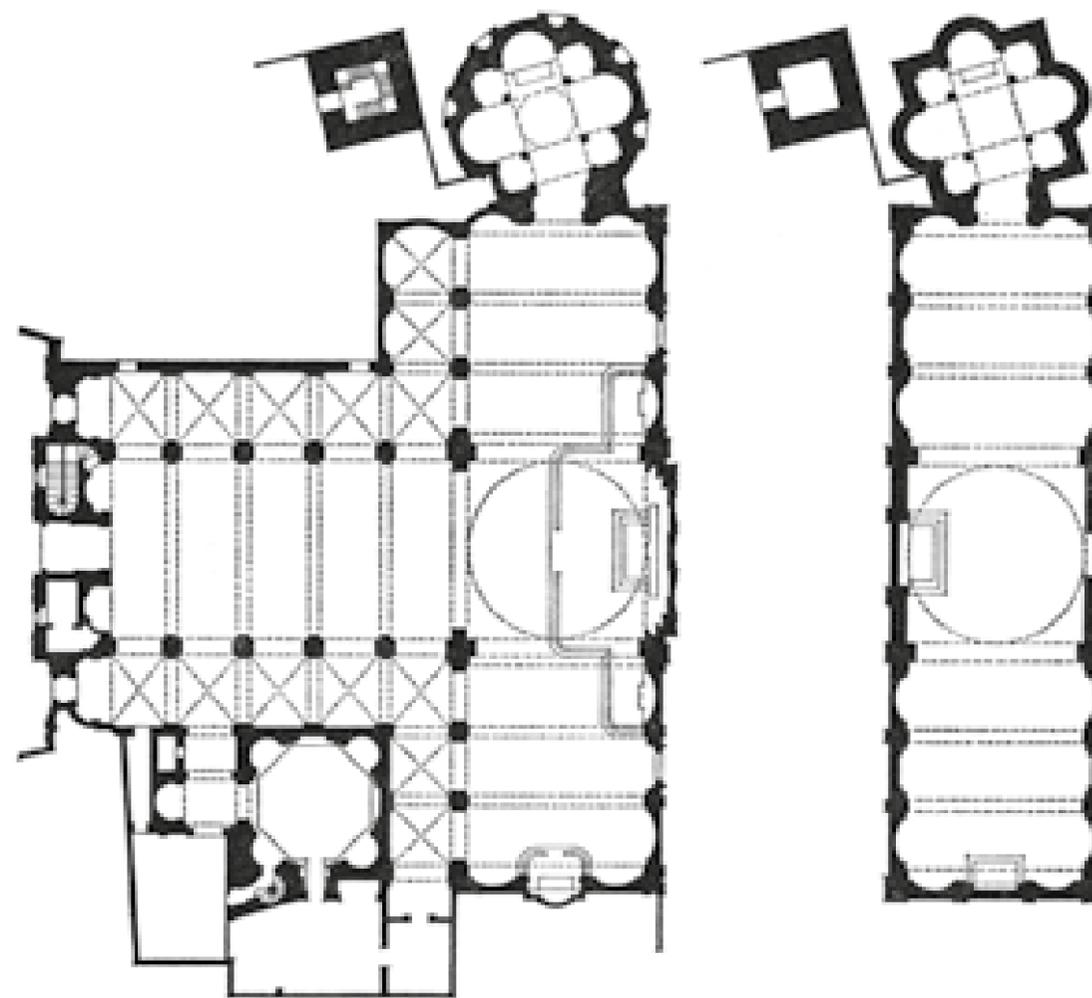
In the history of Italian Renaissance architecture, the established periodisation has long been beyond doubt. The recognition of the sudden turning point that occurred in Italian architecture at the turn of the 16th century is one of the important features of this periodisation. At that time, in place of many

of similar designs can be found. Among Francesco di Giorgio's architectural fantasies, probably connected with the preparation of illustrations for Vitruvius's *Ten Books on Architecture*, a sheet draws attention. It depicts three centric temples, surrounded by a columned portico and covered by a dome on a relatively high drum. The composition of one of these temples anticipates the design of the Tempietto, which Bramante erected in Rome in 1502. It gave his contemporaries and followers a reason to speak about the beginning of a new era in architecture, when the skill and glory of ancient architects had been surpassed.

Bramante's early Roman works are traditionally used by researchers to mark the beginning of the High Renaissance in Italy. The article reveals the role of architectural thought of the 1490s in the development of the new era ideas.

Keywords: Renaissance architecture in Italy, Francesco di Giorgio Martini, Donato Bramante, Leonardo da Vinci, Santa Maria presso San Satiro, Tempietto, Duchy of Milan, Renaissance, architectural drawing, Renaissance architectural theory.

local renaissances, which turned to the ancient heritage through the prism of local traditions, a universal language and style appeared. They were as close as possible to antiquity in character, form-building, and the way of handling volume and space. Their main characteristic was already formulated by con-



Ill.1. Bramante, a project of the church of Santa Maria presso San Satiro in Milan. Plan of 1478 (on the right) and plan of 1479 (on the left)

temporaries as *romanità*, special "Romanness", in which the ancient sense of form was combined with the scale of the Eternal City.

Symbolically falling on the turn of the 16th century, the divide passes not only through the era but also through the work of one architect, Donato Bramante, who moved from Milan to Rome after the fall of Lodovico Moro in 1499. Already in 1502, he erected a structure that his contemporaries considered the starting point of all new architecture, equal in its grandeur to the architecture of the ancients, the famous Tempietto, the chapel of the monastery of San Pietro in Montorio in Rome. Thus, in the history of Italian architecture, there are as if two Bramantes: Bramante of the Milan period and Bramante of the Roman period. Moreover, the first turned into the second one as if by magic, just by breathing in the air of the Eternal City. Researchers, especially those who focused on Bramante's work, such as

Arnaldo Bruschi¹, Franco Borsi², and others, tried to smooth over this transition, arguing that Bramante's work during the Milan period accumulated ideas that were then fully realised in Rome; however, there is, by and large, no answer what these ideas were and how exactly they were realised in the Tempietto, in the design of St. Peter's Cathedral. Therefore, the question of how Bramante of the Milan period turned into Bramante the Roman, one of the first architects who laid the foundation for the triumph of *romanità* not only in the architecture of Rome but also in northern and central Italy, where the masters from his workshop went to work, remains open. And here, it is worth taking a closer look again at the period when Bramante worked in the Duchy of Milan.

In 1478, Bramante began building an oratory adjacent to the church of San Satiro in Milan (fig. 01).

1. Bruschi A. Bramante architetto. Bari, 1969.

2. Borsi F. Bramante. Milano, 1989.



Ill.2. Chapel of San Satiro in Milan. Late 9th century.

Today, this small temple is usually called a *sacello* (chapel); however, originally it was not a chapel but an independent church. Founded in the 9th century by the Archbishop of Milan Ansperto, who left behind a glorious memory in Lombardy as an outstanding church figure and a man of great learning, the temple was dedicated to St. Satiro, St. Sylvester, and St. Ambrose (fig. 02). The miraculous icon of the Virgin and Child, discovered in the middle of the 13th century, was initially placed on the outer wall of the temple and was soon attacked by a paralytic, according to the chronicles. Contemporaries testified that, as a result of the knife blow, drops of blood³ appeared on the image. More than two centuries passed, and it was decided to build an oratory for the miraculous image of the Virgin — a decision taken by Giangaleazzo Sforza and his mother and regent, Bona of Savoy, with the aim of strengthening the cult of the Virgin in the duchy and with the aim of decorating Milan with another large temple.

3. Sannazaro G.B. *Il Sacello di San Satiro: l'Architettura // Il Sacello di San Satiro: Storia, Ritrovamenti, Restauri* / Ed. S. Bistoletti Bandera. Milano, 1990, p. 7.

Everything in this story is quite well known. In 1474, land was purchased for the construction of the oratory, and its erection, subsequently constantly supported by Lodovico Moro, was entrusted to Bramante. For the Milanese of that time, he was not yet a Milanese at all but a real Urbino, since he arrived from Urbino to Milan in the same year that the first plot of land was purchased. Bramante's original project is also known: an elongated rectangular structure, adjoining the narrow side of the "chapel" of San Satiro. The central square of the single-nave oratory was covered by a dome; on each side of the square under the dome, there were three narrow bays covered by coffered barrel vaults. On the one hand, the idea of the under-dome space flanked by narrow bays brings to mind Brunelleschi's Pazzi Chapel (with the only difference being that there are three such bays on each side in the oratory). On the other hand, the extended barrel vaults recall the vaults of the nave and portico of Alberti's church of Sant'Andrea in Mantua, a building that Bramante must have seen at least on his way from Urbino to Milan. The combination of the "chapel" of San Satiro and the elongated oratory turned out to

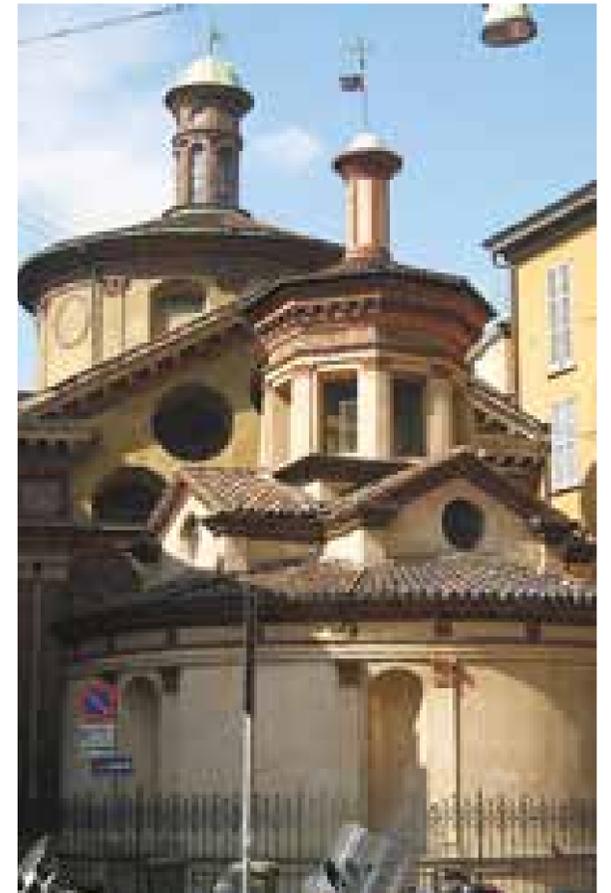
be organic, and the oratory, with all its independence, simultaneously became a kind of vestibule in front of the old church.

Later, the project changed radically. On the additionally acquired plot, it was decided to build a large three-aisled church, located perpendicular to the rectangular oratory in such a way that the oratory would turn into the transept of the new basilica, and its central dome would turn into the dome of the crossing. This decision, which led to the construction of a short (only five bays) basilica, gave rise to another decision, which had no precedents in Renaissance architecture. Now that the oratory had turned into a transept, the chapel of the main altar was to be located behind its sub-dome square. However, its construction was impossible due to the fact that the plot on which the oratory was built was bordered by the street. Bramante, bringing the architectural design of the basilica to its logical conclusion, used pictorial means to create the illusion of a chapel of the main altar in the choir aisles, "extending" the coffered cylindrical vault of the central nave in a perspective image. This scenographic effect is designed in such a way that the viewer, moving along the central nave from the entrance to the altar, sees a deep chapel ahead and discovers a flat decoration only when approaching very close. Thus, Bramante used new pictorial and scenographic means to create the image of new architecture. For a long time, this effect, which is rightfully considered the first example of the use of scenographic techniques in the architecture of the Italian Renaissance, overshadowed another circumstance. In the process of building the church of Santa Maria presso San Satiro, a small temple of the Carolingian period was transformed into an ideal round temple of the Renaissance — the first experience of this kind in Lombardy.

By the time of Bramante's arrival in Milan, the "chapel" was a centric temple, a tetraconch in plan and in volumetric-spatial design, with a dome on four columns, clearly borrowed from earlier buildings⁴. Bramante delicately rebuilt it from the outside, inscribing the octaconch into the rotunda shell⁵. He divided the outer round wall with niches framed by pilasters and crowned the lower wide tier with

4. Sannazaro G.B. *Op. cit.*, pp. 8–9.

5. On the Renaissance and subsequent transformations of San Satiro, see: Schofield R., Sironi G. *New Information on San Satiro // Milanese Architecture and Architecture of Lombardy / A study by Ch. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield.* Venice, 2002, pp. 281–298.

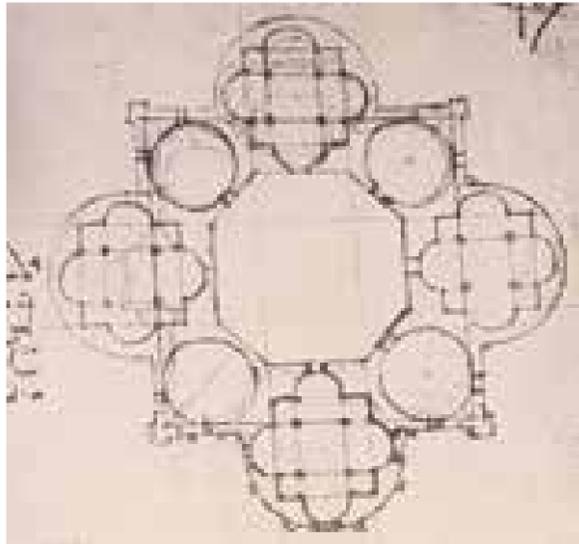


Ill.3. Chapel of San Satiro in Milan after its reconstruction by Bramante in the 1470s.

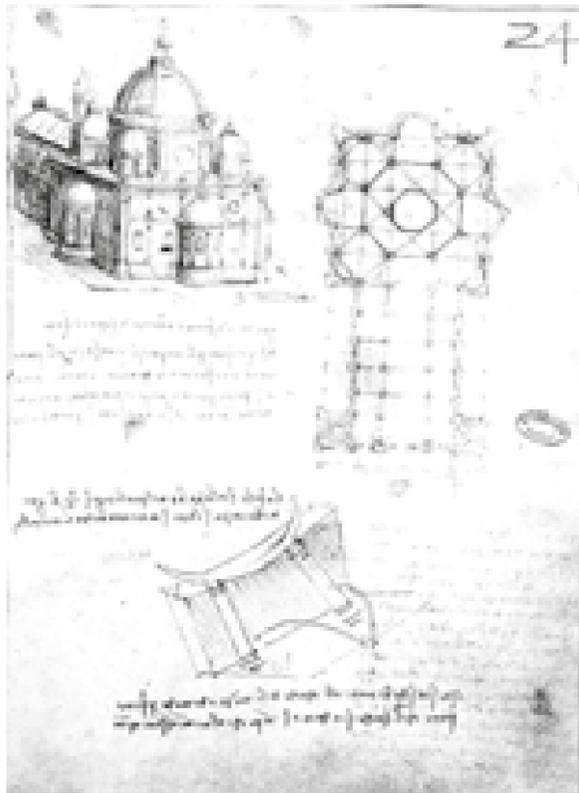
a cornice. In this way, the Carolingian temple was transformed into an ideal centric Renaissance temple with a wider cylinder of the lower tier, a revealed spatial cross in the middle tier, and a narrow drum of the dome (fig. 03).

Researchers call this transformation "one of the most delicate restorations of the Renaissance"⁶. However, what is more important is that in this little temple of the Carolingian period, Bramante recognised a type close to the ideas and images of the Renaissance. It is known that Renaissance masters used as models for imitation not only ancient buildings but also early Christian ones, such as the Church of Santa Costanza in Rome, the Church of San Lorenzo in Milan, early mediaeval ones, such as the Church of Santo Stefano Rotondo in Rome, Romanesque ones, such as the Baptistery of San Giovanni in Florence, and others. They never disappeared from the field of vision of the Renaissance masters until Leonardo. As Giorgio Vasari testifies, he proposed to raise the Baptistery of San Giovanni on

6. Heydenreich L.H., Lotz W. *Architecture in Italy 1400–1600.* Harmondsworth, 1974, p. 145.



Ill.4. Leonardo da Vinci, Ms. B, fol. 19 r (collection of the Institute of France, Paris). Circa 1490. A fragment.



Ill.5. Leonardo da Vinci, a sketch for a basilica church with a centric choir. Codice Atlantico, fol. 24 r (collection of the Biblioteca Ambrosiana, Milan). 1st half of the 1490s.

a base of twelve steps in order to give it greater dignity and grandeur and to make its appearance more in line with the Renaissance ideas of the ideal temple, formulated in the middle of the 15th century by Alberti and close to the way of thinking of Leonardo himself.

In the “chapel” of San Satiro, a structure of the Carolingian period, Bramante saw a similar ideal temple. It only remained to bring this tiny temple to the fullness of the Renaissance image, to turn it into a rotunda with an antique decor of the wall surface. This reconstruction did not go unnoticed by Bramante’s contemporaries. It was echoed, among other things, in Leonardo’s sketches of centric temples, made around 1490 (*Manuscript “B”*, Institute of France, Paris). On several sheets (fols. 19 r, 21 v), compositions closely resembling the small temple of San Satiro appear; each time such a structure is not independent but represents one of the chapels surrounding the main space of the temple with a crown and has a rotunda external volume (fig. 04).

Leonardo’s architectural drawings of the 1490s can be called the most sensitive seismograph, reflecting the movement of layers of architectural thought at the turn of the 16th century. Thus, in the *Codex Atlanticus* (Biblioteca Ambrosiana, Milan), there appear sketches of a temple in which a large, practically independent centric choir aisle is connected with the basilica part (*Codex Atlanticus*, fol. 24 r) (fig. 05). On the one hand, impressions from the cathedral in Pavia, where Leonardo was a consultant along with Giovanni Antonio Amadeo, Bramante, and Francesco di Giorgio⁷ in the summer of 1490, could have had an impact here. The cathedral had a customer who was no less ambitious and energetic than Lodovico Moro — Cardinal Ascanio Sforza. He invited as consultants the famous masters who were in the Duchy of Milan at that time, including consultants on the construction of the crossing of the Milan Duomo. Francesco di Giorgio, then already the author of the *Treatise on Civil and Military Architecture*, the translator of Vitruvius’s text into Italian, an expert on the ancient heritage, did not have the position of “ducal engineer”, which was occupied by both Leonardo and Bramante at that time. In addition, in Lombardy, there were many of its own great masters, including those who belonged to old construction clans, such as the Solari clan. Thus, the invitation of Francesco di Giorgio as a consultant on the construction of the most important buildings of the Duchy spoke of his real wide fame. His fame would probably have been even greater and would have eclipsed the fame of many of his contemporaries

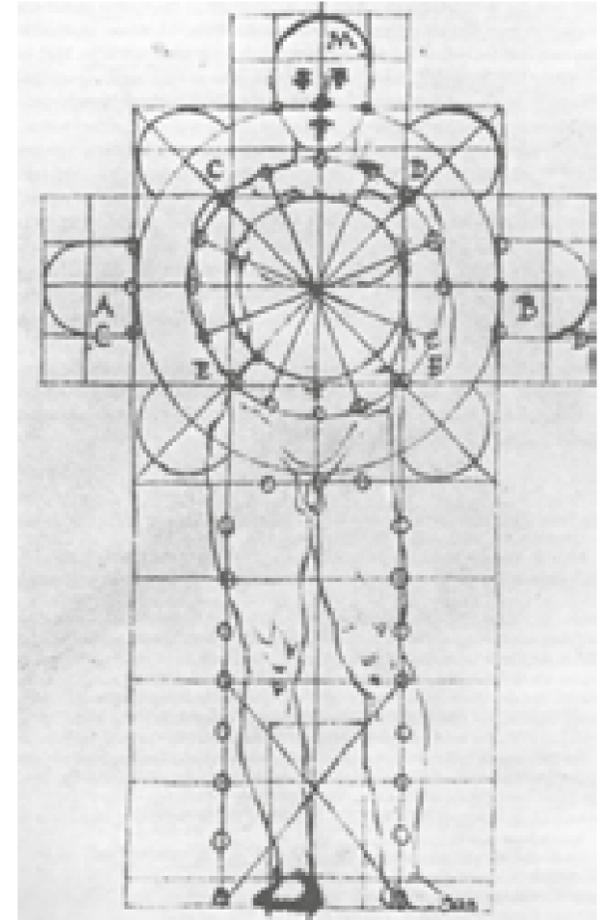
7. Documents concerning Leonardo’s journey, accompanied by Giovanni Antonio Amadeo and Francesco di Giorgio to Pavia, are contained in the book: Giovanni Antonio Amadeo. I documenti / A cura di R. V. Schofield, J. Shell e G. Sironi. Como, 1989, pp. 38–39.

aries if his treatise had been published during his lifetime as well as his translation of Vitruvius’ treatise, especially since it would most likely have been illustrated with his own drawings (this would have been the first illustrated translation of Vitruvius’s *Ten Books on Architecture*⁸). If everything had happened in due time, both the history of the study of Vitruvius and the history of architectural thought in the Italian Renaissance as a whole would have been different. However, although the treatise was first published in the middle of the 19th century, it was still familiar, albeit partially, to his contemporaries. We know of copies of fragments of the treatise and drawings from it dating back not only to the end of the 15th but also to the end of the 16th century⁹.

Returning to Leonardo’s drawings dedicated to the connection of a basilica church to a large centric choir aisle, it is worth mentioning other possible sources of his inspiration. We see a similar idea in one drawing illustrating the latest of the known lifetime copies of Francesco di Giorgio’s treatise (*Codice Magliabechiano* II.1, 141, National Library, Florence) (fig. 06). The drawing, executed in the margins (fol. 42 v), illustrates the methods of proportioning a basilica church with a large centric choir aisle. The plan diagram with a human figure inscribed in it is close to Leonardo’s plan. The following work by Bramante could have been another basis for reflection on a similar “combined” church. After the work in the church of Santa Maria presso San Satiro, Bramante, commissioned by Lodovico Moro, was engaged in the reconstruction of the church of the monastery of Santa Maria delle Grazie in Milan from 1493. One can only marvel at the construction enthusiasm of Duke Lodovico, who decided to demolish the choir aisle, recently completed by Guiniforte Solari, which had stood for less than twenty years by that time. And so it was destroyed for the sake of erecting a new choir aisle in its place, which was to become the burial vault of the Sforza family. Thus, in fact, the choir aisle of the church was transformed into a family mausoleum. The solution itself was not something unprecedented in the architectural practice of the

8. Burns H. “Restaurator delle ruine antiche”: tradizione e studio dell’antico nell’attività di Francesco di Giorgio // Francesco di Giorgio architetto/ A cura di F. P. Fiore e M. Tafuri. Milano, 1994, pp. 152–153.

9. Tafuri M. Le copie di Giorgio Vasari il Giovane // Francesco di Giorgio architetto... pp. 400–402; Cantatore F. Francesco di Giorgio nella trattatistica rinascimentale // Francesco di Giorgio architetto... pp. 402–404.



Ill.6. Francesco di Giorgio, a sketch for a basilica church with a centric choir and a figure inscribed in it. Codice Magliabechiano, II.1.141 (collection of the National Library, Florence). 1480s.

Italian Renaissance. Such choir-mausoleums were to complete the church of the monastery of Santissima Annunziata in Florence (the supposed burial vault of the Gonzaga family) and the church of San Francesco in Rimini (the burial vault of the tyrant of Rimini, Sigismondo Malatesta, and members of his family). Thus, in 1493, the Solari choir aisle was dismantled, and Bramante began to reconstruct it. In 1495, Leonardo began working on the *Last Supper* in the refectory of the same monastery of Santa Maria delle Grazie. He saw the construction of the new choir aisle, with its vast space dominated by the semicircular outlines of the arches (fig. 07).

For that reason, 1490, the year of the meeting in the Duchy of Milan of Francesco di Giorgio, who was already fifty-one at the time, with forty-six-year-old Bramante and with the youngest of the three masters, Leonardo (he was thirty-eight), became an important impetus in the development of architectural thought of the Italian Renaissance of the late 15th century. What these outstanding people discussed among themselves, what they talked about, we will



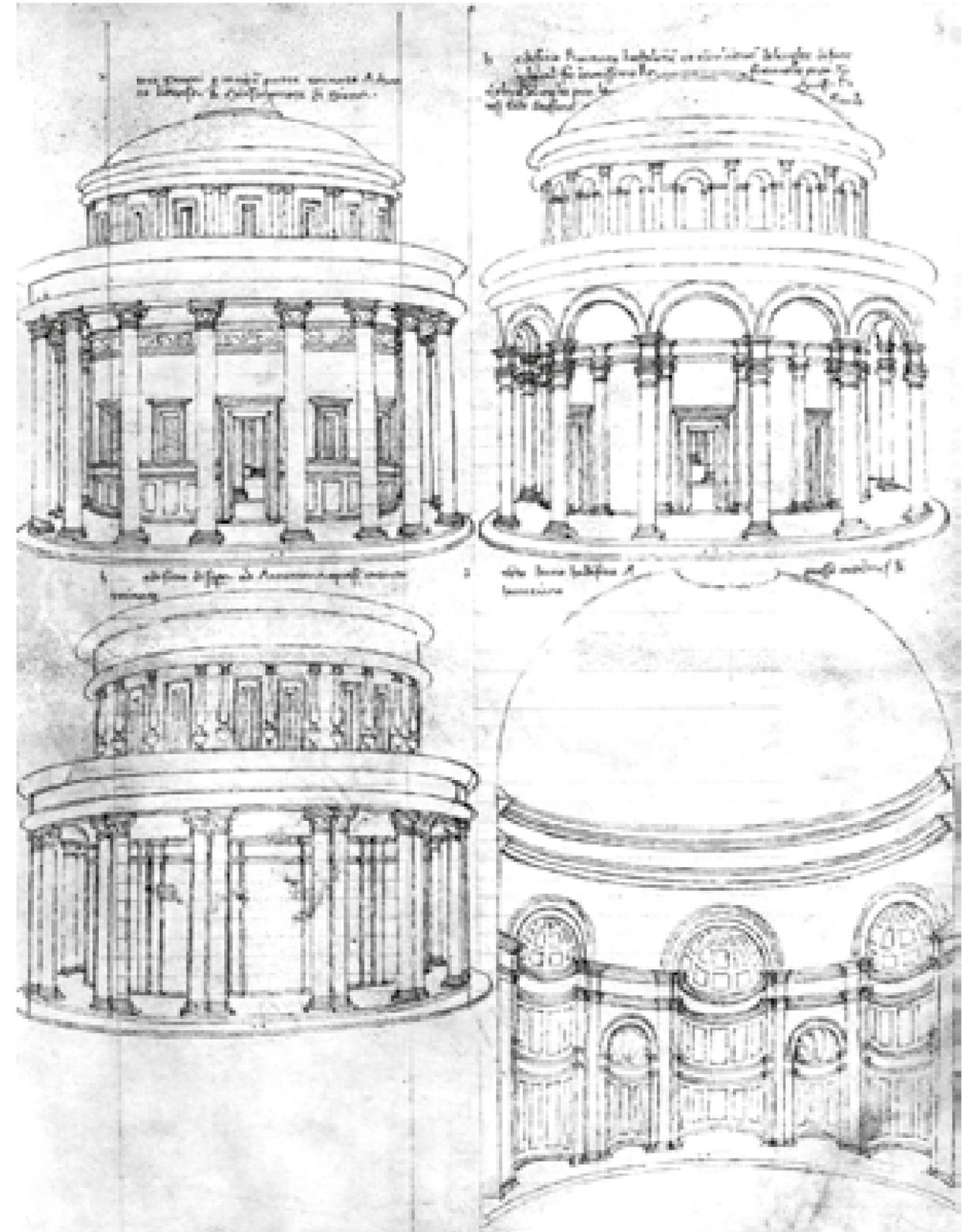
Ill.7. Bramante, Choir of the Church of the Monastery of Santa Maria delle Grazie. Milan. Begun in 1493.

obviously never know. However, we can assume with full confidence that the masters could see each other's drawings and notes. At that time, Francesco di Giorgio had at his disposal several copies of his treatise (probably not all of them have survived to this day), albums with sketches, and drawings, which were possibly intended to illustrate his translation of Vitruvius. Among the latter, it is worth paying special attention to one particular, with three versions of a round temple surrounded by a portico (*Codice Saluzziano 148*, fol 84 r., Royal Library, Turin) (fig. 08). On this sheet, in two temples, the columns carry a straight entablature; the third temple is surrounded by an arcade on columns. All the temples are covered with rather flat stepped domes on drums, whose diameters are noticeably smaller than the diameter of the rotunda itself. The first two temples are free reconstructions of monuments of Rome that were already ruined in the 15th century and are now lost, whereas the temple with the arcade, as is clear from the inscription above it, also reflects, however, quite freely, the results of the reconstruction of the church of Santo Stefano Rotondo, carried out in the middle of the 15th century under Pope Nicholas V¹⁰. In gener-

10. Francesco di Giorgio Martini. *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* / A cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi. Milano, 1967, Vol. I, p. 284.

al, these temples belong to the type that Francesco di Giorgio characterises as a "round temple, entirely surrounded by a portico" in his treatise. For him, this type was represented above all by Roman round peripteros, like the Temple of Vesta in the Forum Boarium or Vesta in Tivoli. However, in carrying out his hypothetical reconstructions, Francesco di Giorgio erected a rather high drum under the dome above the volume surrounded by the colonnade. As a result, these temples acquire features that would later be characteristic of Bramante's Tempietto — one of his first works created in Rome before the beginning of the epic design and construction of St. Peter's Basilica (fig. 09).

Of course, there are significant differences between the temples on the above-mentioned sheet of Francesco di Giorgio's Turin work and Bramante's Tempietto. First of all, these are proportions: the Tempietto is more vertically elongated. The colonnade of the Tempietto uses the Tuscan order, which was a mystery to the masters of the Italian Renaissance. It was a mystery until the attention of architects was drawn to such monuments as the Basilica Emilia on the Roman Forum and the Theatre of Marcellus in Rome, which were in much better condition in the 15th century than they are today. It is evidenced in particular by Giuliano da Sangallo's



Ill.8. Francesco di Giorgio, sketches of round churches. *Codice Sallustiano 148*, fol. 48 r (collection of the Royal Library, Turin). 1480s.

sketches. The sketches of the Basilica Emilia made by Francesco di Giorgio are unknown. Perhaps the Tuscan order was not clear enough to him to use it in his fantasies and hypothetical reconstructions. However, Bramante seemed to be completely fa-

miliar with it, although Bramante could not have studied it in Milan. And here it is impossible not to pay attention to the hypothesis, which was put forward by L. Heidenreich back in the late 1970s. The fact is that it is known from documents that Bra-



Ill.9. Bramante, *Tempietto* (Chapel of the Monastery of San Pietro in Montorio). Rome, 1502.

mante, busy with construction, including in Santa Maria delle Grazie in Milan, left Milan in 1493, one could even say, disappeared from Milan. Lodovico Moro wrote to him, looked for him, and at the end of the same year Bramante returned. Heidenreich

put forward the hypothesis that Bramante visited Rome for the first time under the influence of Francesco di Giorgio. It was as if he could not overcome the desire to see the Eternal City, which Francesco di Giorgio aroused in him with his passionate

love for antiquity, his studies of Vitruvius, and his knowledge of the typology of ancient buildings offered by the ancient tradition¹¹. Bramante's escape to Rome before his final move there, of course, remains only a hypothesis, and it is unlikely that materials will ever appear that would either definitively confirm or refute it.

On the other hand, we can say with much greater certainty that the idea of a "Renaissance version of the circular peripteros"¹² at least began to form in Bramante earlier, before his final move to Rome. And the unique atmosphere of architectur-

al thought in the 1490s, which arose in the Duchy of Milan, was the soil for this formation. There is a figurative expression that explains why similar ideas arise simultaneously in different people: ideas, according to it, "are in the air". And yet it is not so. Ideas are born, acquire form, meaning, and influence in the minds of masters who are in the process of intense intellectual communication. The communication of Francesco di Giorgio Martini, Leonardo da Vinci, and Donato Bramante in Milan is an example of such an incredibly intense exchange of ideas.

REFERENCES:

1. Borsi F. *Bramante*. Milano, 1989.
2. Bruschi A. *Bramante architetto*. Bari, 1969.
3. Burns H. "Restaurator delle ruine antiche": tradizione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio, *Francesco di Giorgio architetto* / A cura di F. P. Fiore e M. Tafuri. Milano, 1994, pp. 152–153.
4. Francesco di Giorgio Martini. *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* / A cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrossi. Milano, 1967, Vol. I, p. 284.
5. Giovanni Antonio Amadeo. *I documenti* / A cura di R. V. Schofield, J. Shell e G. Sironi. Como, 1989, pp. 38–39.
6. Heydenreich L.H., Lotz W. *Architecture in Italy 1400–1600*. Harmondsworth, 1974, p. 145.
7. Rosenthal E. E. The antecedents of Bramante's Tempietto // *Journal of the Society of Architectural Historians*. Chicago, 1964, vol. 23, no. 2, pp. 55–74.
8. Sannazzaro G. B. *Il Sacello di San Satiro: l'Architettura // Il Sacello di San Satiro: Storia, Ritrovamenti, Restauri* / Ed. S. Bistoletti Bandera. Milano, 1990, p. 7.
9. Schofield R., Sironi G. *New Information on San Satiro, Bramante Milanese e l'architettura del Rinascimento Lombardo* / A cura di Ch. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield. Venezia, 2002, pp. 281–298.
10. Tafuri M. *Le copie di Giorgio Vasari il Giovane, Francesco di Giorgio architetto...* pp. 400–402; *Cantatore F. Francesco di Giorgio nella trattatistica rinascimentale, Francesco di Giorgio architetto...* pp. 402–404.

11. Heydenreich L. H., Lotz W. *Op. cit.*, p. 150.

12. The definition belongs to E. Rosenthal. See: Rosenthal E. E. *The antecedents of Bramante's Tempietto // Journal of the Society of Architectural Historians*. Chicago, 1964, vol. 23, no. 2, pp. 55–74.

Юлия Евгеньевна Ревзина

доктор искусствоведения

профессор

Московский архитектурный институт

(Государственная академия)

Заведующий отделом

Научно-исследовательский институт теории

и истории изобразительных искусств

Российской академии художеств

e-mail: revzina_home@mail.ru

Москва, Россия

ORCID-0000-0002-3245-0087

ResearcherID-X-7242-2019

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-10-25

ФРАНЧЕСКО ДИ ДЖОРДЖО, БРАМАНТЕ И ЛЕОНАРДО: АРХИТЕКТУРНАЯ МЫСЛЬ В ПРЕДДВЕРИИ ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ

Аннотация: В статье рассматривается роль сиенского архитектора и инженера XV в. Франческо ди Джорджо Мартини в становлении идей, легших в основу архитектурной мысли и практики периода Высокого Возрождения в Италии. Фигуре Франческо ди Джорджо, автора «Трактата об архитектуре гражданской и военной» долгое время не уделялось должного внимания. Одна из причин заключалась в том, что его трактат не был опубликован вплоть до середины XIX в. Однако иллюстрации к трактату, а также отдельные зарисовки Франческо ди Джорджо были известны его современникам, о чем свидетельствуют их сохранившиеся копии XVI и XVII вв. Значительная часть статьи уделена времени работы Франческо ди Джорджо в герцогстве Миланском в 1490 г. в качестве консультанта. Там, участвуя в заседаниях группы экспертов по поводу возведения башни средокрестия Миланского собора, он встречался с Браманте и Леонардо. Каждый из мастеров к началу 90-х гг. XV в. обладал большим опытом изучения древних и современных сооружений, Франческо ди Джорджо и Браманте также обладали большим практическим опытом. Франческо ди Джорджо и Леонардо оставили большое число архитектурных фантазий,

в которых обнаруживаются наброски аналогичных решений. Среди архитектурных фантазий Франческо ди Джорджо, вероятно, связанных с подготовкой иллюстраций к «Десяти книгам об архитектуре» Витрувия, обращает на себя внимание лист, на котором изображены три центрических храма, окруженные колонным портиком и перекрытые куполом на сравнительно высоком барабане. Композиция одного из этих храмов предвосхищает решение Темпьетто, который Браманте возведет в Риме в 1502 г. и которое уже его современникам и продолжателям даст повод говорить о начале новой эпохи в архитектуре, когда мастерство и слава древних зодчих была превзойдена.

Ранними римскими работами Браманте исследователи традиционно открывают историю Высокого Возрождения в Италии. В данной статье раскрывается роль архитектурной мысли 1490-х гг. в вызревании идей новой эпохи.

Ключевые слова: архитектура Возрождения в Италии, Франческо ди Джорджо Мартини, Донато Браманте, Леонардо да Винчи, Санта Мария presso Сан Сатино, Темпьетто, герцогство Миланское, возрождение античности, архитектурный рисунок, архитектурная теория Возрождения.

В истории архитектуры итальянского Возрождения сложившаяся периодизация давно не вызывает сомнений. Одной из важных черт этой периодизации является признание резкого перелома, который наступил в итальянской архитектуре на рубеже XV–XVI веков. Тогда на смену многим локальным ренессансам, обращавшимся к античному наследию сквозь призму местных традиций, пришел универсальный язык и стиль, максимально близкий к античности по характеру, формообразованию, способу обращения с объемом и пространством, основная характеристика которого уже современниками была сформулирована как *romanità* — особая «римскость», в которой античное чувство формы соединилось с масштабом Вечного города.

Водораздел, символично приходящийся на рубеж XV и XVI веков, проходит не только по эпохе, но и по творчеству одного архитектора — Донато Браманте, переехавшего после падения Лодовико Моро в 1499 году из Милана в Рим, и уже в 1502 году возведшего сооружение, которое его современники считали точкой отсчета всей новой архитектуры, сравнявшейся в своем величии с архитектурой древних, — прославленный Темпьетто — часовню монастыря Сан Пьетро ин Монторио в Риме. Таким образом в истории итальянской архитектуры существуют словно два Браманте: Браманте миланского периода и Браманте римского периода. Причем первый превратился во второго словно по волшебству, лишь вдохнув воздух Вечного города. Исследователи, особенно те, в центре внимания которых было собственно творчество Браманте, такие как Арнальдо Бруски¹, Франко Борси² и другие пытались сгладить этот переход, утверждая, что в творчестве Браманте еще в миланский период накапливались идеи, которые затем в полной мере реализовались в Риме, однако, что это были за идеи и как именно они реализовались в Темпьетто, в проекте собора св. Петра, ответа, по большому счету, нет. Потому по-прежнему остается открытым вопрос о том, как Браманте миланского периода превратился в Браманте-римлянина, одного из первых архитекторов, положивших начало торжеству *romanità* не только в архитектуре самого Рима, но и в северной и центральной Италии, куда направились работать мастера, вышедшие из его мастерской. И здесь стоит еще

1. Bruschi A. Bramante architetto. — Bari, 1969.

2. Borsi F. Bramante. — Milano, 1989.

и еще раз пристальнее всмотреться в период, когда Браманте работал в герцогстве Миланском.

Итак, в 1478 году Браманте приступил к постройке орактория, примыкающего к церкви Сан Сатино в Милане. (Ил. 01.) Сегодня этот маленький храм, как правило, называют *sacello* (часовенка), но первоначально он был не часовней, а самостоятельным храмом. Основанный в IX веке при архиепископе Милана Ансперто, оставившем в Ломбардии по себе славную память как выдающийся церковный деятель и человек большой учености, храм был посвящен св. Сатино, св. Сильвестру и св. Амвросию. (Ил. 02.) Обретенный в середине XIII века чудотворный образ Богородицы с младенцем, первоначально был размещен на внешней стене храма и вскоре подвергся нападению одного, как пишут хроники, расслабленного. Современники свидетельствовали, что в результате удара ножом на образе выступили капли крови³. Прошло два с лишним века, и для чудотворного образа Богородицы решено было выстроить оракторий — решение, приятное Джангалеаццо Сфорца и его матерью и регентшей Боной Савойской, с целью укрепления культа Богородицы в герцогстве и с целью украсить Милан еще одним большим храмом.

В этой истории все достаточно хорошо известно: в 1474 году под строительство орактория была куплена земля, и его возведение, вслед за тем постоянно поддерживаемое Лодовико Моро, было поручено Браманте, который для миланцев того времени был еще совсем не миланцем, а самым что ни на есть урбинцем, поскольку прибыл из Урбино в Милан в тот же год, что был куплен первый участок земли. Первоначальный проект Браманте также известен: вытянутое прямоугольное сооружение, примыкающее узкой стороной к «часовенке» Сан Сатино. Центральный квадрат однефного орактория перекрывался куполом, по сторонам от подкупольного квадрата расположены по три узкие травеи, перекрытые кессонированными цилиндрическими сводами. С одной стороны, идея подкупольного пространства, фланкированного узкими травеями, заставляет вспоминать капеллу Пацци Брунеллески (с той лишь разницей, что в орактории таких травей по три с каждой стороны), с другой стороны, протяженные ци-

3. Sannazzaro G. B. Il Sacello di San Satiro: l'Architettura // Il Sacello di San Satiro: Storia, Ritrovamenti, Restauri / Ed. S. Bistoletti Bandera. — Milano, 1990. — P. 7.

линдрические своды напоминают о сводах нефа и портика церкви Сант Андреа в Мантуе Альберти — постройки, которую Браманте должен был видеть, по крайней мере, на своем пути из Урбино в Милан. Соединение «часовенки» Сан Сатири и вытянутого оратория оказалось органичным, и ораторий при всей своей самостоятельности одновременно стал своего рода вестибюлем перед старым храмом.

Позже проект радикально изменился: на дополнительно приобретенном участке было решено выстроить большой трехнефный храм, расположенный перпендикулярно к прямоугольному ораторию таким образом, что ораторий превращался в трансепт новой базилики, и его центральный купол превращался в купол средокрестия. Это решение, приведшее к строительству короткой (всего в пять травей) базилики, вызвало к жизни еще одно решение, прецедентов которому не было в архитектуре Ренессанса. Теперь, когда ораторий превратился в трансепт, за его подкупольным квадратом должна была разместиться капелла главного алтаря. Но ее строительство было невозможным из-за того, что участок, на котором был выстроен ораторий, был ограничен улицей. Браманте, доводя архитектурное решение базилики до логического конца, живописными средствами создает в хоре иллюзию капеллы главного алтаря, «продлевая» в перспективном изображении кессонированный цилиндрический свод центрального нефа. Этот сценографический эффект рассчитан таким образом, что зритель, движущийся по центральному нефу от входа к алтарю, видит впереди глубокую капеллу и лишь подходя совсем близко, обнаруживает плоскую декорацию. Так Браманте использовал новые живописные и сценографические средства для создания образа новой архитектуры. Этот эффект, который по праву считается первым примером применения сценографических приемов в архитектуре итальянского Возрождения, надолго затмил собой другое обстоятельство, а именно то, что в процессе возведения церкви Санта Мария presso Сан Сатири маленький храм каролингского времени был превращен в идеальный круглый храм эпохи Возрождения — первый опыт такого рода в Ломбардии.

Ко времени приезда Браманте в Милан «часовенка» представляла собой центрический храм, вписанный в квадрат тетраконхя в плане

и в объемно-пространственном решении, с куполом на четырех колоннах, явно заимствованных из более ранних построек⁴. Браманте деликатно перестроил его снаружи, вписав его в ротондальную оболочку⁵. Внешнюю круглую стену он расчленил нишами, обрамленными пилястрами, и нижний широкий ярус увенчал карнизом. Таким образом храм каролингского времени превратился в идеальный центрический храм Ренессанса с более широким цилиндром нижнего яруса, выявленным пространственным крестом в среднем ярусе и узким барабаном купола. (Ил. 03.)

Исследователи называют это преобразование «одной из деликатнейших реставраций эпохи Возрождения»⁶. Но важнее в ней другое: в этом храме каролингского времени Браманте угадал тип, близкий идеям и образам Ренессанса. Известно, что мастера Ренессанса включали в круг образцов для подражания отнюдь не только античные постройки, но и раннехристианские, такие как церковь Санта Костанца в Риме, церковь Сан Лоренцо в Милане, раннесредневековые, как церковь Санто Стефано Ротондо в Риме, романские, как баптистерий Сан Джованни во Флоренции и другие. Они никогда не исчезали из поля зрения мастеров эпохи Возрождения вплоть до Леонардо, предлагавшего, как свидетельствует Джорджо Вазари, поднять баптистерий Сан Джованни на основание в двенадцать ступеней, дабы сообщить ему большее достоинство и величие, сделать его облик более соответствующим ренессансным представлениям об идеальном храме, сформулированным в середине XV века Альберти и близким образу мыслей самого Леонардо.

Подобный идеальный храм Браманте разглядел и в «часовенке» Сан Сатири — сооружении каролингского времени. Оставалось довести этот крошечный храм до полноты ренессансного образа, превратить его в ротонду с антикизирующим декором поверхности стены. Реконструкция эта не прошла незамеченной современниками Браманте. Она отозвалась в том числе в набросках центрических храмов Леонардо, сделанных около 1490 года (Рукопись "B". Институт Фран-

ции. Париж). На нескольких листах (fols. 19 r, 21 v) появляются композиции, близко напоминающие храм Сан Сатири, причем всякий раз такое сооружение не является самостоятельным, а представляет одну из капелл, окружающих венцом основное пространство храма, и имеет ротондальный внешний объем. (Ил. 04.)

Архитектурные рисунки Леонардо 1490-х годов можно назвать самым чувствительным сейсмографом, отражавшем движение пластов архитектурной мысли рубежа XV–XVI столетий. Так в «Атлантическом кодексе» (Библиотека Амброзиана. Милан) появляются эскизы храма, в котором обширный, практически самостоятельный центрический хор соединяется с базиликальной частью (Cod. Atlantico, fol. 24 r). (Ил. 05.) С одной стороны, здесь могли сказаться впечатления от собора в Павии, где Леонардо летом 1490-го года выступал консультантом наряду с Джованни Антонио Амадео, Браманте и Франческо ди Джорджо⁷. У собора был не менее амбициозный и энергичный, чем Лодовико Моро, заказчик — кардинал Асканио Сфорца, и он пригласил в качестве консультантов прославленных мастеров, которые в тот период находились в герцогстве Миланском, в том числе и в качестве консультантов на строительстве средокрестия миланского Дуомо. Франческо ди Джорджо, тогда уже автор «Трактата об архитектуре гражданской и военной», переводчик на итальянский язык текста Витрувия, знаток античного наследия, не имел должности «герцогского инженера», которую в то время занимали и Леонардо, и Браманте. Кроме того, в Ломбардии было много собственных крупных мастеров, в том числе принадлежавшим к давним строительным кланам, таким как клан Солари. Так что приглашение Франческо ди Джорджо в качестве консультанта на строительстве важнейших сооружений герцогства говорило о настоящей широкой известности мастера. Вероятно, его слава была бы еще больше и, затмила бы славу многих его современников, если бы его трактат был опубликован при его жизни, и если бы вышел в свет его перевод трактата Витрувия, тем более, что он, скорее всего, должен был быть иллюстрирован его собственными рисунками, и это был бы первый иллюстриро-

ванный перевод «Десяти книг об архитектуре»⁸. Осуществись всё в своё время, и история изучения Витрувия, и история архитектурной мысли итальянского Ренессанса в целом была бы иной. Но хотя трактат был впервые издан в середине XIX века, он всё же был знаком, хоть и частично, его современникам. Нам известны копии фрагментов трактата и рисунков из него, относящиеся не только к концу XV, но и к концу XVI века⁹.

Возвращаясь к рисункам Леонардо, посвященных соединению базиликального храма с обширным центрическим хором, стоит сказать и о других возможных источниках его вдохновения. Близкую идею мы видим на одном рисунке, иллюстрирующем наиболее позднюю из известных прижизненных копий трактата Франческо ди Джорджо (Codice Magliabecchiano II.1. 141. Национальная библиотека. Флоренция). (Ил. 06.) Этот рисунок, выполненный на полях (fol. 42 v), иллюстрирует способы пропорционирования базиликального храма с обширным центрическим хором. Схема плана с вписанной в него фигурой человека близка к плану Леонардо. Еще одним поводом для размышления подобном «комбинированном» храме могла послужить и следующая работа Браманте. После работ в церкви Санта Мария presso Сан Сатири Браманте по заказу Лодовико Моро начиная с 1493 года занимается перестройкой церкви монастыря Санта Мария делле Грации в Милане. Остается только удивляться строительному энтузиазму герцога Лодовико, который решил снести хор, не так давно законченный Гвинифорте Солари, который простоял к тому моменту неполные двадцать лет. И вот его разрушают ради возведения на его месте нового хора, который должен был стать одновременно усыпальницей семейства Сфорца, то есть фактически хор церкви превращался в фамильный мавзолей. Само по себе решение не было чем-то невиданным для архитектурной практики итальянского Возрождения. Такими хорами-мавзолеями должны были завершаться церкви монастыря Сантиссима Аннунциата во Флоренции (предполагае-

4. Sannazaro G. B. Op. cit. — P. 8–9.

5. О ренессансных и последующих трансформациях Сан Сатири см.: Schofield R., Sironi G. New Information on San Satiro // Bramante Milanese e l'architettura del Rinascimento Lombardo / A cura di Ch. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield. Venezia, 2002. P. 281–298.

6. Heydenreich L.H., Lotz W. Architecture in Italy 1400–1600. — Harmondsworth, 1974. — P. 145.

7. Документы, касающиеся путешествия Леонардо, сопровождаемого Джованни Антонио Амадео, и Франческо ди Джорджо в Павию содержится в книге: Giovanni Antonio Amadeo. I documenti / A cura di R. V. Schofield, J. Shell e G. Sironi. — Como, 1989. — P. 38–39.

8. Burns H. "Restaurator delle ruine antiche": tradizione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio // Francesco di Giorgio architetto / A cura di F. P. Fiore e M. Tafuri. — Milano, 1994. — P. 152–153.

9. Tafuri M. Le copie di Giorgio Vasari il Giovane // Francesco di Giorgio architetto... — P. 400–402; Cantatore F. Francesco di Giorgio nella trattatistica rinascimentale // Francesco di Giorgio architetto... — P. 402–404.

мая усыпальница семейства Гонзага) и церковь Сан Франческо в Римини (усыпальница тирана Римини Сиджизмондо Малатесты и членов его семейства). И вот в 1493 году хор Солари разбирается, и Браманте приступает к его перестройке. В 1495 году Леонардо начинает работать над «Тайной вечерей» в рефектории того же монастыря Санта Мария делле Грацие. На его глазах и возводится новый хор с его обширным пространством, в котором господствуют полуциркулярные очертания арок. (Ил. 07.)

Таким образом, 1490 год, год встречи в герцогстве Миланском Франческо ди Джорджо, которому в то время был уже пятьдесят один год, сорокашестилетнего Браманте и самого молодого из трех мастеров Леонардо (ему был тридцать восемь) стала важным импульсом в развитии архитектурной мысли итальянского Возрождения конца XV века. Что обсуждали между собой, о чем говорили эти выдающиеся люди, нам, очевидно, не узнать никогда. Но мы можем со всей уверенностью предположить, что мастера могли видеть рисунки и записи друг друга. В распоряжении Франческо ди Джорджо на тот момент было несколько копий его трактата (вероятно, далеко не все дошли до наших дней), альбомы с зарисовками и рисунками, которые, возможно, предназначались для иллюстрирования его перевода Витрувия. Среди последних хочется обратить особое внимание на один из них — с тремя версиями круглого храма, окруженного портиком (Cod. Saluzziano 148, fol 84 r. Королевская библиотека. Турин). (Ил. 08.) На этом листе в двух храмах колонны несут прямой антаблемент, третий храм окружен аркадой на колоннах. Все храмы перекрыты довольно пологими ступенчатыми куполами на барабанах, чьи диаметры ощутимо меньше диаметра самой ротонды. Если два первых храма представляют собой вольные реконструкции руинированных уже в XV веке и утраченных ныне памятников Рима, то храм с аркадой, как это явствует из подписи над ним, отражает, тоже, впрочем, достаточно вольно результаты реконструкции церкви Санто Стефано Ротондо, осуществленной в середине XV века при папе Николае V¹⁰. В целом эти храмы относятся к тому типу, которые в трактате Франческо ди Джорджо характери-

зуют как «круглый храм, целиком окруженный портиком». Для него этот тип был представлен прежде всего, римскими круглыми периптерами наподобие храма Весты на Бычьем форуме или Весты в Тиволи. Но, выполняя свои гипотетические реконструкции, Франческо ди Джорджо возводит над объемом, окруженным колоннадой, достаточно высокий подкупольный барабан. В результате эти храмы приобретают особенности, которые позже будут свойственны Темпьетто Браманте — одной из первых его работ, созданных в Риме до начала эпопеи проектирования и строительства собора св. Петра. (Ил. 09.)

Конечно, между храмами на упомянутом листе из туринской рукописи Франческо ди Джорджо, и Темпьетто Браманте, есть существенные отличия. Прежде всего, это пропорции: Темпьетто более вытянут по вертикали. В колоннаде Темпьетто использован тосканский ордер, который представлял загадку для мастеров итальянского Возрождения загадку до того момента, как внимание архитекторов было привлечено к таким памятникам, как базилика Эмилия на Римском форуме и театр Марцелла в Риме, которые в XV веке были в гораздо лучшем состоянии, чем в наши дни. Об этом свидетельствуют, в частности, зарисовки Джулиано да Сангалло. Зарисовки базилики Эмилия, выполненные Франческо ди Джорджо, неизвестны. Возможно, ему сам тосканский ордер не был ясен настолько, чтобы использовать его в своих фантазиях и гипотетических реконструкциях. А вот Браманте он как будто был всецело знаком, хотя Браманте не мог изучить его в Милане. И здесь невозможно не обратить внимание на гипотезу, которую еще в конце 1970-х годов высказал Л. Хайденрайх. Дело в том, что по документам известно, что Браманте, занятый на строительстве в том числе в Санта Мария делле Грацие в Милане, в 1493 году покидает Милан, даже можно сказать, исчезает из Милана. Лодовико Моро пишет ему, ищет его, и в конце того же года Браманте возвращается. Хайденрайх выдвинул гипотезу о том, что Браманте в тот период первый раз посетил Рим под влиянием Франческо ди Джорджо. Он как будто не мог преодолеть желания увидеть Вечный город, которое вызвал в нем Франческо ди Джорджо своей страстной любовью к античности, своими исследованиями Витрувия, своей осведомленностью в типологии сооружений, предлагаемых ан-

тичной традицией¹¹. Этот побег Браманте в Рим до его окончательного переезда, конечно, остается лишь гипотезой, и вряд ли когда-нибудь появятся материалы, которые либо окончательно подтверждали, либо опровергали ее.

С другой стороны, мы можем с куда большей уверенностью говорить о том, что сама идея «ренессансной версии круглого периптера»¹², по крайней мере, начала формироваться у Браманте раньше, до окончательного переезда в Рим. И почвой для этого формирования была уникальная атмосфера архитектурной мыс-

ли 1490-х годов, которая возникла в Миланском герцогстве. Существует образное выражение, объясняющее, почему близкие идеи одновременно возникают у разных людей: идеи, согласно ему, «носятся в воздухе». И все же это не так. Идеи рождаются, обретают форму, смысл и влияние в умах мастеров, находящихся в процессе интенсивного интеллектуального общения. Примером такого невероятно интенсивного обмена идеями и служит общение Франческо ди Джорджо Мартини, Леонардо да Винчи и Донато Браманте в Милане.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Borsi F. Bramante. — Milano, 1989.
2. Bruschi A. Bramante architetto. — Bari, 1969.
3. Burns H. "Restaurator delle ruine antiche": tradizione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio // Francesco di Giorgio architetto / A cura di F. P. Fiore e M. Tafuri. — Milano, 1994. — P. 152–153.
4. Francesco di Giorgio Martini. Trattati di architettura, ingegneria e arte militare / A cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi. — Milano, 1967. Vol. I. — P. 284.
5. Giovanni Antonio Amadeo. I documenti / A cura di R. V. Schofield, J. Shell e G. Sironi. — Como, 1989. — P. 38–39.
6. Heydenreich L.H., Lotz W. Architecture in Italy 1400–1600. — Harmondsworth, 1974. — P. 145.
7. Rosenthal E. E. The antecedents of Bramante's Tempietto // Journal of the Society of Architectural Historians. — Chicago, 1964, vol. 23, no 2. — P. 55–74.
8. Sannazzaro G. B. Il Sacello di San Satiro: l'Architettura // Il Sacello di San Satiro: Storia, Ritrovamenti, Restauri / Ed. S. Bistoletti Bandera. — Milano, 1990. — P. 7.
9. Schofield R., Sironi G. New Information on San Satiro // Bramante Milanese e l'architettura del Rinascimento Lombardo / A cura di Ch. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield. Venezia, 2002. P. 281–298.
10. Tafuri M. Le copie di Giorgio Vasari il Giovane // Francesco di Giorgio architetto... — P. 400–402; Cantatore F. Francesco di Giorgio nella trattatistica rinascimentale // Francesco di Giorgio architetto... - P. 402–404.

11. Heydenreich L.H., Lotz W. Op. cit. — P. 150.

12. Это определение принадлежит Э. Розенталу. См.: Rosenthal E. E. The antecedents of Bramante's Tempietto // Journal of the Society of Architectural Historians. — Chicago, 1964, vol. 23, no 2. — P. 55–74.

10. Francesco di Giorgio Martini. Trattati di architettura, ingegneria e arte militare / A cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi. — Milano, 1967. Vol. I. — P. 284.

Vladimir A. Kolotaev

Doctor of Philology,

Doctor of Art History,

Head of the Cinema and Contemporary Art Department,

Dean of the Art History Department

The Russian State University for the Humanities

e-mail: vakolotaev@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-26-39

INITIATION. NARRATIVE. IDENTITY. ON THE RELATIONSHIP BETWEEN THE COMPOSITIONAL UNITS OF THE NARRATIVE AND INITIATION RITES

Summary: *Historical Roots of the Fairy Tale*, a book by V. Propp, still evokes mixed reviews from folklore researchers who critically perceive the main idea of the work: the compositional elements of fairy tale plots are based on the ancient initiation rite. *The Morphology of the Fairy Tale* studies narrative systems; it was organically accepted by both researchers of mythopoetics and those studying contemporary narratives of new media, as well as scriptwriters-practitioners. Whereas the ideas of the second book were perceived with great caution and were almost not considered productive. Even the supporters of the structural-semiotic approach, taking into account both the different levels of text organisation and the disclosure of its semantic depths, saw prospects for the development of humanitarian knowledge,

The historical and genetic connection between the narrative structures of fairy tales and initiation rites, established by V. Propp in *The Historical Roots of the Fairy Tale* (1946), became an important milestone in the development of both humanitarian knowledge in general and cinema science in particular. The scientist's idea that the composition of a fairy tale goes back to the initiation rite and to the myths accompanying it as a source of vital information (and life itself in the cultural and historical context of the ritual practices of primitive societies) is no less significant than the discovery, which he made in *Morphology of the Fairy Tale* (1928), of the

based on the opposition of their theories to Propp's historical-genetic method. However, it is essential that the ritual practices of initiation, underlying the compositional units of the narrative, performed the main socio-cultural function of introducing the initiate into the life of the community through the acquisition of identity. Providing identity, the transitional rite of initiation essentially testified to the entry of the neophyte into life, endowed them with a status in the social hierarchy. Propp's idea of the connection between plots and ritual forms was reflected in such artistic practices as the dramaturgy of feature films, which gravitates toward a clear script structure.

Keywords: *initiation rite, identity, narrative, hero's journey, composition of a fairy tale, dramaturgy of a film.*

linear order of the syntagmatic development of the characters' functions that make up the invariant set of motifs of a fairy tale.

The composition of the fairy tale, which was discovered by Propp and became canonical, influenced the development of modern screenwriting, the script theories of feature films, and Hollywood practitioners. It was facilitated by the translation of *The Morphology of the Fairy Tale* in 1958 and its dissemination among American screenwriters and theorists of film dramaturgy. Propp's historical-genetic method is actively used by researchers of feature films, the structure of which is extremely close to

the structure of the fairy tale, where a limited set of plot elements, the functions of the hero and a limited number of roles of the characters involved in the fairy tale are the main ones from the point of view of the narrative. According to the publications of researchers (Bordwell, 1988, Cawelty, 2004, Chatman, 1980, Harriss, 2008, Hiltunen, 2002, Pretorius, 2006, Wollen, 1976, Eco, 1966), the linear sequences of the fairy tale composition began to be effectively used in the script production of feature films in Hollywood, beginning, perhaps, with the James Bond films (Eco, 1966).

In *The Historical Roots of the Fairy Tale*, Propp showed that the narrative structures of the fairy tale are based on the initiation rite, during which the initiate is endowed with an identity. This concerns the rules of the linear composition development of the film narrative, the specifics of the dramatic conflict, reproducing this or that type of trial (like a fairy tale) and determining the transformation of the hero's inner world in the process of their path to acquiring social status, knowledge, to the formation of identity as the main result of initiation. The key elements of the fairy tale narrative go back to the most ancient social institutions, namely, to the rite of initiation (Meletinsky, 1969). The rite of initiation or transition was transformed in every possible way or "died away, whereas the formation of the plot continued" (Propp, 1996, p. 146), and "the initiation cycle is the most ancient basis of the fairy tale" (Ibid, p. 353).

The seemingly obvious position that the main goal of the initiation rite is to endow the initiate with a new identity also requires further consideration. If we accept this position, then feature films, which have a compositional set of functions of a fairy tale in their plot, reflect the processes of identity construction through the structure of dramatic conflict and the sequence of interconnected elements of the hero's path, consisting of a series of trials, erroneous decisions, conflicts with different functional significance for the development of the action and psychological changes. The dramatic conflict itself, its configurations and types, are determined by the mutual connection with the stage of identity development at which the main character of the film is.

A similar situation of opposing research paradigms, focused either on the study of the semantic structure of the image, or, which is less represented in the Russian tradition, on the study of the compositional elements of the narrative as a whole, has

developed around the legacy of Propp. Despite all the importance, the study, initiated by Propp, of the patterns of the narrative structure development from the position of the connection of the mythopoetic motives of the hero's journey (journey to the land of the dead) with the initiation rite remained not fully in demand in Russian humanitarian knowledge, oriented towards the structural-semiotic approach to the analysis of the figurative structure of the text. "Unfortunately, for some time, post-Propp structural poetics decisively opposed itself to the historical-genetic one as synchronous to diachronic; and theoretical problems were developed by it in isolation from the historical-genetic aspect" (Meletinsky, 1986, p. 13). The work of V. Toporov, devoted to the archaic motif of the path (Toporov, 1980-1982, pp. 543-544), can serve as a typical example of the difference in the methods of studying mytho-folklore texts. In it, the semantic depth of the image and its paradigmatic organisation are described; however, the architecture of the path itself, the syntagmatics of the compositional elements that determine the movement of the hero in the space of the text and its changes were left without attention.

It seems important that the key moments of the hero's path, the sequence of trials, referring, according to Propp, to the initiation rite underlying both the plots of a fairy tale and the three-act construction of J. Campbell's monomyth, form the character's arch in feature films, determine the rhythmic pattern of the film's dramaturgy. Moreover, they set the parameters for changing identity through overcoming a dramatic conflict and passing trials. Each of the units of the composition of a fairy tale and a monomyth, like all of them as a whole, form the basis of the hero's path; and in turn, this universal structure (the exit after the call, the preliminary and main trial, trial, and the return in an updated form) consists of more detailed compositional elements dedicated to the hero's specific action, a set of functions, and twists and turns. The more plot moves in a feature film, the more the viewer's attention is captured, and the stronger the impact of the film (S. Knight, M. D. Rocklage, Y. Bart, 2024). The initiation rite itself, as a passage through the spatial boundaries of the worlds of life and death with subsequent resurrection, was intended to endow the initiate with an identity, to provide a higher place for the applicant in the social structure after passing the trials and assimilating

ing the necessary knowledge contained in the myth received from the mentor. In fairy tales and myths, the structure of the hero's path is based on the rite of initiation, understood as social birth, the acquisition of a name, that is, an identity, whereas the construction of the hero's path, which is a model of feature films, reflects the process of forming different models of identity that determine the various types of dramatic conflict.

Initiation is understood as "... a set of rituals and oral instructions, the purpose of which is a radical change in the religious and social status of the initiate" (Eliade, 1999, p. 12). "By this rite the young man was introduced into the clan association, became a full member of it and acquired the right to marry" (Propp, 1996, p. 56). Initiation ensured the movement of the initiate from one social (professional, religious, age) stratum to another, higher one, after instructions, passing trials, mastering the skills and knowledge for the life of a full member of the community (Levinton, 1980, p. 544).

The initiation rite was a complex and often lengthy process. In many societies, initiation is a chain of trials that involve a consistent ascent to a higher position, a qualitative change in the subject as they go through the corresponding stages of life. The initiate went through a difficult or less difficult path, including leaving the usual environment, breaking with the previous social environment. It is the passage of certain trials, sometimes extended in time, in order to return to fellow tribesmen in a new reality as a different person, with different rights and obligations of an adult member of the group. As a result, as M. Eliade notes, "by the end of the trials, the neophyte acquires a completely different existence than before initiation: they become different" (Eliade, 1999, pp. 12–13). Often, initiation is associated with the acquisition of new forms of knowledge and ways of thinking. It is a process of enlightenment, familiarisation with sacred knowledge, opening up to those who have embarked on the path and gone through it to the bottom through losses and mistakes, undergoing trials before being born in a new capacity.

The initiate must demonstrate that they have the abilities, skills, and other various virtues corresponding to their future position. They are required to be ready to overcome the previous state associated with emotional chaos, impulsiveness, being in a natural and unstructured state (Meletinsky, 1976, p. 226). According to M. Eliade, the path from the

natural to the cultural environment was opened only to the initiated through an intense and even painful experience of the break with existence in its previous quality, through temporary dying, immersion in darkness. "The transition from the world of the uninitiated to the sacred world required the test of death; one existence dies in order to pass into another" (Eliade, 1999, p. 38). The initiation rite admitted the neophyte, after passing the trials, to the full spiritual life of the tribe through the acquisition of knowledge in the land of the dead and introduced them into the culture, ending the life of a natural being in them (Ibid, p. 18).

Owing to the transition through the boundary of the worlds of the living and the dead, the initiate, undergoing temporary death (Propp, 1996, p. 56), had to return and prove the possibility of existence in a new capacity, overcoming the emotional, uncontrollable beginning in themselves, in order to join the social order as a full-fledged member of society with a new name. "Initiation and the transition from one state to another are thus presented as the liquidation of the old state and a new beginning, death and a new birth, which would be inaccurate to call 'resurrection'" (Meletinsky, 1979, p. 226).

R. Caillois connects initiation rites with fertility rites and shows that through myth, story, ritual action, dance, the drama of the re-creation of the cosmos from chaos is played out, when all things appear or are restored and receive their names. However, the assimilation of knowledge is the main thing in the rite. "... During the initiation, newcomers are introduced to myths, to the mysterious and sacred heritage of the tribe. They are present at the demonstration of ceremonies that they will have to carry out themselves and the success of which will prove their worth as adults" (Caillois, 2003, p. 230).

Describing a long and painful rite, L. Levy-Bruhl shows that it was intended to create the impression of the death of the subject (Levy-Bruhl, 1994, p. 279). "Initiation," writes J. Baudrillard, "is the basis of the union between the living and the dead" (Baudrillard, 2000, p. 246). The ritual itself provides the most important function of an endlessly continuing symbolic exchange that supports the existence of a collective subject. And it was after the ritual that the initiate was considered a full-fledged member of society, occupied a proper place in it (Kerenyi, 2000). Separation from society, tension at the entry and exit points, experiencing temporary death, transition to the afterlife, communication

with dead ancestors, gods, objects of sacred significance, changed the system of perceiving oneself and the world, forced thought processes to be carried out differently.

Following Arnold van Gennep (Gennep, 1999, p. 22), Victor Turner draws attention to the prolonged and non-simultaneous nature of the ritual. Sometimes the initiate was in an indefinite, borderline state of a "liminal personality", absorbing the paradoxical states of the living and the dead (neither alive nor dead) simultaneously, in fact not belonging to either world (Turner, 1983, p. 168). The neophyte separated from the environment in which they grew up, then found themselves in an intermediate state, as if in a carnival looking glass, and after being in an indefinite state, passing the threshold of trials, was included in the social order renewed. The consequence of contact with higher powers was, first of all, an internal change in the subject, the acquisition of a new self, receiving a new name, a new social status, a new, previously inaccessible place in society, which, in essence, corresponded to a new identity. A witty definition of identity as an imprint of the external social structure on the individual consciousness received by the neophyte after passing the initiation is given by T. Shkurina: "The imprint of human individuality in the fabric of the structure — identity — is the result of the extensive egoistic impulse of the Self and the intensive counter-influence of the structure. Any impact on identity presupposes a restructuring of the foundations of human existence and vice versa" (Shkurina, 2021). Initiation is such an intensive impact.

G. Tulchinsky discovers the common mechanisms of the triadic cycle of transition rites described by van Gennep (the preliminary state, when the individual separated from the group, the liminary, the intermediate, and the postliminary, when the individual was included in the new group) and in the theory of the formalists. The development of poetic language occurs according to the same pattern in three stages, and has, like the ritual, a three-act Aristotelian composition (preliminary, liminary, postliminary periods). The "thing", according to Shklovsky, was subjected to estrangement, then playful recombination, erasing previous states, and after — the composition of a new semantic complex through montage (Tulchinsky, 2021).

V. Shklovsky's text-subject, involved in the magical rite of resurrection of the word, is endowed

with the mental characteristics of a living human being, undergoing different states from automatically living life in the unconscious mode of "recognition", when "things die" and people "cease to be artists in everyday life" (Shklovsky, 1990, p. 63), to the transition to the "vision" mode, when after the collision of two streams of language, a keen sense of life returns.

A skilfully assembled and properly functioning apparatus of the psyche with thinking processes occurring in it is before us. It is associated with different states of the organs of sensory perception, the ability to interact with the world and to be aware of oneself in two modes: either obeying the laws of language, switching to the mode of unconscious functioning, or violating and rebuilding them, rebuilding one's personality. In order to maintain the mental apparatus in a working condition that ensures adequate communication, a constant effort is required, an investment of energy in the object of perception. These are extremely energy-intensive functions, and their operation requires a lot of effort. At a certain point, the system switches to economy mode, changes to the register of everyday language, and obeys the rules of energy conservation. The generation and expenditure of energy, its transfer from the subject to the thing, ceases; forces stop leaking, however, as a result, connections with the surrounding reality are broken, communication is reduced, the organs of perception are covered with a shell-screen of truncated words. The principle of operation of the perception organs changes; an individual, for example, stops seeing themselves from the outside, through the eyes of others, loses touch with reality, and immerses themselves in the mechanical living of life. In the recognition mode, the subject perceives not the things themselves, but their idea of them. Only a certain trace remains of them. "With such algebraic thinking, things are taken by counting and space; they are not seen by us, but recognised by their first features. A thing passes us as if packed; we know that it exists by the place it occupies. However, we see only its surface. "Under the influence of such perception, the thing dries up" (Ibid., p. 63). Submitting to the laws of language, to the laws of conservation of forces, not only the thing "dries up" but also the subject itself, "we easily part with the life that we do not feel" (Ibid., p. 40).

Being in a position of automatic living of life, when language subdues the subject to the laws of

conservation of energy, economy of forces, when the ability to see and consciously perceive the surrounding world is lost, corresponds to the position of the initiate in the almost unconscious flow of everyday life of "not-yet-life", when their actions are performed mechanically, in line with the order established by someone, when they are in a state of ignorance (non-vision). Following this, a key event occurs, undermining the previous course of life; and a transition through the threshold of the usual, recognisable, mechanical perception of objects of the external world takes place. The moment of transition, the key act of initiation, is comparable to the situation of a dramatic conflict. It is when, as a result of a catastrophic event, the textual organism finds themselves in the zone of influence of forces that make them change their point of view, to change themselves. A radical break with the established structure takes the "thing" out of its state of automatism and reveals to the neophyte, owing to the launch of the estrangement mechanism, the world as if they were seeing it for the first time, transferring the "easy", unconsciously lived in ignorance form of life, into the process of "doing a thing", a long and difficult perception of this action. This state of heightened visual acuity and intense experience of once ordinary, "erased", "recognisable" but not "visible" things reveals their different, previously unknown nature. The process is the meaning of art, the main task of which is to prolong the feeling of "doing a thing" as much as possible (Ibid., p. 58). Duration, length, difficulty of perception are the state of liminality, transition, when identity is rebuilt and recreated on new foundations. The estranged gaze testifies to the qualitative transition of the hero's system of perception, as well as the reader, from the automatic unconsciousness of "recognition" to a new psychophysical state of "vision".

Through the process of "making a thing", getting into the space of a dramatic conflict, a clash of different states, the process of exiting automatism is launched, moving into a different context of mastering the ability to recreate one's identity (Kalinin, 2009). It is a situation when a person, according to F. R. Ankersmit, begins to look at themselves as the Other (Ankersmit, 2007). When finding themselves in a meta-position, a person becomes an "artist of everyday life" (V. Shklovsky), rebuilds themselves, renews perception, creates their destiny. V. Shklovsky writes in *The Sentimen-*

tal Journey: "It is good to lose yourself. To forget your last name, to fall out of your habits. To invent some person and consider yourself to be them. If it were not for the desk, for work, I would never have become Viktor Shklovsky again" (Shklovsky, 1986, p. 156).

Similar experiences were experienced by a participant in the Eleusinian Mysteries, after which the neophyte was not only born as a new, full-fledged member of society, not only socialised, but also acquired cognitive abilities in the process of the initiation act, the gift of thinking differently than before initiation, to understand and see reality in a completely different way. Thus, K. Kerényi cites a description from Herodotus, showing that a witness of the Battle of Salamis, who had undergone the ritual, had an intellectual advantage over a compatriot who had not undergone the Eleusinian Mysteries (Kerényi, 2000). The "Greek existence" itself, in Kerényi's terminology, was determined by this ritual, it was the basis for a sense of belonging to the values of pan-Greek unity based on language, a common cultural space, and the identity of the ancient Greeks.

The transitional rites of initiation considered by Arnold van Gennep are comparable to the position of being outside described by M. Bakhtin (Bakhtin, 1986) in relation to the construction of the hero's identity (Zakovorotnaya, 1999) in the polyphonic space of F. Dostoevsky's novel. G. Tulchinsky shows that the Bakhtinian subject strives to find themselves and performs actions that throw the system out of balance. Actions that have the rank of an act (Tulchinsky, 1990, p. 29) change the semantic content of their image in the process of dialogue with various aspects of their personality and the Other. In the space of the work, the hero experiences a state of transition and an unfinished act of identity formation, passing through initiation, which facilitates the procedure of assembly and renewal of their "I", synthesising various aspects of the personality. The author has a privileged position of being outside (transitive), which allows them to change their view, to look at the situation from the outside through the eyes of the hero, catching the reflected, mirrored gaze of the Other (Bakhtin, 1996, p. 72). The Hegelian model of the formation of the subject (Hegel, 2021), developed by M. Bakhtin in the doctrine of dialogue and carnival, formed the basis of ideas about the stage-by-stage nature of the process of identi-

ty formation through the passage of crises-trials (thresholds of transition or, according to Y. Lotman, "the boundaries of the semantic fields of space" of the text, overcome by the hero) (Lotman, 1970) in the dialectical relationship of the "I - Other" relations.

Thus, we see that despite all the differences between the study of semantic structures as stable for individual and collective self-determination and the study of initiation rituals as a resource for semantising the path, there is a common variable of the hero's path, which Propp reconstructs in his book on the historical roots of the fairy tale. Following the example of early and late Heidegger, or early and late Wittgenstein, we can talk about early and late Propp. However, late Propp does not refute the early but synthesises those

achievements of theoretical thought that were contemporary to his early days. Thus, he transforms estrangement according to Shklovsky, the principles of plot composition according to Shklovsky and Eikhenbaum, the then search for a general principle of metaplot in Kerényi, into a study of the specifics of initiation. Where his contemporaries saw separate indications of initiation, of the hero's trials, the deeds and passions of the hero, Propp strives to see already passed trials, an already acquired new identity. In this sense, we can say that the optics of the formalists are picturesque, and Propp's optics are iconographic; it is no coincidence that he was fond of ancient Russian icon painting (Markov, 2022, p. 14). He no longer sees moments of trials, but a holistic image of identity.

REFERENCES

1. Ankersmit F. *Sublime Historical Experience*. 2007. Moscow: Evropa, p. 612.
2. Bakhtin M. M. *Aesthetics of Verbal Creativity*. 1986. Comp.: S. Bocharov. 2nd ed. Moscow: Iskusstvo, p. 445.
3. Bakhtin M. M. "On the Issues of Self-Awareness and Self-Assessment". 1996. // Collected Works. In 7 volumes. Vol. 5. Moscow: Russian Dictionaries, Languages of Slavic Culture, p. 722.
4. Baudrillard J. *Symbolic Exchange and Death*. 2000. Moscow: Dobrosvet, p. 387.
5. Hegel G. V. F. "The Difference between the Philosophical Systems of Fichte and Schelling" [Electronic resource]. URL: <http://spinoza.in/theory/razlichie-sistem-filosofii-fichte-i-shellinga.html> (date of access: 31.05.2021).
6. Gennep A., van. *Rites of Passage. Systematic Study of Rites*. 1999. Moscow: Vostochnaya literatura, p. 198.
7. Zakovorotnaya M. V. *Human Identity: Social and Philosophical Aspects*. 1999. Rostov-on-Don: Publishing house of the North Caucasian scientific centre of higher education, p. 198.
8. Kayua R. *Myth and Man: Man and the Sacred*. 2003. Moscow: OGI, p. 296.
9. Kalinin I. "The Technique of Estrangement as an Experience of the Sublime. From the Poetics of Memory to the Poetics of Literature". 2009. // New literary review. Vol. 95. Pp. 39–58.
10. Kerényi K. *Eleusis: The Archetypal Image of Mother and Daughter*. 2000. Moscow: Refl-book, p. 288.
11. Levy-Bruhl L. *The Supernatural in Primitive Thinking*. 1994. Moscow: Pedagogy-press, p. 602.
12. Levinton G. A. "Initiation and Myth". 1980. // Myths of the Peoples of the World: Encyclopedia: In 2 volumes. Vol. 1. Moscow: Soviet Encyclopedia, p. 544.
13. Lotman Y. M. *The Structure of the Fiction Text*. 1970. Moscow: Iskusstvo, p. 384.
14. Markov A. V. "Bilibin's Northern Bogatyrs: The Beginning of the Cinematographic Style". 2022. // Labyrinth. Theories and Practices of Culture. No. 4. Pp. 7–18.
15. Meletinsky E. M. *Structural and Typological Study of the Fairy Tale* // Propp V. Y. *Morphology of the Fairy Tale*. 1969. Moscow, pp. 134–162.
16. Meletinsky E. M. "Primitive Sources of Verbal Art". 1972. // Early Forms of Art. Moscow: Iskusstvo, pp. 149–189.
17. Meletinsky E. M. *Poetics of Myth*. 1979. Moscow: Nauka, p. 407.
18. Meletinsky E. M. *Introduction to the Historical Poetics of the Epic and the Novel*. 1986. Moscow: Nauka, p. 320.
19. Propp V. Y. *Historical Roots of the Fairy Tale*. 1996. Leningrad: Publishing house of Leningrad State University, p. 366.
20. Toporov V. N. "The Way" // Myths of the Peoples of the World: Encyclopedia. In 2 volumes. Vol. 2. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1980–1982, pp. 543–544.
21. Tulchinsky G. L. "Liminality". 2003. // Projective Philosophical Dictionary: New Terms and Concepts. St. Petersburg: Aletya. [Electronic resource] URL: <http://hpsy.ru/public/x3023.htm> (date of access: 17.04.2021).
22. Tulchinsky G. L. *Reason, Will, Success: On the Philosophy of Action*. 1990. Leningrad: Leningrad State University Publishing House, p. 214.
23. Shklovsky V. B. "Art as a Technique". 1990. // Hamburg Score: Articles — Memories — Essays (1914–1933). Moscow: Sovetsky pisatel, p. 547.
24. Shklovsky V. *Sentimental Journey*. 1986. Moscow: Antiquary, p. 304.
25. Shkurina T. G. "Initiation: Female Identification and Male Identity" // Bulletin of ChelSU. 2012. No. 4 (258) [Electronic resource]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/initsiatsiya-zhenskaya-identifikatsiya-i-muzhskaya-identichnost> (date of access: 09.05.2021).

26. Eliade M. *Secret Societies: Rites of Initiation and Dedication*. 1999. Moscow: Universitetskaya kniga, p. 356.
27. Bordwell D. *ApPropriations and ImProprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative*. 1988. // *Cinema Journal*. No. 27 (3). Pp. 5–20.
28. Cawelty J. G. The Internationalization of Popular Genres. In: *Mystery, violence, and popular culture: essays*. 2004. Madison (Wis.): University of Wisconsin Press, pp. 112–119;
29. Chatman S. B. *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. 1980. Cornell University Press, p. 138.
30. Eco U. "Narrative Structure in Fliming". 1966. // *The Bond Affair* / Ed. by E. del Buono, U. Eco. London: Macdonald, pp. 35–75.
31. Harriss C. "Policing Propp: Toward a Textualist Definition of the Procedural Drama" // *Journal of Film and Video*. 2008. Vol. 60. No. 1. Pp. 43–59;
32. Hiltunen A. *Aristotle in Hollywood: The Anatomy of Successful Storytelling*. 2002. Bristol, p. 143.
33. Knight S., Rocklage M. D., Bart Y. "Narrative reversals and story success" // *Science Advances*. 2024. Vol. 10. No. 34. [Electronic resource]. URL: <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.adl2013> (date of access: 10.09.2024) Pretorius P. C. *Popular Culture and the Narrative: The Case of the James Bond 007 Films*. University of Johannesburg, 2006. 218 p.
34. Wollen P. "North by Northwest: A Morphological Analysis". 1976. // *Film Form*. Vol. 1. No. 1. Pp. 19–34.

Владимир Алексеевич Колотаев

доктор филологических наук,
доктор искусствоведения,
заведующий кафедры кино и современного искусства,
декан факультета истории искусства
Российского государственного гуманитарного университета
e-mail: vakolotaev@gmail.com
Москва, Россия
ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-26-39

ИНИЦИАЦИЯ. НАРРАТИВ. ИДЕНТИЧНОСТЬ. О СООТНОШЕНИИ КОМПОЗИЦИОННЫХ УЗЛОВ НАРРАТИВА С ОБРЯДАМИ ПОСВЯЩЕНИЯ

Аннотация: Книга «Исторические корни волшебной сказки» В. Я. Проппа до сих пор вызывает неоднозначные оценки исследователей фольклора, критически воспринимающих основную мысль труда: в основе композиционных элементов сюжетов сказок лежит древнейший обряд посвящения. Если «Морфология сказки» служит изучению повествовательных систем, и была органично принята и исследователями мифопоэтики, и изучающими современные нарративы новых медиа, и сценаристами-практиками, то идеи второй книги воспринимались с большой осторожностью и почти не рассматривались как продуктивные. Даже сторонники структурно-семиотического подхода, принимающие во внимание и разные уровни организации текста, и раскрытие его смысловых глубин, видели перспективы развития гуманитарного знания,

исходя из противопоставления своих теорий историко-генетическому методу В. Я. Проппа. Но существенно, что лежащие в основе композиционных узлов нарратива обрядовые практики инициации, выполняли главную социокультурную функцию введения посвящаемого в жизнь сообщества через обретение идентичности. Переходный обряд посвящения, предоставляя идентичность, по сути, свидетельствовал о вхождении неопита в жизнь, наделял его статусом в социальной иерархии. Мысль В. Я. Проппа о связи сюжетов с обрядовыми формами нашла свое отражение в таких художественных практиках, как драматургия игрового кино, тяготеющая к четкой сценарной структуре.

Ключевые слова: обряд инициации, идентичность, нарратив, путь героя, композиция волшебной сказки, драматургия фильма.

Установленная В. Я. Проппом в «Исторических корнях волшебной сказки» (1946) историко-генетическая связь повествовательных структур сказок с обрядами посвящения стала важной вехой развития как гуманитарного знания вообще, так и науки о кино в частности. Мысль ученого о том, что композиция волшебной сказки восходит к обряду инициации и к сопровождающим ее мифам как источником жизненно важной информации, а в культурно-историческом контексте обрядовых практик первобытных обществ и самой жизнью, не менее значима, чем открытие линейного порядка синтагматического развертывания функций действующих лиц, составляющих

инвариантный набор мотивов волшебной сказки, сделанного им в «Морфологии сказки» (1928).

Открытая В. Я. Проппом и ставшая канонической композиция волшебной сказки повлияла на развитие современной кинодраматургии, на сценарные теории игрового кино, на голливудских практиков, чему способствовал перевод «Морфологии сказки» в 1958 году и распространение ее в среде американских сценаристов и теоретиков кинодраматургии. Историко-генетический метод В. Я. Проппа активно используется исследователями игрового кино, структура которого чрезвычайно близка структуре волшебной сказки, где главным с точки зрения повествования яв-

ляется ограниченный набор элементов сюжета, функций героя и ограниченное количество ролей задействованных сказкой персонажей. Судя по публикациям исследователей (Bordwell, 1988, Cawelty, 2004, Chatman, 1980, Harriss, 2008, Hiltunen, 2002, Pretorius, 2006, Wollen, 1976, Eco, 1966), линейные последовательности композиции волшебной сказки стали эффективно применяться в сценарном производстве игрового кино в Голливуде, начиная, пожалуй, с фильмов о Джеймсе Бонде (Eco, 1966).

В. Я. Пропп показал в «Исторических корнях волшебной сказки», что в основе повествовательных структур сказки лежит обряд инициации, в процессе прохождения которого посвящаемый наделяется идентичностью. Это касается правил развертывания линейной композиции киноповествования, специфики драматургического конфликта, воспроизводящего тот или иной вид испытания (по типу волшебной сказки) и определяющего трансформацию внутреннего мира героя в процессе его пути к обретению социального статуса, знания, к формированию идентичности как главного итога инициации. Узловые элементы нарратива волшебной сказки восходят к древнейшим социальным институтам, а именно к обряду посвящения (Мелетинский, 1969). Обряд посвящения или перехода всячески трансформировался или «отмирал, а образование сюжета продолжалось» (Пропп, 1996, с. 146), а «цикл инициации — древнейшая основа сказки» (Там же, с. 353).

Нуждается в дальнейшем рассмотрении и кажущееся очевидным положение, согласно которому основная цель обряда инициации состоит в наделинии посвящаемого новой идентичностью. Если принять это положение, то игровое кино, имеющее в сюжетной основе композиционный набор функций волшебной сказки, отражает процессы построения идентичности через структуру драматургического конфликта и последовательность связанных между собой элементов пути героя, состоящего из череды испытаний, ошибочных решений, конфликтов с разной функциональной значимостью для развития действия и психологических изменений. Сам же драматургический конфликт, его конфигурации и типы, обусловлен взаимной связью с тем, на какой стадии развития идентичности находится главное действующее лицо фильма.

Сходная ситуация противопоставления исследовательских парадигм, сосредоточенных либо на изучении семантической структуры образа, либо, что в меньшей степени представлено в отечественной традиции, на исследовании композиционных элементов нарратива как целого, сложилась вокруг наследия В. Я. Проппа. При всей важности начатое В. Я. Проппом направление изучения закономерностей развертывания повествовательных структур с позиции связи мифопоэтических мотивов пути героя (путешествия в страну мертвых) с обрядом инициации в отечественном гуманитарном знании, ориентированном на структурно-семиотический подход к анализу образной структуры текста осталось не до конца востребованным. «К сожалению, слеппроповская структурная поэтика некоторое время решительно противопоставляла себя историко-генетической как синхронная диахронной, и теоретические проблемы разрабатывались ею в отрыве от историко-генетического аспекта» (Мелетинский, 1986, с. 13). Характерным примером различия методов изучения мифофольклорных текстов может служить работа В. Н. Топорова, посвященная архаическому мотиву пути (Топоров, 1980–1982, с. 543–544), где описана семантическая глубина образа, его парадигмальная организация, но осталась без внимания сама архитектура пути, синтагматика композиционных элементов, определяющая движение героя в пространстве текста и его изменения.

Важным представляется то, что узловые моменты пути героя, последовательность испытаний, отсылающих, по В. Я. Проппу, к обряду инициации, лежащему в основе и сюжетов волшебной сказки, и трехактной конструкции мономифа Дж. Кэмпбелла, образуют в игровом кино арку персонажа, определяют ритмический рисунок драматургии фильма, задают параметры изменения идентичности через преодоления драматургического конфликта и прохождения испытаний. Каждый из узлов композиции волшебной сказки и мономифа, как и все они в целом, составляют основу пути героя, а эта универсальная структура (исход после зова, предварительное и основное испытание и возвращение в обновленном виде) в свою очередь состоит из посвященных конкретному действию героя более детальных композиционных элементов, набора функций, перипетий. Чем больше сюжетных ходов игрового фильма, тем сильнее захвачено внимание зри-

теля, тем сильнее воздействие фильма (Knight S., Rocklage M. D., Bart Y., 2024). Сам же обряд инициации как прохождение пространственных границ миров жизни и смерти с последующим воскрешением был призван наделять посвящаемого идентичностью, предоставить более высокое место соискателю в социальной структуре после прохождения испытаний и усвоения им необходимых знаний, содержащихся в мифе, получаемых от наставника. Если в основе структуры пути героя волшебных сказок и мифов лежит обряд инициации, понимаемый как социальное рождение, обретение имени, то есть идентичности, то конструкция пути героя, являющаяся моделью игрового кино, отражает процесс формирования разных моделей идентичности, определяющих различные типы драматургического конфликта.

Под инициацией понимается «...совокупность обрядов и устных наставлений, цель которых — радикальное изменение религиозного и социального статуса посвящаемого» (Элиаде, 1999, с. 12). «Этим обрядом юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным членом его и приобретал право вступления в брак» (Пропп, 1996, с. 56). Инициация обеспечивала перемещение посвящаемого из одной социальной (профессиональной, религиозной, возрастной) страты в другую, более высокую, после наставлений, прохождения испытаний, освоения навыков и знаний для жизни полноценного члена общины (Левинтон, 1980, с. 544).

Обряд инициации представлял собой сложный и часто длительный процесс. Во многих обществах инициация представляет собой цепь испытаний, предполагающих последовательное восхождение к более высокому положению, качественное изменение субъекта по мере прохождения им соответствующих жизненных этапов. Посвящаемый проделывал сложный или менее сложный путь, включающий выход из привычной среды обитания, разрыв с предыдущим социальным окружением. Это прохождение определенных испытаний, иногда растянутых по времени, ради того, чтобы вернуться к соплеменникам в новую реальность уже другим человеком, имеющим иные права и обязанности взрослого члена коллектива. В результате, как отмечает М. Элиаде, «к концу испытаний неопит обретает совершенно другое существование, чем до посвящения: он становится другим» (Элиаде, 1999, с. 12–13). Часто с инициацией связывают и обретение но-

вых форм знания и способов мышления. Это процесс просвещения, приобщения к сакральному знанию, открывающимся перед тем, кто встал на путь и прошел его до донца через потери и ошибки, подвергаясь испытаниями перед тем, как родится в новом качестве.

Посвящаемый должен продемонстрировать наличие у себя соответствующих будущему положению способностей, умений и прочих разнообразных достоинств. От него требуется готовность преодолеть предыдущее состояние, связанное с эмоциональным хаосом, импульсивностью, пребыванием в природном и неструктурированном состоянии (Мелетинский, 1976, с. 226). Согласно М. Элиаде, путь от природного в среду культурного открывался только посвященным через интенсивное и даже болезненное проживание разрыва с существованием в прежнем качестве, через временное умирание, погружение во мрак. «Переход от мира непосвященного к миру священному требовал испытания смертью; умирает одно существование, чтобы перейти в другое» (Элиаде, 1999, с. 38). Обряд инициации допускал неопита после прохождения испытаний к полноценной духовной жизни племени через обретение знаний в стране мертвых и вводил его в культуру, прекращая в нем жизнь естественного, природного существа (Там же, с. 18).

Благодаря переходу сквозь границу миров живых и мертвых посвящаемый, претерпевая временную смерть (Пропп, 1996, с. 56), должен был вернуться и доказать возможность существования в новом качестве, побеждая эмоциональное, неконтролируемое начало в себе, чтобы включиться в социальный порядок на правах полноценного члена общества с новым именем. «Инициация и переход из одного состояния в другое подаются, таким образом, как ликвидация старого состояния и новое начало, смерть и новое рождение, которое неточно было бы назвать «воскресением» (Мелетинский, 1979, с. 226).

Р. Кайуа связывает обряды посвящения с обрядами плодородия и показывает, что через миф, рассказ, ритуальное действие, танец проигрывается драма воссоздания космоса из хаоса, когда появляются или восстанавливаются и получают свои имена все вещи. Но главное в обряде — это усвоение знаний. «...В ходе посвящения новичков знакомят с мифами, с таинственным и священным наследием племени. Они присутствуют при демонстрации церемоний, которые им при-

дется осуществлять самим и успех которых будет доказывать их состоятельность как взрослых людей» (Кайуа, 2003, с. 230).

Л. Леви-Брюль, описывая долгий и мучительный обряд, показывает, что он был призван создать впечатление смерти испытуемого (Леви-Брюль, 1994, с. 279). «Инициация, — пишет Ж. Бодрийяр, — лежит в основе союза между живыми и мертвыми» (Бодрийяр, 2000, с. 246). А сам обряд обеспечивает важнейшую функцию бесконечно продолжающегося символического обмена, поддерживающего существование коллективного субъекта. И именно после обряда посвящаемый считался полноправным членом общества, занимал в нем подобающее место (Кереньи, 2000). Отделения от социума, напряжение в точках входа и выхода, проживание временной смерти, переход в загробный мир, общение с мертвыми предками, богами, предметами, имеющими сакральное значение, меняло систему восприятия себя и мира, заставляло иначе осуществлять мыслительные процессы.

Вслед за Арнольдом ван Геннепом (Геннеп, 1999, с. 22) Виктор Тэрнер обращает внимание на продолжительный и не одномоментный характер обряда. Иногда посвящаемый пребывал в неопределенном, пограничном, состоянии «лиминальной личности», вбирающей в себя парадоксальные состояния живого и мертвого (ни живого, ни мертвого) одновременно, фактически не относясь ни к какому из миров (Тэрнер, 1983, с. 168). Неофит отделялся от среды, в которой он рос, затем оказывался в промежуточном состоянии, как бы в карнавальном зазеркалье, а после пребывания в неопределенном состоянии, проходя порог испытаний, включался в социальный порядок обновленным. Следствием контакта с высшими силами было, прежде всего, внутреннее изменение субъекта, обретение себя нового, получившим новое имя, новый социальный статус, новое, ранее недоступное, место в социуме, что, по сути, соответствовало и новой идентичности. Остроумное определение идентичности как отпечатка внешней социальной структуры на индивидуальном сознании, получаемом неофитом после прохождения инициации, дает Т. Г. Шкурина: «Результатом экстенсивного эгоистического импульса Самости и интенсивного встречного воздействия структуры становится отпечаток человеческой индивидуальности в ткани структуры — идентичность. Любое воздействие

на идентичность предполагает перестройку основ человеческого существования и наоборот» (Шкурина, 2021). Таким интенсивным воздействием и является инициация.

Г. Л. Тульчинский обнаруживает общие механизмы триадного цикла обрядов перехода, описанного ван Геннепом (прелиминарное состояние, когда индивид отделялся от группы, собственно лиминарное, промежуточное, и постлиминарное, когда индивид включался в состав новой группы) и теорией формалистов. Развертывание поэтического языка происходит по той же схеме в три этапа, имеет, как и ритуал, трехактную аристотелевскую композицию (прелиминарный, лиминарный, постлиминарный периоды). «Вещь», по Шкловскому, подвергалась остранинию, затем игровой рекомбинации, стирающей прежние состояния, и после составления нового смыслового комплекса посредством монтажа (Тульчинский, 2021).

Текст-субъект В. Б. Шкловского, вовлеченный в магический обряд воскрешения слова, наделен психическими характеристиками живого человеческого существа, претерпевающего разные состояния от автоматического проживания жизни в бессознательном режиме «узнавания», когда «вещи умирают», а люди «перестают быть художниками в обыденной жизни» (Шкловский, 1990, с. 63), до перехода в режим «видения», когда после столкновения двух потоков языка, возвращается острое ощущение жизни.

Перед нами искусно собранный и исправно действующий аппарат психики с протекающими в нем процессами мышления, связанными с разными состояниями органов чувственного восприятия, способностью взаимодействовать с миром и осознавать себя в двух режимах: либо подчиняясь законам языка, переходя в режим бессознательного функционирования, либо нарушая и перестраивая их, перестраивая свою личность. Чтобы поддерживать психический аппарат в рабочем состоянии, обеспечивающем адекватную коммуникацию, требуется постоянное усилие, вложение энергии в объект восприятия. Это необычайно энергоемкие функции, на их работу затрачиваются большие силы. В определенный момент система переводится в режим экономии, переходит в регистр обыденного языка, подчиняется правилам сохранения энергии. Выработка и трата энергии, передача ее от субъекта к вещи прекращается, силы перестают утекать,

но в результате связи с окружающей реальностью рвутся, коммуникация сокращается, органы восприятия покрываются панцирем-экраном из усеченных слов. Меняется принцип работы органов восприятия, индивид, например, перестает видеть себя со стороны, глазами других, утрачивает связь с реальностью, погружается в механическое проживание жизни. В режиме узнавания субъект воспринимает не сами вещи, а свое представление о них. От них остается только некий след. «При таком алгебраическом мышлении вещи берутся счетом и пространством, они не видятся нами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь сохнет» (Там же, с. 63). Подчиняясь законам языка, законам сохранения сил, «сохнет» не только вещь, но и сам субъект, «мы легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем» (Там же, с. 40).

Пребывание в положении автоматического проживания жизни, когда язык подчиняет субъекта законам сохранения энергии, экономии сил, когда утрачивается способность видеть и осознанно воспринимать окружающий мир, соответствует положению посвящаемого в почти неосознаваемом потоке обыденности «еще-не-жизни», когда его действия выполняются механически, в русле заведенного кем-то порядка, когда он находится в состоянии неведения (невидения). Затем происходит ключевое событие, подрывающее прежний ход жизни и наступает переход через порог привычного, узнаваемого, механического восприятия объектов внешнего мира. Момент перехода, ключевой акт инициации, сопоставим с ситуацией драматургического конфликта, когда в результате катастрофического события текстуальный организм попадает в зону воздействия сил, заставляющих менять точку зрения, менять себя. Кардинальная ломка сложившейся структуры выводит «вещь» из состояния автоматизма и открывает неофиту, благодаря запуску механизма остраниния, мир таким, как будто он его видит впервые, переводя «легкую», бессознательно проживаемую в неведении форму жизни, в процесс «делания вещи», длительного и затрудненного восприятия этого действия. Это состояние повышенной остроты зрения и интенсивного переживания некогда обычных, «стертых», «узнаваемых», но не «видимых» вещей открывает

иную, ранее неведомую их природу. Сам процесс является смыслом искусства, основная задача которого максимально продлить чувство «делания вещи» (Там же, с. 58). Продолжительность, долгота, трудность восприятия и есть состояние лиминальности, переходности, когда перестраивается и воссоздается идентичность на новых основаниях. Остраненный взгляд свидетельствует о качественном переходе системы восприятия героя, как и читателя, из автоматической неосознанности «узнавания» в новое психофизическое состояние «видения».

Через процесс «делания вещи», попадания в пространство драматургического конфликта, столкновения разных состояний, запускается процесс выхода из автоматизма, перехода в иной контекст освоения способностей пересоздавать свою идентичность (Калинин, 2009). Эта ситуация, когда человек, по словам Ф.-Р. Анкерсмита, начинает смотреть на себя, как на Другого (Анкерсмит, 2007). Когда, оказавшись в метапозиции, человек становится «художником обыденной жизни» (В. Б. Шкловский), перестраивает себя, обновляет восприятие, творит свою судьбу. В. Б. Шкловский в «Сентиментальном путешествии» пишет: «Хорошо потерять себя. Забыть свою фамилию, выпасть из своих привычек. Придумать какого-нибудь человека и считать себя им. Если бы не письменный стол, не работа, я никогда не стал бы снова Виктором Шкловским» (Шкловский, 1986, с. 156).

Сходные переживания испытывал участник Элевсинских мистерий, после которых неофит не только рождался в качестве нового, полноценного члена общества, не только социализировался, но еще и приобретал в процессе посвятельного действия когнитивные способности, дар мыслить иначе, чем до посвящения, понимать и видеть реальность совершенно по-иному. Так, К. Кереньи приводит описание из Геродота, показывающее, что прошедший обряд свидетель саламинского сражения имеет интеллектуальное преимущество перед не прошедшим Элевсинские мистерии соотечественником (Кереньи, 2000). Само «греческое существование», по терминологии Кереньи, определялось этим обрядом, было основой чувства сопричастности ценностям общегреческого единства на основе языка, общего пространства культуры, идентичности древних греков.

Переходные обряды посвящения, рассматриваемые Арнольдом ван Геннепом, сопостави-

мы с положением внаходимости, описанным М. М. Бахтиным (Бахтин, 1986) применительно к построению идентичности (Заковоротная, 1999) героя в полифоническом пространстве романа Ф. М. Достоевского. Г. Л. Тульчинский показывает, что бахтинский субъект стремится обрести себя и совершает действия, выводящие систему из равновесия. Действия, имеющие ранг поступка (Тульчинский, 1990, с. 29), меняют смысловое наполнение его образа в процессе диалога с различными сторонами своей личности и Другим. Герой в пространстве художественного произведения переживает состояние переходности и незавершенного акта становления идентичности, прохождения инициации, способствующей процедуре сборки и обновлению его «Я», синтезирующей разные стороны личности. Автор имеет привилегированную позицию внаходимости (переходности), позволяющую менять взгляд, смотреть глазами героя на ситуацию со стороны, улавливая отраженный, зеркальный взгляд Другого (Бахтин, 1996, с. 72). Гегельянская модель становления субъекта (Гегель, 2021), развиваемая М. М. Бахтиным в учении о диалоге и карнавале, легла в основу представлений о стадийном характере процесса формирования идентичности через прохождение кризисов-испытаний (порогов переходности или, согласно Ю. М. Лотману, «границ семантических полей пространства» текста, преодолеваемых геро-

ем (Лотман, 1970) в диалектической взаимосвязи отношений «Я – Другой».

Таким образом, мы видим, что несмотря на все различия между изучением семантических структур как устойчивых для индивидуального и коллективного самоопределения и изучением ритуалов инициации как ресурса семантизации пути, есть общая переменная пути героя, которую Пропп реконструирует в своей книге об исторических корнях волшебной сказки. По образцу раннего и позднего Хайдеггера, или раннего и позднего Витгенштейна, можно говорить о раннем и позднем Проппе. Но поздний Пропп не опровергает раннего, но синтезирует те достижения теоретической мысли, которые были современны ему раннему. Так, он превращает остранение по Шкловскому, принципы сюжетосложения по Шкловскому и Эйхенбауму, тогдашние поиски общего принципа метасюжетики у Кереньи, в исследование специфики инициации. Там, где его современники видели отдельные указания на инициацию, на испытания героя, деяния и страсти героя, там Пропп стремится видеть уже пройденные испытания, уже обретенную новую идентичность. В этом смысле можно сказать, что оптика формалистов живописная, а оптика Проппа — иконописная, не случайно он увлекался древнерусской иконописью (Марков, 2022, с. 14). Он видит уже не моменты испытания, а целостный образ идентичности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007. 612 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Сост. С. Г. Бочаров. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1986. 445 с.
3. Бахтин М. М. К вопросам самосознания и самооценки // Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 1996. 722 с.
4. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
5. Гегель Г. В. Ф. Различие систем философии Фихте и Шеллинга [Электронный ресурс]. URL: <http://spinoza.in/theory/razlichie-sistem-filosofii-fihhte-i-shellinga.html> (дата обращения: 31.05.2021).
6. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература, 1999. 198 с.
7. Заковоротная М. В. Идентичность человека: Социально-философские аспекты. Ростов-на-Дону: Издательство Северо-Кавказского научного центра высшей школы, 1999. 198 с.
8. Кайуа Р. Миф и человек: Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. 296 с.
9. Калинин И. Прием остранения как опыт возвышенного (от поэтики памяти к поэтике литературы) // Новое литературное обозрение. 2009. Т. 95. С. 39–58.
10. Кереньи К. Элевсин: Архетипический образ матери и дочери. М.: Рефл-бук, 2000. 288 с.
11. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-пресс, 1994. 602 с.
12. Левинтон Г. А. Инициация и миф // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 544.
13. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
14. Марков А. В. Северные богатыри Билибина: начало кинематографического стиля // Labyrinth. Теории и практики культуры. 2022. № 4. С. 7–18.
15. Мелетинский Е. М. Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 134–162.

16. Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. С. 149–189.
17. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1979. 407 с.
18. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. 320 с.
19. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского государственного университета. 1996. 366 с.
20. Топоров В. Н. Путь // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1980–1982. С. 543–544.
21. Тульчинский Г. Л. Лиминальность // Проективный философский словарь: новые термины и понятия. СПб.: Алетейя, 2003. [Электронный ресурс] URL: <http://hpsy.ru/public/x3023.htm> (дата обращения: 17.04.2021).
22. Тульчинский Г. Л. Разум, воля, успех: О философии поступка Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. 214 с.
23. Шкловский В. Б. Искусство как прием // Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990. 547 с.
24. Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М.: Antiquary, 1986. 304 с.
25. Шкурина Т. Г. Инициация: женская идентификация и мужская идентичность // Вестник ЧелГУ. 2012. № 4 (258) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/initsiatsiya-zhenskaya-identifikatsiya-i-muzhskaya-identichnost> (дата обращения: 09.05.2021).
26. Элиаде М. Тайные общества: Обряды инициации и посвящения. М.: Университетская книга, 1999. 356 с.
27. Bordwell D. ApPropriations and ImProprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative // Cinema Journal. 1988. No 27 (3). P. 5–20.
28. Cawelty J. G. The Internationalization of Popular Genres. In: Mystery, violence, and popular culture: essays. Madison (Wis.): University of Wisconsin Press, 2004. P. 112–119;
29. Chatman S. B. Story and discourse: Narrative structure in fiction and film. Cornell University Press, 1980. 138 p.
30. Eco U. Narrative Structure in Fliming // The Bond Affair / Ed. by E. del Buono, U. Eco. London: Macdonald. 1966. P. 35–75.
31. Harriss C. Policing Propp: Toward a Textualist Definition of the Procedural Drama // Journal of Film and Video. 2008. Vol. 60. No 1. P. 43–59;
32. Hiltunen A. Aristotle in Hollywood: The Anatomy of Successful Storytelling. Bristol, 2002. 143 p.
33. Knight S., Rocklage M. D., Bart Y. Narrative reversals and story success // Science Advances. 2024. Т. 10. № 34. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.adl2013> (дата обращения 10.09.2024)
34. Pretorius P. C. Popular Culture and the Narrative: The Case of the James Bond 007 Films. University of Johannesburg, 2006. 218 p.
35. Wollen P. North by Northwest: A morphological analysis // Film Form. 1976. Vol. 1. No 1. P. 19–34.

Anna A. Fischer

Master in Art Studies

Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies

Russian State University for the Humanities

e-mail: modernanna@mail.ru

Moscow, Russia

ORCID ID: 0000-0001-5163-7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-40-61

SOCIAL, POLITICAL AND SPORTS ASPECTS IN RUSSIAN CARTOONS OF THE 1920S-1970S, DEDICATED TO THE THEME OF CHESS

Summary: The author of the article turns to the study of domestic cartoons of the 1920–1970s, dedicated to the topic of chess. When analyzing the diverse artistic interpretations of chess in the genre of caricature, social, political and sporting aspects are highlighted first of all. The ability of the art of Soviet caricature to form bright and capacious artistic images that play up trivial situations of society and behavioral patterns of individuals is

The period of the 1920–1970s of Russian caricatures were rich in vivid images and varied in the provision of material by artists. We can trace the formation of the domestic humorous press in 1923–1926, when a number of national republics saw an increase in the growth of satirical periodicals. The twentieth century turned out to be generous with scientific and technological discoveries, as well as cultural and sporting achievements. For Soviet people, the feeling of belonging to modernity became increasingly important, which was manifested in increased attention to the new heroes of the era, to significant social innovations. The hero of the new era has become the image of a citizen actively involved in the problems of modern public life. Sports also turned out to be an essential component of the new images. The media were actively developing, the circulation of popular newspapers and magazines was growing both in our country and abroad. Artists were actively involved in working in periodicals. One can rightly note how, since the twenties of the 20th century, an unprecedented scale of satire in the press has been revealed, including more than

repeatedly demonstrated. The author also pays special attention to caricature portraits and caricature illustrations, good-natured jokes and biting satire. As examples, the works of graphic artists B. Efimov, Yu. Yuzepchuk, S. Vlasovsky are considered.

Keywords: 20th century art, Soviet humorous graphics, cartoon portraits, political caricature, social caricature, sports caricature, chess theme in art, chess illustration.

two hundred popular publications, including Georgian “Niangi” (“Crocodile”), “Khatabela” (“Trouble”), “Tartarozhi” (“Satan”), “Sholti” (“Scourge”), “Tseteli Tsotskhi” (“Red Broom”), Turkmen “Tokmak” (“Kalo-tushka”), Chuvash “Trap”, Ukrainian “Chervoniy Pepper” (“Red Pepper”), Bashkir “Khenek” (“Pitchfork”), as well as “Mashrab” and “Mushfiki” (both magazines are named after national poets), “Shirinkor” (“Satirist”), “Bigiz” (“Shilo”), “Mushtum” (“Fist”) produced in Uzbekistan and Tajikistan, in the Mari Republic they published “Dubinushka” and “Arlan” (“Hamster”). This is not the entire list of satire in the press, which gives an idea of the distribution and development of humorous publications, including the use of caricature: “...the origin of caricature is a clear sign of the development of society, since it is often a graphic way for a person to express his civic position” [Chepurov, 2014, p. 148].

Thematic magazines are published: “Chess in the USSR”, “Chess Moscow”, “Chess Bulletin” (Moscow); “Chess” (Riga). Chess problems and special materials were published in regular editions of more than a dozen newspapers and magazines: “Pravda”, “Iz-

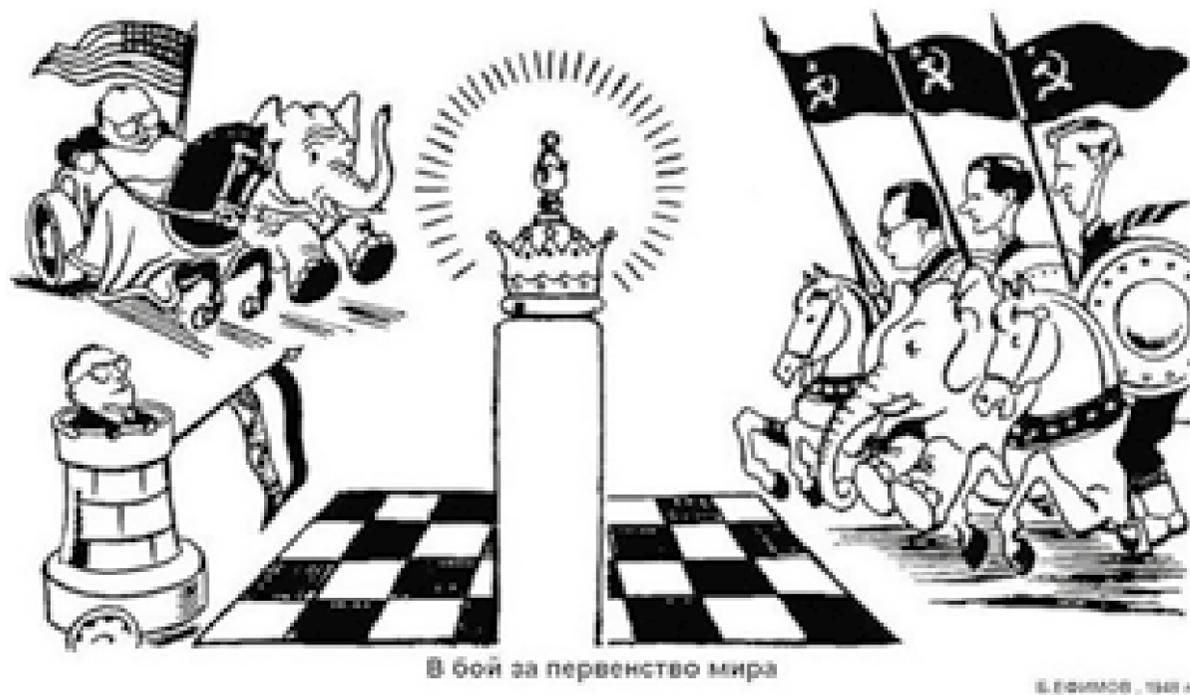
vestia”, “Trud”, “Nauka i jizn”, “Ogonyok”, “Smena”, etc. In a number of publications, in addition to reports, sketches and chess compositions, graphic illustrations and caricatures were presented. In Soviet times, caricature is often ideological in nature, as noted by V. A. Alekseev [Alekseev, 1979], and its main function is educational.

“Thus, the 20th century has come for our country — the century of domestic caricature. “It was during this period that political cartoons became an integral part of periodicals, one of the most popular genres of fine art.” [Chepurov, 2014]. The twenties were the heyday of Soviet satirical journalism. For graphic artists in the USSR, which for a long time was the hegemon in chess, the significance of the issue of depicting the triumph of chess players and their prestige on the sports Olympus is undeniable. To the Soviet caricature as a source resorted Shevtsov and I. A. Grinko when studying the image of the museum and mass consciousness. They wrote: “This is not harsh satire, but relatively soft and ideologically consistent humor, aimed at promoting the successes of socialist cultural construction...” [Shevtsova, Grinko, 2019, p. 80–96]. This is predominantly the nature of Russian caricature. Examples of it are reflected mainly in the Krokodil magazine, which is recognized as one of the leading Soviet media, which has gained a high level of popularity among others. Its circulation in its heyday reached 6.5 million copies. Headed the publication of “Crocodile” in 1922–1923. K. S. Eremeev developed the main principle of the magazine, which was a close connection with the reader, which he transferred from his experience working at the newspaper “Pravda”. Eremeev was a talented organizer and ideological leader, whose desire for “Crocodile” to set the tone for all Soviet satire and caricature justified itself. The direction of formation of a trend in caricature, the graphic style itself, was formed. The magazine becomes not so much responsible for entertainment and satirical purposes, but is an ideological and propaganda source in the field of culture. The production of the magazine relied on the readers of Rabochaya Gazeta, to whose subscribers “Krokodil” was issued free of charge at first, it was a supplement to the newspaper. This allowed the new magazine to find its readers, primarily working people. An organic connection with a large mass newspaper allowed the editors of “Krokodil” to establish regular and uninter-

ed publication of the magazine. Since the beginning of the publication of “Krokodil”, the reader has been less and less interested in criticism of processes on a national scale. The incoming Soviet government did not cause any sharp reasons for criticism among the workers. The task of cartoonists was to identify individuals and events that do not comply with the rules and ideology of the new emerging society.

The method of illustration itself deserves attention. Until the 1980s, the “Krokodil” printing press, due to its technical properties, had some limitations in printing, which gave the magazine its individuality. Based on the possibilities, only one of the sides was printed in four colors, being essentially full-color. The second side was produced in two colors (black and colored Sidorov discussed the type of magazine with illustrations: “Life wanted it, this thin notebook for its cheapness, abundantly illustrated, in which we must note the inevitable proof of the proletariat’s need for a visual element.” [Sidorov, 1985] The investigator noted another important point for graphic art: graphics soon replaced photography, which was originally placed on the pages of various printed materials, as a means of publishing publications. He also brought up the idea of the need for a requirement for magazine graphics, which consists in choosing a clean, clear line. Artists had to take into account the suitability for photomechanical reproduction of their design. Excess, unimportant details were eliminated.

The flow of information regularly received by the editorial office of Rabochaya Gazeta made it possible for the artists of the satirical genre of “Krokodil” to respond in a timely manner to the most pressing topics placed at their disposal. The editors of the magazine, of whom there were quite a few during the period of interest to us, N. I. Smirnov, K. A. Maltsev, F. Ya. Kohn, N. A. Ivanov-Gramen, M. I. Manuilsky, M. E. Koltsov, Ya. G. Rovinsky, L. I. Lagin, G. E. Ryklin, D. G. Belyaev, S. A. Shvetsov, M. G. Semenov, the chosen vector and tone of satire were constantly maintained. They took an active part in finding new forms of connections with the reader, searching for artistic techniques and forms of satirical typification, familiar to us thanks to works in the field of caricature and feuilleton. Simultaneously with “Krokodil”, artists M. A. Glushkov, B. E. collaborated with various satirical magazines such as “Chudak”, “Smekhach”. Efimov, M. M. Cherem-



Ill.1. B.E. Efimov (1900–2008). "Into the Battle for the World Championship". 1948

nykh, Kukryniksy (M. V. Kupriyanov, P. N. Krylov, N. A. Sokolov), K. P. Rotov.

A well-known cartoon by B. E. Efimov (1900–2008) in the magazine "Krasnaya Niva" (1925) four winners of the Moscow tournament: E. Bogolyubov, E. Lasker, H. R. Capablanca and F. Marshall. The USSR flag is in the hands of the first prize winner. The master was a recognized graphic artist with a keen eye for political cartooning on international issues. He called the newspaper Pravda, with which he collaborated, the cradle of Soviet political caricature. The artist also worked with the newspaper Izvestia, where he served as chief artist. His works tend to express the social relevance of world events, and the author himself has repeatedly had to become a critic of social phenomena and trends, including speaking out with satire against the ideas of the Trotskyists and cosmopolitanism. Efimov also left behind a valuable legacy in the form of memoirs, books of memories and reflections on art, and, of course, the graphic works themselves.

To Efimov's funny drawing of the significant victory of Soviet chess players, discussed earlier regarding figurative symbolism, where in the image Botvinnik is rushing ahead, Smyslov and Keres are running behind him, Reshevsky is trailing, and Euwe timidly peeks around the corner in the magazine "Krokodil" there was even a rhyme added:

"Hurray" thunders in honor of the tournament leader —

Botvinnik defeated his opponents!

And send their greetings to the world champion
And the Queen, and the Horse, and the Elephant,
and the Crocodile.

The above work was done by caricaturist Efimov in a truly remarkable way. On it, the artist depicts five players who took part in the world championship match-tournament. On the right, riding on horses and an elephant, Soviet grandmasters M. Botvinnik, P. Keres and V. Smyslov are presented in the images of noble knights performing under state banners with a hammer and sickle. The Dutch chess player M. Euwe, in an impregnable tower symbolizing a rook, as well as the racing American player R. Fine in a chariot drawn by a black horse and a white bishop, are depicted in the picture on the left. Figures of Western chess players form an opposition to Soviet athletes, each holding the flag of their state in their hands. The image of Fain, who was unable to take part in the tournament due to personal circumstances, is successfully conveyed, whose swiftness is also expressed by Efimov through the diagonal construction of the composition.

The artist's cartoon "Parade in Honor of the World Champion" (1948) is an ironic depiction of the solemn greeting of the champion by happy chess piec-

es playing musical instruments, waving flags, and holding bouquets of flowers. In this work, Efimov again resorts to the symbolic language of art.

Friendly caricature by B. Efimov "The MB tank is a heavy (especially for opponents) figure. The image of the tank on which M. Botvinnik rides includes the figure of a rook, and the image of a chess clock symbolizes the tracks of the tank. The image of Botvinnik the winner, created by the graphic works of Soviet cartoonists, is also a symbol of the triumph of the USSR in the field of chess. The champion retained the right to this honorable sports title for a long period, repeatedly defending it and regaining it in rematches. Mikhail Moiseevich held a leading position for about fifteen years, a significant period in the field of sports. In his face, the caricatures represent a personified image of an entire people, which could be understood by contemporaries and understandable in the field of fine art and for a foreign viewer. Efimov's cartoon plays on the abbreviation "MB", denoting the name of the tank, which is also Botvinnik's initials. Another cartoon by the master, "The brilliant victory of the newly appointed German chess champion Karls," published in the Krokodil magazine (1935), is dedicated to the German player Karl Karls, a participant in several Olympiads, and the director of a bank. It has an acute social resonance; the demonstrative presence of the military in the picture emphasizes the militaristic spirit of victories of the German people.

The next major author who created memorable chess images was M. M. Cheremnykh (1890–1962) — graphic artist, theater decorator, literary illustrator ("Twelve Chairs", "Golden Calf"), creator of "OKNA ROSTA", who distinguished himself in the field of domestic Soviet caricature, working fruitfully in the "Krokodil". He first appeared as a cartoonist in the magazine "Sibirskaya Nov". As a debut, he was presented with a humorous drawing depicting teachers, as wrote about M. L. Ioffe. The then young master was influenced by S. M. Prokhorov, whom he met in Tomsk. After meeting with him, Cheremnykh decides to leave his medical education and move to Moscow for further training in painting.

The satirical drawing "The Decisive Round" of 1959 on the theme of competition between the USSR and the USA in the development of agriculture by M. Cheremnykh in "Krokodil" presented the revelation of the image of a working man (the figure on the left). This is a profile image of a middle-aged man with a dark mustache, wearing a shirt



Ill.2. M.M. Cheremnykh (1890–1962). "The Decisive Round". "Crocodile", 1959

and tie. His pose and direct gaze convey the will and determination of the character, who moves the piece on the board with his left hand. On the right, Cheremnykh painted a satirical image of a capitalist — an elderly, anxious man, sweat rolling down his face, wearing a top hat. Often the top hat was a symbol of a wealthy financier and manufacturer, as well as the United States, constituting their personified image of Uncle Sam.

In this case, we can talk about the embodiment of the phenomenological approach of the concept of "we"-identity and "they"-identity by A. Schutz to substantiate the influence of political humor on the organization of joint identities on a state scale [Melnikov, 2017]. S. Melnikov discusses this in his research. Cartoonists, using rather literal graphic language, created opposing images that were the embodiment of not only several different nations, but also ideologically different worlds that collided in the struggle for victory in a chess competition. The refrain sounds like a thought once voiced by J. R. Kipling "Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet" in "The Ballad of West and East" (1889).

The outstanding graphic artist, caricaturist, and poster artist had the relevance of conveying reality in artistic images. E. Vedernikov (1918–2009), who published cartoons in the magazines "Smena", "Krokodil", "Ogonyok", and in the newspaper "Pravda". In the magazine "Krokodil" No. 24 (1969), he



Ill.3. Yu.V. Yuzepchuk (c. 1900-1943).
"Match M. Botvinnik - S. Flor". 1933

created a cartoon with the inscription "- Until the water is turned on, the head of the bathhouse will give a simultaneous game." The master's caricature once again emphasizes the spread of the game of chess in Soviet society. It demonstrates a situation where even in a bathhouse, during their leisure hours, many people gather to play chess. At the same time, it is necessary to remember that these are all strangers to each other, having different education, upbringing and other life factors. However, the game for them is a unifying source for every member of society; it is a truly democratic game. Like other political and everyday caricatures of the artist, this work combines sharp social symbolism, irony and free technique.

The caricatures of Yu. Yuzepchuk (c. 1900–1943) were distinguished by their brilliant talent. He, an original master watercolorist and cartoonist, was the creator of a number of cartoons in the cycle "At the VII USSR Championship" (1931) of the book "Botvinnik's Chess Creativity" Volume III (1968). Yuzepchuk shows talent in the work "At the VII USSR Championship", also in the friendly cartoon "Draw" in the Soviet illustrated literary and artistic magazine "Smena" (1933) and similar to it, depicting the match between M. Botvinnik and S. Flor. The master's images are extremely graphic and linear. The images are presented in somewhat broken figures, which emphasized the nervous, restless atmosphere of the 1933 competition, which aroused noticeable public interest. The match was viewed

as a responsible sporting and political event. M.M. himself Botvinnik even dedicated a separate book to the analysis of the match, "The Floor-Botvinnik Match" (1934), where he presented an analysis of all twelve games. Initially, the Czechoslovakian chess player held the advantage, but then Botvinnik gained and realized some advantage. The stubborn struggle, which ended with a score of 6:6, convincingly confirmed the strong position of Botvinnik, who was not inferior in level of training to the best Western chess players.

Yuzepchuk's cartoon "Capablanca won!" (1936) presents the image of the no longer young H. R. Capablancas with glasses and noticeable bald patches. The artist ironically notes the proud pose of the chess player, a wide, confident step. Such telling details as the smartly tied scarf and the grandmaster's elegant frock coat do not go unnoticed. All this sought to emphasize Capablanca's inherent predilection for external gloss and pompous behavior. No less interesting is Yuzepchuk's cartoon "Dubinin — Vygodchikov" from 1934, representing players at a table with a chess clock, each dressed in the color of their pieces (black and white). Even a simple coloristic opposition of two sides, a frequent technique among graphic artists, to create a symbolic struggle between athletes is implemented quite successfully. It is interesting to note that there are only two knights on the board, without kings or any other pieces, which is contrary to the rules of the game. However, in fine art such omission of details that are insignificant for the viewer occurs almost constantly; artists did not strive to ensure that the correct arrangement of figures on the board was reproduced.

Yuzepchuk's friendly cartoon "I. Bondarevsky" in the publication "Vechernya Moskva" (1940) is an ironic, even somewhat lyrical portrait of the master I. Bondarevsky, who received attention due to the fact that he managed to achieve first place in the 1940 competition, sharing it with Lilenthal. His image is depicted as a modest, somewhat careless young man with an unbuttoned shirt collar and unruly hair.

Yuzepchuk's satirical images (1940) of grandmaster M. Botvinnik with the caption "Favored to retain his title", grandmaster G. Levenfish — "...No longer a strong threat", grandmaster Lilenthal, created for the American magazine "Chess Review" are solved in a laconic manner " Notable is the caricature of Lilenthal, which in many ways is a sign of the times. It is known that previously, during chess compe-

titions, smoking was allowed in the hall, which in turn gave rise to precedents and funny incidents. M. Botvinnik, preparing for a serious tournament against M. Euwe, who smoked, he agreed with his friend V. Ragozin to smoke him during training. Yuzepchuk's life ended tragically, he died on the island of Sviyazhsk in 1943, where he was imprisoned following a denunciation. And the aforementioned cartoons of the master for "Chess Review" were published in the summer of 1944, when their author was no longer alive.

Specially created ironic illustrations occupy a worthy place in the art of caricature. Cartoons from a book compiled by V. D. Baturinsky, give mainly sharp external characteristics, these are primarily caricatured characteristic images. A series of works by artist deserves special attention S. Vlasovsky (born 1931) from the book by N. A. Poltoranov "Humor in Chess" (Volgograd) 1967, illustrating a rich aphorism and real remarkable stories from the life of chess players. One of the works included in the book is dedicated to W. Steinitz. It accompanies the story of an anecdotal incident that happened to the champion when he was arrested by the New York police, but was soon released after the misunderstanding was resolved. The cartoon depicts a chess player in a checkered robe, with shackles on his legs, and an ironic sign with the prisoner number "e2-e4" behind bars. The essence of the incident was that in 1890–1891, a two-game match took place via telegraph between the Russian champion M. Chigorin and Steinitz himself, who lived in America at that time. Steinitz used a special font when transmitting chess moves, which seemed suspicious to the American authorities, who suspected the chess player of spying for foreign intelligence.

Another picture by Vlasovsky reveals the humor of the situation at the time when Capablanca had a chance to give a simultaneous game. One of the losers asked Capablanca after the game session about his own level. To this he received a satisfactory answer from the grandmaster, who also asked the amateur the reason why he never made a knight move. As a result, the answer, worthy of an anecdote, was that the player simply had no idea how this piece moved. Vlasovsky decided to create caricatures to illustrate this story in a rather lapidary, literal way. A chess table is placed in the center of the composition; on the left is a representative image of Capablanca with clearly emphasized portrait features; on the right is the image



Ill.4. S.A. Vlasovsky (born 1931) Caricature from the book by N.A. Poltoranov "Humor in Chess" on M.N. Tal. 1967

of an unknown smiling player clutching two white knights in his hands.

The artist also highlighted the comic story that happened to D. Bronstein in Argentina. At that time, a world championship match was being held between two Soviet grandmasters M. Botvinnik and M. Tal. The Argentines showed keen attention to this match; some who were interested in the progress of the game during the meeting turned to Bronstein with the question: "Qué tal?", which in Russian is consonant with "Ke Tal". Bronstein usually did not refuse to answer or explain the players position. He noticed that Tal now has a good position on the board, and therefore an advantage. However, later Bronstein was explained his mistake. The point was that the expression «Qué tal?» in Spanish means the polite question "How are you?", this turn of phrase had nothing to do with M. Tal's game among the Argentines. In the cartoon, Vlasovsky presented Bronstein in the image of a standing chess piece of the black king, spreading his arms to the sides, with portrait features of the grandmaster himself in glasses.

It is remarkable how the artist managed to express an ironic attitude towards the real comic situations of the chess world, in a laconic form to convey the anecdotal nature of the situation in which his heroes found themselves. He also approached the image of T. Petrosyan in an original way. Once the champion was asked what is better in chess: to attack or counterattack? To which Petrosyan aphoristically remarked that it is better to win! The image of the champion in the image is presented in a non-trivial way. Petrosian's face is depicted in a portrait manner, while the grandmaster's gaze and ironi-

cally raised eyebrows speak of the self-confidence of the chess player depicted in the first place of the pedestal. The artist also indicated in the image the presence of a keen sense of humor, which can be hinted at by the rapier in the hands of the master.

The cartoonist highlighted an event that happened to Tal in Moscow during the twenty-fourth USSR Championship in 1957. It is known that Tal, during his stay in the capital, decided to take a walk with a girl along the city streets. However, carried away by the walk, they violated traffic rules and were detained because they did not have documents with them. Tal ended up in the police station, where he witnessed the scene when the lieutenant on duty was at the chessboard and analyzed his postponed game with I. Boleslavsky. By probability this position was broadcast the day before on the radio in the evening broadcast, and, having recognized his own position, Tal decided to make a remark to the lieutenant who did not recognize him about one move made. When the policeman recognized the grandmaster and the misunderstanding was successfully resolved, they were already sorting out the position together, which is what Vlasovsky conveyed in the cartoon. He painted two profile portraits of him playing. On the left is Tal with his characteristic appearance features, on the right is a generalized image of a young police representative in uniform. On the lieutenant's cheeks, shading was brightly used to create a blush, indicating the pleasure of being prepared to play the famous grandmaster with him, which was certainly flattering to him. The figures are depicted in the same size, equally enthusiastic about the process, which emphasizes the real character of Tal, who possessed true democracy in chess, and, despite all his professional merits, did not have star fever. He could play equally enthusiastically with both professionals or amateurs.

Thanks to examples of works given from newspapers and magazines, we see that caricature is understood primarily as a portrait image in which characteristic features are emphasized and exaggerated. A number of changes are used by caricaturists in order to demonstrate the comic nature of the image. The artist specifically focuses the viewer's attention on certain, unsightly features of the depicted character's appearance, sharpening the overall impression. Usually when it comes to friendly cartoons, the artist rather harmlessly designates the characteristic features of the characters' imag-

es, referring to their appearance. Such cartoons do not carry significant social and political implications.

The press has seen cartoons addressed to specific individuals who are ideological and political opponents. The specificity of this genre is revealed in the recognition of public figures from the world of politics, art, and sports. The functioning of caricatured portraits, as a type of caricature, in the press is a means of artistic typification of images. Cartoonists resort to the use of various forms of irony and grotesquery to critically exaggerate the negative aspects of social life, embodied in a number of social phenomena and famous persons.

In this regard, we were attracted by the friendly cartoon of Max Euwe from 1948 by Moscow artist N. M. Lisogorsky (1910–1986), also called Lis. The artist's drawing is made in an ironic manner; he masterfully conveys the duality of the image. Euwe, not only a chess player, but a mathematician. When creating the drawing, Lis emphasizes the desire for order and logic inherent in the hero as a worker in the field of science, which is instilled in the viewer through the image of a strict suit, which occupies a significant part of the caricature. The grandmaster's proportions are smaller in size than his own jacket, which is tightly buttoned with all the buttons, and Euwe has a tie tied around his neck. At the same time, the artist introduces the symbolic figure of an elephant, looking out of the chess player's pocket like a child's toy. And the game board, which the hero holds close to himself, evokes an association with a book. The caricature forms a mocking image of the excellent champion who defeated A. Alekhine in his time.

Lisogorsky's friendly cartoon of Botvinnik and Bronstein "Swinging..." presents two grandmasters on a symbolic swing, represented in the form of a chessboard as a crossbar and two rooks as two supports. Both chess players are portrayed authentically, their figures are given determination: their lips are tightly closed, their hands are squeezing the ropes of the swing, their bodies are tense. The viewer understands that the rivals are not going to give in to each other without a fight. To emphasize the strength of their movement, Lis uses diagonal strokes and small chess pieces, as if scattered by the wind. The caricature was supposed to embody the spirit of competition for the title of world champion. It is known that Bronstein, who won the candidates' competition, played to a draw with Botvinnik, practically not inferior to him in the match.

The reigning champion then managed to retain the title thanks to the prevailing rule about a draw in the game.

Igor Sokolov (1921–c.1980) — author of vivid caricatures of domestic athletes and football players, created a friendly cartoon "Tal Attacks!" which depicts Tal rushing across the field after the ball. The artist decided to use an analogy with football to emphasize the athlete's risk-taking and adventurous style of chess play. The eighth world champion was famous for his extraordinary view of the competitive process, known for his numerous sacrifices of pieces, which were not always considered correct, in pursuit of the beauty of the game. A similar characteristic is conveyed by Sokolov's cartoon, as if referring to the famous catchphrase "I see the goal, I see no obstacles." Also, Sokolov for the chess publication "64" No. 24 (1969) created a characteristic caricature of Svetozar Gligoric. In the work, the artist emphasized the serious passion of the chess player in addition to his various chess activities, and Gligoric was an international chess arbiter, writer and journalist, a passionate football fan, and was a professional musician. The multifaceted interests of the master were depicted in the drawing by I. Sokolov, presenting the grandmaster playing the guitar and at the same time playing a ball. The cartoon contains an unspoken irony regarding the fact that success at work is often based on persistent mastery of the chosen activity, and when engaging in many types of activities it is difficult to achieve high results in all areas.

N. Lisogorsky draws a clear figurative analogy when he created the caricature "Three Bogatyrs" (1947). He turns to the famous painting by M. V. Vasnetsov "Bogatyrs", emphasizing the prevailing attitude in society towards chess players as defenders of the Russian chess school defending the honor. In the center, likening the character to Ilya Muromets, stands the figure of the so-called Patriarch of Russian chess Botvinnik. On the sides of him, respectively, are depicted the decisive P. Keres, referring to the heroic image of Dobrynya Nikitich, and on the right, more lyrically, by the construction of the figure, referring to Alyosha Popovich, the character of V. Smyslov is presented. The choice of these three players was not accidental for the artist; in 1947, they were the ones who successfully performed at the international competition.

In 1948, Lisogorsky created a cartoon image "On the Eve of the World Championship Match Tour-

nament", which consists of five cartoon portraits of grandmasters M. Euwe, S. Reshevsky, M. Botvinnik, P. Keres and V. Smyslov, enclosed in medallions with a chess background design. The sixth invited participant, R. Fine, who did not come to the tournament due to family reasons, is represented by Lisogorsky with a symbolic question mark in the form of a chess knight, as if hinting at the forcedly absent character. A similar problem was solved by B. Efimov in the work "Into the Battle for the World Championship" discussed above, dedicated to the same sporting events.

At the same time, in 1948, the artist created a caricature of Botvinnik with his hands folded on his chest, in which he holds a chess piece and a bishop. In the same year, the master created a caricature of Botvinnik in the form of a monumental brick figure, through which the small figure of a black pawn is unsuccessfully trying to break through. We see how the image of Botvinnik is gradually created by different graphic artists. He emerges as the embodied ideal of a chess player, an unquestioned authority who has no weaknesses in front of his opponent. The caricature of Iosif Ilyich Igin (1951) serves a similar glorification. It shows Botvinnik wearing a crown and robe, riding an elephant above a world represented as a circle. The image of Botvinnik demonstrates the power and determination of the athlete. At the same time, he is somewhat ironic, repeating the rather pathetic poses of the great commanders on horseback, condottieri.

Considering the art of caricature, it seems necessary to touch upon the topic of a separate type of it — iso-jokes. First of all, the joke is aimed at depicting human problems in an optimistic way and does not have the task of subjecting people to the cruelty of satire. Graphics that address this type of caricature images define the main task of creating a caricature that does not require verbal explanation and clarification. The thought process taking place in the viewer's mind should be supported by familiar objects that do not require separate interpretations or comments. An iso-joke can be correlated with the use of homonyms in speech, the use of which lies in a similar sound that hides different meanings and meanings. Thus, an iso-joke can be considered a game, a charade. A. S. Ainutdinov wrote about the joke: "In order to characterize this direction of caricature, we will use a quote about "new artists" from the album "Man in a Square", dedicated to the work of one of the largest domestic cari-

caturists of the twentieth century, Oleg Tesler, who edited the satirical page of the magazine in the sixties of the last century "Smena": "The new generation of cartoonists specifically avoids political topics; they are interested in simple human relationships and weaknesses. Basically, they are cartoons without words, and large foreign newspapers and magazines happily reprint them." [Айнутдинов, 2008, с. 20–28]. An example of an iso-joke is the work of A. Zubov. His drawing arose as a response to the theme of the sketch by A. A. Troitsky:

"The coming years are hidden in the darkness,
But I see your lot on your bright brow."

Alexander Zubov owns a number of jokes and caricatures, published, like the joke described above, in "For the World Championship" of the "Vechnaya Moskva" edition. These include "The Disappointed King" in #04, March 17, 1948. It illustrates the original transformation of a pawn instead of the expected queen piece into a knight, which announces checkmate to the opponent's white king. In issue No. 05, March 23, 1948, the joke "To hit or not to hit?" was published. The artist also created a funny caricature of a pawn literally cutting off the bishop piece on the board with a knife in No. 7 (March 31, 1948). Throw and comic drawing "The whole family is in time trouble!" Zubov, where almost the whole family was bending over the chessboard. We see concerned figures of parents, young children and an elderly man contemplating the outcome of the game. Even the very tiny child in the front field of the image is latently attracted to chess, as he holds the pieces of children's toys of a horse and an elephant in his hands. This implies that the next generation of the family will also have a passion for chess in the future. The drawing "On the open line "a" in No. 06 (March 25, 1948) is also noteworthy. This work is a drawing divided into several parts. At the top we see the gaping figure of the white king, who does not notice the check from the black rook. And below, the artist creates another scene, where two figures of people engaged in conversation absolutely do not hear the signals of a bus approaching them. Thus, Zubov's caricature, based on the method of analogy, is a warning of the danger of being inattentive, which can lead to a fatal outcome in a chess game and in everyday life. Another caricature by Zubov "You are so radiant and happy as if you just... ate a queen! "No, sir, I saw

through Euwe's tactics!", published in No. 07 (March 31, 1948) refers to images of direct discussions in society caused by the events of the chess tournament. In 1948, there were heated discussions about the strength of the current Dutch champion M. Euwe, his strengths and weaknesses, and attempts were made to guess the identity of his opponent.

Several cartoons (1961) by Geliy Nikolaevich Kovanov (born 1932) focus on the rematch between M. Tal and M. Botvinnik: "Before the rematch," "First round," "Last round". This is a small series of works demonstrating several stages of the competition. At the same time, the artist uses an unusual technique. He reproduces a certain portrait likeness of the participants, but transfers the field of battle first to the field of fencing in the cartoon "Before the Rematch". And then he presents the masters in the images of boxers, in which there can be a hint of the so-called "beating" M. Tal in a match when the result of the competition was close to defeat.

An ironic illustration of the game of chess is presented by A. V. Bazhenov in the cartoon "The Elephant Move" (1956). The action takes place between an elephant, playing for the white pieces, and a hippopotamus. Turning to animal images when creating cartoons was a common phenomenon for Soviet and foreign cartoonists, when the subject of satire was not real players or political leaders, but the ironic vision of the game itself. So, in 1935, the German artist Karl Ernst Fischer (1900–1974) presented to the audience a caricature with two monkeys playing on the spotted back of a giraffe, as if on a board. Monkeys in this case can be considered as a symbol of the vanity of the players, which could give a humorous assessment of the pretentiousness of human activity in general and recall the popular expression "art is the monkey of nature" (from lat. «Ars simia naturae»).

The motif of a man playing chess with a monkey was rarely used in art. However, this motif affected the images of literature: the rivalry between the monkey and the Sultan from the stories "A Thousand and One Nights" (49 tales) and the game of a nobleman and a monkey in the work of L. Gurnitsky "The Courtier" (1566). It is also interesting that this rare subject was addressed in sculpture. The design of the capital of the cathedral in Naumburg (XIII) with sculptures of several monkeys playing chess is unusual. In 1969, another drawing by Bazhenov, "TV of a new system," was published in the

magazine "Krokodil" No. 14. The caricature shows a scene from life, where the artist gives some free rein to his imagination. It depicts a chess fan watching the game in front of a TV screen. At the same time, we see that its design is enhanced by the attached flip-up lid, which is a chessboard design. This work noticeably embodies the idea of the forerunner of computer program engines known today.

Another particularly popular player in the Soviet Union, besides Botvinnik, was Tal. He was called various nicknames: "The Wizard of Riga", "Chess Paganini", "Pirate of the 64-square board". The Latvian champion was a recognized favorite of the public, the hero of jokes circulating in society, and he himself was the author of many humorous remarks and aphorisms. It is typical for them that caricatures of the famous grandmaster are usually resolved in a positive, ironic manner. First of all, these are friendly cartoons. For example, the work of N. Lisogorsky in 1960 in "Krokodil". This is one of the early images of the grandmaster during his championship. The figure of the chess player is depicted standing, surrounded by joyful game pieces paying tribute to him. They spread their arms wide, salute him, the elephant timidly positioned itself between the champion's legs. The portrait caricature of Tal by an unknown master in the Latvian magazine "Chess" No. 21 in 1969 is expressive. The drawing depicts a young grandmaster with an exaggeratedly large head occupying half of his body. In addition to the purely humorous function of this technique, hyperbolization serves as an expression of the widespread opinion about the outstanding minds of chess players, and, consequently, their outstanding heads. Caricatures of Tal by artist I. Sokolov are repeatedly published in the publication "64". In No. 19 (09–15.05) 1969, a pair of cartoons is created of grandmasters Tal and Viktor Korchnoi walking on a chessboard with a mine detector in their hands. The master identifies the image of the game with the intense activity of the miner. In the same year, in "64" No. 07 (14–20.02) a cartoon by Sokolov was published, depicting Tal with a huge white figure of a horse. From the lower part of the figure protrudes images of the faces of knights with a sword and spear in their hands, which echoes the images of the Trojan horse. The emergence of this plot may be associated with the grandmaster's characteristic manner of unexpectedly sacrificing pieces at the board. Thus, in 1966, he masterfully played a game with R. G. Wade, sac-

rificing his horse. The eighth world champion was famous for his sudden victims.

Estonian artist A. A. Saldre (1923–2008) in "64" 1971 No. 21 (21–27.05), creating a cartoon of Keres and Tal, illustrated the result of the tournament held in Tallinn, where both grandmasters shared 1–2 places. This event was joyfully greeted by the public, as Estonia was rightfully proud of the achievements of its grandmaster. The winners of the tournament are depicted standing with their backs to each other with an impressive crown crowning them. Also above their heads is the inscription "Tallin 71", and near their feet there is the number 11.5, indicating an equal score for both masters. And the work of I. Igin in "64" No. 01 (01–07.01) 1971 depicts Tal's passionate addiction to smoking. Thanks to photographic materials and documentaries, including the popular science film "Seven Steps Beyond the Horizon" (1968) by F. Sobolev, it is noticeable that the grandmaster played a large number of games while smoking. And this was the trend of the time, when the rules did not prohibit smoking of players and spectators in the hall.

The drawing by I. Zubov in the magazine "Ogonyok" "Agreed to a Draw" is a caricature that depicts two chess king figures, who are quite peacefully arm in arm heading towards the buffet, as indicated by the sign on the left. This artist's drawing very ironically reminds us that, with all the objective spirit of competition, chess is, first of all, a democratic, unifying game. Its basis is healthy rivalry, competition, but not senseless enmity.

Amusing life situations indicate a state of such strong passion for the game that people could literally forget about their professional responsibilities and work day. This is illustrated for us by the cartoons "Doctor, your situation is not pleasant", the drawing by I. Gench "There are 4 minutes left until the end of the working day, but we need to make another 20 moves..." published in "Krokodil", the humorous works of Yu. Cherepanov "In dentist's waiting room. Painkiller" and I. M. Semenov (1906–1982) "House of Writers' Creativity" in "Ogonyok". The cartoons are all the more poignant because they emphasize the passion for chess and the neglect of their duty among representatives of the intelligentsia and mental workers — the characters in the drawings are doctors and writers.

Drawing "Aunt Dusya, move my horse to that square over there!" E. B. Shcheglova (1927–1991) in "Krokodil" illustrates the far from funny social



Ill.5. I.A. Sokolov (1921-1980).
«Viktor Kortchnoy and Mikhail Tal». «64» №19, 1969.

problem of youthful infantilism. The action of the cartoon takes place in a dormitory, where two over-aged students play chess while comfortably lounging on their beds. When an elderly woman, probably a watchman or a relative of one of them, enters, the young people do not even think of getting up, but ask her to move the chess piece standing on the table in the room. In this case, chess is not used by the artist as a symbol of intellectual work, the embodiment of the power of mind and will. The purpose of their image is to enhance the edifying satirical effect, since the bad manners and laziness of the characters for the viewer embody the dissonance with the chess game itself and its principles. We deal with a different kind of humor when

we get acquainted with the drawing by E. S. Shabelnik (1941–2000) in the magazine “Krokodil” No. 15, 1969 “Throw-in”. The title of the work itself is telling. This term is borrowed from team games with a ball and puck such as football, basketball, and hockey, where this technique is used. The artist also depicts a referee in yellow clothing blowing a whistle. This cartoon is intended to highlight the trend of the game developing in an increasingly sporting spirit.

To summarize, let us turn to the conclusions regarding the symbolism of the works. Cartoonists borrowed concepts from chess into the figurative language of graphics, which is clearly visible in the works of Efimov. Let us also note the use of royal paraphernalia: mantle, crown, scepter. It is noteworthy how in the USSR symbols move into a caricature on a chess theme from the category of monarchical symbols to a different semantic content. In cartoons, they serve as an attribute of a leader in the field of sports achievements. The glory of the champion personified the glory of the Soviet state on the basis of intellectual sports. This revealed the special vitality of this symbolism, which, under the leadership of the USSR government, could be used mainly in connection with satire on the monarchical system, and contained a negative assessment. The image of the chess king in the caricature is full of pathos and nobility; it was also used by Western masters. In the caricature, there is also a merging of players/politicians in the caricatures with images of chess pieces (knight, bishop, rook) based on the analogy of the type of movement on the board, or in a visual way.

REFERENCES

1. Ainutdinov, A. 2008. “Typology and functions of caricature in the press”, *Bulletin of Chelyabinsk State University*, pp. 20–28.
2. Alekseev, V. 1979. A weapon of political satire. M..
3. Melnikov, S. 2017. Political humor as a form of reflection in Russian society (using the example of cartoons of the XX–XXI centuries) topic of the dissertation and abstract at the Higher Attestation Commission of the Russian Federation 22.00.05, candidate of sciences.
4. Sidorov, A. 1985. “Masters of Russian and Soviet graphics”, *About the masters of foreign, Russian and Soviet art. Selected works*. M.: Soviet artist.
5. Chepurov, I. 2014. “Visual means of domestic caricature of the 17th-20th centuries”, *Bulletin of the Orenburg State University*.
6. Shevtsova, A., Grinko, I. 2019. “Museums and Soviet satire”, *Man and culture*, vol.2, pp.80–96.

Анна Александрона Фишер

искусствовед

кафедра кино и современного искусства

Российского государственного гуманитарного университета

e-mail: modernanna@mail.ru

Москва, Россия

ORCID ID: 0000-0001-5163-7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-40-61

СОЦИАЛЬНЫЕ, ПОЛИТИЧЕСКИЕ И СПОРТИВНЫЕ АСПЕКТЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КАРИКАТУРЕ 1920–1970-Х ГОДОВ, ПОСВЯЩЁННОЙ ТЕМЕ ШАХМАТ

Аннотация: Автор статьи обращается к изучению отечественной карикатуры 1920–1970-х годов, посвящённой теме шахмат. При анализе многообразных художественных интерпретаций шахмат в жанре карикатуры выделяются прежде всего социальные, политические и спортивные аспекты. Неоднократно проявляется свойственная искусству советской карикатуры способность к формированию ярких и ёмких художественных образов, обыгрывающих тривиальные ситуации общества, поведенческие паттерны индиви-

дуумов. Отдельное внимание автора отведено также портретам-шаржам и карикатурным иллюстрациям, добродушным изощткам и хлёсткой сатире. В качестве примеров рассмотрены работы графиков Б. Ефимова, Ю. Юзепчука, С. Власовского.

Ключевые слова: искусство XX века, советская юмористическая графика, шаржи, политическая карикатура, социальная карикатура, спортивная карикатура, тема шахмат в искусстве, шахматная иллюстрация.

Период 1920–1970-х годов отечественной карикатуры были богаты яркими образами и разнообразны подачей материала художниками. Мы можем проследить становление отечественной юмористической печати 1923–1926 гг., когда в ряду множества национальных республик происходит увеличение роста сатирической периодики. Двадцатый век оказался щедрым на научные и технические открытия, а также на культурные и спортивные достижения. Для советского человека все более важным становилось ощущение причастности к современности, что проявлялось в возросшем внимании к новым героям эпохи, к знаковым общественным новшествам. Героем новой эпохи стал образ гражданина, активно вовлечённого в проблемы современной общественной жизни. Существенной составляющей новых образов оказался и спорт. Активно развивались средства массовой информации, рос тираж популярных газет и журналов как в нашей стране, так и за

границей. К работе в периодических изданиях активно привлекались художники. Можно справедливо заметить, как с двадцатых годов XX века обнаруживается небывалый масштаб сатиры в печати, включающий более двухсот популярных изданий, в числе которых грузинские «Нианги» («Крокодил»), «Хатабала» («Переполюх»), «Тартарози» («Сатана»), «Шолти» («Бич»), «Цетели цоцхи» («Красная метла»), туркменский «Токмак» («Колотушка»), чувашский «Капкан», украинский «Червоний перець» («Красный перец»), башкирский «Хэнэк» («Вилы»), а также «Машраб» и «Мушфики» (оба журнала названы именами национальных поэтов), «Ширинкор» («Сатирик»), «Бигиз» («Шило»), «Муштум» («Кулак») производимые в Узбекистане и Таджикистане, в Марийской республике издавали «Дубинушка» и «Арлан» («Хомяк»). И это далеко не весь перечень сатиры в печати, дающий представление о распространении и развитии изданий юмористической направленности,

включающих применение карикатуры: «...зарождение карикатуры является явным признаком развития общества, так как часто именно она является графическим способом выражения человеком своей гражданской позиции» [Чепуров, 2014, с. 148].

Выпускаются тематические журналы: «Шахматы в СССР», «Шахматная Москва», «Шахматная бюллетень» (Москва); «Шахматы» (Рига). Шахматные задачи, специальные материалы размещались в регулярных изданиях не одного десятка газет и журналов: «Правда», «Известия», «Труд», «Наука и жизнь», «Огонёк», «Смена» и др. В ряде изданий помимо репортажей, этюдов и шахматных композиций приводились графические иллюстрации-карикатуры. В советское время карикатура носит зачастую идеологический характер, как отмечалось ещё В. А. Алексеевым [Алексеев, 1979], а её основная функция — воспитательная.

«Таким образом, для нашей страны наступил XX век — век отечественной карикатуры. Именно в этот период политическая карикатура стала неотъемлемой частью периодической печати, одним из самых популярных жанров изобразительного искусства». [Чепуров, 2014] Двадцатые годы — расцвет советской сатирической публицистики. Для графиков в СССР, который долгое время являлся гегемоном в шахматах, значимость вопроса изображения торжества шахматистов, их престижа на спортивном Олимпе неоспорима. К советской карикатуре в качестве источника прибегали А. А. Шевцова и И. А. Гринько при изучении образа музея и массового сознания. Они писали: «Это не жесткая сатира, а относительно мягкий и идеологически выдержанный юмор, нацеленный на пропаганду успехов социалистического культурного строительства...» [Шевцова, Гринько, 2019, с. 80–96]. Таков преимущественно характер отечественной карикатуры. Примеры ее отражены главным образом в журнале «Крокодил», который признается одним из ведущих советских СМИ, обретшим высокий уровень популярности среди иных. Тираж его в период расцвета достигал 6,5 миллионов экземпляров. Возглавивший издание «Крокодила» в 1922–1923 гг. К. С. Еремеев выработал основной принцип журнала, заключающийся в этой тесной связи с читателем, что он перенес из опыта работы в газете «Правда». Еремеев был талантливым организатором и идейным руко-

водителем, чьё стремление, чтобы «Крокодил» задавал тон всей советской сатире и карикатуре, оправдало себя. Сформировалось направление образования тенденции в карикатуре, самого стиля графики. Журнал становится не столько отвечающим развлекательно-сатирическим задачам, но является идеологическим и пропагандистским источником в области культуры. Производство журнала опиралось на читателей «Рабочей газеты», подписчикам которой «Крокодил» выдавался бесплатно в первое время, он являлся приложением к газете. Это позволило новому журналу найти своих читателей, прежде всего рабочих людей. Органическая связь с большой массовой газетой позволила редакции «Крокодила» наладить регулярный и бесперебойный выпуск журнала. С начала публикации «Крокодила» все меньше читатель интересовался критикой процессов государственного масштаба. Самых же резких поводов для критики пришедшая советская власть в среде рабочих не вызывала. Задачей художников-карикатуристов было установлено выявление не соответствующих правилам и идеологии нового формирующегося социума отдельных личностей и событий.

Внимание заслуживает сам способ иллюстрирования. Печатная машина полиграфии «Крокодила» вплоть до 1980-х годов из-за технических свойств имела некоторые ограничения в печати, что придавало журналу индивидуальность. Исходя из возможностей лишь одна из сторон печаталась в четыре краски, являясь по сути полноцветной. Вторая же сторона производилась в две краски (чёрная и цветная). О типе журнала с иллюстрациями рассуждал А. А. Сидоров: «Жизнь захотела его, эту тонкую для дешёвизны — тетрадь, обильно иллюстрированную, в чем мы должны отметить неизбежное доказательство потребности пролетариата в изобразительном начале». [Сидоров, 1985] Исследователь отмечал ещё один существенный для графического искусства момент, что в скором времени графика вытеснила из способов оформления изданий фотографию, изначально помещаемую на страницах различной печатной продукции. Им же приводилась мысль о необходимости требования к журнальной графике, заключающегося в избрании чистой, чёткой линии. Художниками должна была учитываться пригодность для фо-

томеханического воспроизведения их рисунка. Избыточные, несущественные детали подвергались упразднению.

Регулярно поступающей в редакцию «Рабочей газеты» поток информации, доставлял возможность художникам сатирического жанра «Крокодила» своевременно откликаться на самые актуальные темы, предоставленные в их распоряжение. Редакторами журнала, коих за интересующий нас период сменилось немало Н. И. Смирнов, К. А. Мальцев, Ф. Я. Кон, Н. А. Иванов-Грамен, М. И. Мануильский, М. Е. Кольцов, Я. Г. Ровинский, Л. И. Лагин, Г. Е. Рыклин, Д. Г. Беляев, С. А. Швецов, М. Г. Семёнов, перманентно поддерживался избранный вектор и тон сатиры. Они принимали деятельное участие в нахождении новых форм связей с читателем, поиске художественных приёмов и форм сатирической типизации, знакомые нам благодаря произведениям в области карикатуры и фельетона. Одновременно с «Крокодилом» с различными сатирическими журналами как «Чудак», «Смехач» сотрудничали художники М. А. Глушков, Б. Е. Ефимов, М. М. Черемных, Кукрыниксы (М. В. Куприянов, П. Н. Крылов, Н. А. Соколов), К. П. Ротов.

Известна карикатура Б. Е. Ефимова (1900–2008) в журнале «Красная нива» (1925) четверка победителей Московского турнира: Е. Боголюбов, Э. Ласкер, Х. Р. Капабланка и Ф. Маршалл. Флаг СССР в руках первого призёра. Мастер был признанным графиком, обладающим остротой видения в политической карикатуре на международные темы. Он именовал газету «Правда», с которой сотрудничал, колыбелью советской политической карикатуры. Работал художник также с газетой «Известия», где исполнял обязанности главного художника. Его работам свойственно выражать социальную заострённость мировых событий, а самому автору неоднократно приходилось становиться критиком общественных явлений и течений, в том числе выступать с сатирой против идей троцкистов, космополитизмом. Ефимов оставил после себя также ценное наследие в виде мемуаров, книг воспоминаний и размышлений об искусстве, и, конечно, непосредственно сами графические работы.

К рассматриваемому ранее по поводу образной символики забавному рисунку Ефимова знаменательной победы советских шахматистов, где на изображении впереди мчится Ботвинник, за ним бегут Смыслов и Керес, Решевский плетется,

а Эйве робко выглядывает из-за угла в журнале «Крокодил» был даже присовокуплен стишок:

Гремит «Ура» в честь лидера турнира –
Соперников Ботвинник победил!
И шлют привет свой чемпиону мира
И Ферзь, и Конь, и Слон, и «Крокодил».

Приведённая работа выполнена карикатуристом Ефимовым поистине примечательно. На ней художником изображены принимавших участие в матче-турнире на первенство мира пять игроков. Справа расположены верхом на конях и слоне советские гроссмейстеры М. Ботвинник, П. Керес и В. Смыслов представлены в образах благородных рыцарей, выступающих под государственными знамёнами с серпом и молотом. Голландский шахматист М. Эйве, в неприступной башне, символизирующей ладью, как и мчащийся американский игрок Р. Файн в колеснице, запряжённой чёрным конем и белым слоном, изображены на рисунке слева. Фигуры западных шахматистов составляют оппозицию советским спортсменам, каждый держит в руках флаг своего государства. Удачно передан образ не сумевшего по личным обстоятельствам принять участие в турнире Файна, чья стремительность выражена Ефимовым также диагональным построением композиции.

Карикатура художника «Парад в честь чемпиона мира» (1948 г.) — это ироническое изображение торжественного приветствия чемпиона счастливыми шахматными фигурами, которые играют на музыкальных инструментах, размахивают флагами, держат букеты цветов. В этой работе Ефимов вновь прибегает к символическому языку искусства.

Дружеский шарж Б. Ефимова «Танк «МБ» тяжёлая (особенно для противников) фигура. Образ танка, на котором едет М. Ботвинник включает в себя фигуру ладьи, а изображение шахматных часов символизирует гусеницы танка. Образ Ботвинника-победителя, созданный графическими работами советских карикатуристов, это ещё и символ торжества СССР в области шахмат. Чемпион долгий период удерживал за собой право на этот почётный спортивный титул, неоднократно защищая его и обретая заново в матч-реваншах. Михаил Моисеевич удерживал лидирующие позиции в течение порядка пятнадцати лет, значительного периода в области спорта. В его лице на

карикатурах представлен персонификационный образ целого народа, что могло быть понятно современникам и доступно пониманию в области изобразительного искусства и для иностранного зрителя. В карикатуре Ефимова обыгрывается аббревиатура «МБ», обозначающая название танка, также являющаяся инициалами Ботвинника. Иная карикатура мастера «Блестящая победа вновь назначенного шахматного чемпиона Германии Карльса», напечатанная в журнале «Крокодил» (1935 г.) посвящена немецкому игроку Карлу Карльсу, участнику нескольких олимпиад, директору банка. Она имеет острое социальное звучание, демонстративное присутствие военных на рисунке подчеркивает милитаристский дух побед немецкого народа.

Следующим крупным автором, создавшим запоминающиеся шахматные образы, стал М. М. Черемных (1890–1962) — художник-график, театральный декоратор, иллюстратор литературы («Двенадцать стульев», «Золотой теленок»), создатель «ОКОН РОСТА», проявивший себя на поприще отечественной советской карикатуры, плодотворно трудившийся в журнале «Крокодил». Впервые выступил как художник-карикатурист он в журнале «Сибирская новь». В качестве дебюта им был представлен юмористический рисунок, изображающий учителей, о чем писал М. Л. Иоффе. На молодого тогда мастера было оказано влияние С. М. Прохорова, с которым он познакомился в Томске. После встречи с ним к Черемных приходит решение оставить медицинское образование и переехать в Москву для дальнейшего обучения живописному искусству.

Сатирический рисунок «Решающий тур» 1959 г. на тему соревнования между СССР и США в деле развития сельского хозяйства М. Черемных в «Крокодиле» представлял вниманию раскрытие образа человека труда (фигура слева). Это профильное изображение мужчины средних лет с тёмными усами, в рубашке и галстуке. Его поза и прямой взгляд передают волю и решительность персонажа, который левой рукой переставляет фигуру на доске. Справа Черемных нарисовал сатирическое изображение капиталиста — пожилого, взволнованного мужчины, по лицу которого катится пот, в цилиндре. Часто цилиндр являлся символом богатого финансиста и фабриканта, а также США, составляя их персонифицированный образ Дяди Сэма.

В этом случае можно говорить о воплощении феноменологического подхода концепции «мы»-идентичности и «они»-идентичности А. Шютца к обоснованию влияния на организацию совместных идентичностей в государственном масштабе политического юмора [Мельников, 2017]. Об этом рассуждает в своём исследовании С. С. Мельников. Карикатуристами достаточно буквальным графическим языком создавались противоположные образы, являвшиеся воплощением не только нескольких разных народов, но идеологически разных миров, которые столкнулись в борьбе за победу в шахматном состязании. Рефреном звучит мысль, озвученная некогда Дж. Р. Киплингом «О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и встреча им не грозит,...» в «Балладе о Западе и Востоке» (1889 г.).

Актуальностью передачи действительности в художественных образах обладал выдающийся график, карикатурист, плакатист Е. А. Ведерников (1918–2009), который издавал карикатуры в журналах «Смена», «Крокодил», «Огонёк», в газете «Правда». В журнале «Крокодил» № 24 (1969 г.) создал карикатурное изображение с надписью «- Пока воду не пустили, заведующий баней даст сеанс одновременной игры». Карикатура мастера ещё раз подчёркивает распространение шахматной игры в советском обществе. Она демонстрирует ситуацию, когда даже в бане в часы своего досуга собирается множество людей, желающих сыграть в шахматы. При этом необходимо помнить, что это все незнакомые друг другу люди, обладающие разным образованием, воспитанием и др. факторами жизни. Однако игра для них — объединяющий источник для каждого члена общества, это действительно демократичная игра. Подобно другим политическим и бытовым карикатурам художника, эта работа сочетает в себе острый социальный символизм, ироничность и свободную технику исполнения.

Ярким талантом отличались карикатуры Ю. В. Юзепчука (ок. 1900–1943). Он, оригинальный мастер акварелист, карикатурист, явился создателем ряда шаржей цикла «На VII чемпионате СССР» (1931 г.) книги «Шахматное творчество Ботвинника» III том (1968 г.). Ю. Юзепчук проявляет талант в работе «На VII чемпионате СССР», также в дружеском шарже «Ничья» в советском иллюстрированном литературно-художественном журнале «Смена» (1933 г.) и аналогичный ему, изображающий матч между М. Ботвинником и С. Флором.

Изображения мастера предельно графичны, линейны. Образы представлены несколько изломанными фигурами, что подчёркивало нервную, беспокойную атмосферу соревнования 1933 года, вызвавшего заметный интерес общественности. Матч рассматривался как ответственное спортивное и политическое событие. Сам М. М. Ботвинник даже посвятил разбору матча отдельную книгу «Матч Флор-Ботвинник» (1934 г.), где представил анализ всех двенадцати партий. Изначально перевес удерживал чехословацкий шахматист, но потом Ботвинником было завоёвано и реализовано некоторое преимущество. Упорная борьба, завершившаяся счётом 6:6, убедительно подтвердила прочную позицию Ботвинника, не уступавшего по уровню подготовки лучшим западным шахматистам.

Карикатура Юзепчука «Капабланка выиграл!» (1936 г.) представляет образ уже немолодого Х. Р. Капабланки в очках и с заметными залысынами. Художник иронически подмечает горделивую позу шахматиста, широкий, уверенный шаг. Не остаются без внимания такие говорящие детали как франтовато повязанный платок и изящный сюртук гроссмейстера. Все это стремилось подчеркнуть присущее пристрастие Капабланки ко внешнему лоску, выпендренное поведение. Не менее интересен шарж Юзепчука «Дубинин — Выгодчиков» 1934 г., представляющий игроков за столом с шахматными часами, каждого одетого в цвет своих фигур (чёрный и белый). Даже простое колористическое противопоставление двух сторон, частый приём у художников-графиков, для создания символической борьбы между спортсменами реализован вполне успешно. Интересно заметить, что на доске представлены только два коня, без королей и каких-либо ещё фигур, что противоречит правилам игры. Однако в изобразительном искусстве подобное опущение несущественных для зрителя деталей встречается практически постоянно, художники не стремились следить за воспроизведением верной расстановки фигур на доске.

Дружеский шарж Ю. Юзепчука «И. Бондаревский» в издании «Вечерняя Москва» (1940 г.) представляет собой иронический, даже несколько лиричный портрет мастера И. З. Бондаревского, удостоившегося внимания благодаря тому, что сумел добиться первого места в соревновании 1940 года, разделив его с Лилинталем. Его образ изображён как скромный, несколько не-

брежный к своей внешности молодой человек, с расстёгнутым воротником рубашке, непослушными волосами.

В лаконичной манере решены сатирические изображения Юзепчука (1940 г.) гроссмейстера М. Ботвинника с подписью «Favored to retain his title», гроссмейстера Г. Левенфиша — «...No longer a strong threat», гроссмейстера А. Лилинтала, созданные для американского журнала «Chess Review». Примечателен шарж на Лилинтала, который во многом является приметой времени. Известно, что ранее во время проведения соревнований шахматистов допускалось курение в зале, что в свою очередь рождало прецеденты, забавные случаи. М. Ботвинник, готовясь к серьёзному турниру против М. Эйве, который курил, он договаривался со своим другом В. Рагозиным, чтобы тот во время тренировок его обкуривал. Жизнь художника Юзепчука окончилась трагически, он умер на острове Свяжск в 1943 году, где находился в заключении по доносу. И упомянутые карикатуры мастера для «Chess Review» были напечатаны летом 1944 года, когда их автора уже не было в живых.

Достойное место в искусстве карикатуры занимают специально созданные иронические иллюстрации. Шаржи из книги, составленной В. Д. Батуриным, дают главным образом острые внешние характеристики, это прежде всего карикатурные характерные образы. Особого внимания заслуживает серия работ художника С. А. Власовского (1931 г. р.) из книги Н. А. Полторанова «Юмор в шахматах» (Волгоград) 1967 года, иллюстрирующие богатую афоризмами и реальными примечательными историями из жизни шахматистов. Одна из работ, входящих в книгу, посвящена В. Стейницу. Она сопровождает повествование об анекдотическом случае, произошедшем с чемпионом, когда он был арестован полицией Нью-Йорка, но вскоре освобождён после разрешившегося недоразумения. Карикатура изображает шахматиста в клетчатой робе, с кандалами на ногах, и иронической табличкой с номером заключённого «e2-e4» за решёткой. Суть происшествия заключалась в том, что в 1890–1891 годах между чемпионом России М. Чигориным и самим Стейницем, который в то время жил в Америке, состоялся матч из двух партий по телеграфу. А Стейниц использовал при передаче шахматных ходов специальный шрифт, который показался подозрительным американским

властям, заподозрившим шахматиста в шпионаже на иностранную разведку.

Другой рисунок С. Власовского раскрывает юмор ситуации в то время, когда Капабланке довелось давать сеанс одновременной игры. Один из проигравших спросил Капабланку после завершения сеанса игры о собственном уровне. На это он получил удовлетворительный ответ гроссмейстера, также задавшего любителю вопрос о причине почему тот ни разу не сделал ход конем. В итоге последовал достойный анекдота ответ, что игрок просто не имел представления о том, как ходит эта фигура. Власовский решил создать карикатурные образы к иллюстрированию этой истории довольно лапидарно, в буквальном смысле. По центру композиции расположил шахматный стол, слева изображён представительный образ Капабланки с ярко подчеркнутыми портретными чертами, справа — образ неизвестного улыбающегося игрока, сжимающего в руках двух белых коней.

Также художник осветил комическую историю, произошедшую с Д. Бронштейном в Аргентине. В то время проводился матч на первенство мира между двумя советскими гроссмейстерами М. Ботвинником и М. Талем. Аргентинцы проявляли живое внимание к этому матчу, некоторые интересующиеся ходом игры при встрече обращались к Бронштейну с вопросом: «*Qué tal?*», что по-русски созвучно «*Ке Таль*». Обычно Бронштейн не отказывался отвечать, объяснить позицию игроков. Он замечал, что сейчас хорошее положение на доске, а, следовательно, перевес, имеет Таль. Однако уже позже Бронштейну объяснили его ошибку. Дело заключалось в том, что выражение «*Qué tal?*» по-испански означает вежливый вопрос «*Как дела?*», никакого отношения к игре М. Талья этот речевой оборот у аргентинцев не имел. На карикатуре Власовский представил Бронштейна в образе стоящей шахматной фигуры чёрного короля, разводящего руки в стороны, с портретными чертами самого гроссмейстера в очках.

Примечательно как художнику удавалось выразить ироническое отношение к реальным комическим ситуациям шахматного мира, в лаконичной форме передать анекдотичность положения, в котором оказались его герои. Оригинально подошёл он и к образу Т. Петросяна. Как-то у чемпиона поинтересовались, что лучше в шахматах: атаковать или контратаковать? На что Петросян

афористично заметил, что лучше — выигрывать! Образ чемпиона на изображении представлен нетривиально. Лицо Петросяна передано портретно, при этом взгляд гроссмейстера и иронически приподнятые брови говорят об уверенности в себе шахматиста, изображённого на первом месте пьедестала. Художник обозначил в образе также присутствие у него острого чувства юмора, на что может служить намёком находящаяся в руках мастера рапира.

Карикатуристом было освещено событие, произошедшее с Талем в Москве, в период прохождения двадцать четвёртого чемпионата СССР в 1957 году. Известно, что Таль во время пребывания в столице решил погулять с девушкой по городским улицам. Однако увлечённые прогулкой, они нарушили правила дорожного движения, и были задержаны, так как документов с собой у них не оказалось. Таль оказался в милицком отделении милиции, где явился свидетелем картины, когда дежурный лейтенант, находился за шахматной доской и анализировал его отложенную партию с И. Е. Болеславским. По вероятности данную позицию передали накануне по радио в вечернем выпуске, и, узнавший собственную позицию Таль, решился сделать не узнавшему его лейтенанту замечание по поводу одного сделанного хода. Когда милиционер узнал гроссмейстера и недоразумение благополучно разрешилось они уже разбирали позицию совместно, что и передал в карикатуре Власовский. Он изобразил два профильных портрета за игрой. Слева М. Таль с его характерными чертами внешности, справа — обобщенный образ молодого представителя милиции в форме. На щеках лейтенанта ярко использована штриховка для создания румянца, говорящего об удовольствии от готовности сыграть с ним знаменитого гроссмейстера, которое было ему, безусловно, лестно. Фигуры изображены в одинаковую величину, одинаково увлечёнными процессом, что подчёркивает реальный характер Талья, который обладал истинным демократизмом в шахматах, не имел при всех своих профессиональных заслугах звёздной болезни. Он мог играть равно увлечённо с профессионалами и любителями.

Благодаря примерам работ, приведённых из газет и журналов, мы видим, что под шаржем понимается прежде всего портретное изображение, в котором характерные черты подчёркиваются, гиперболизируются. Ряд изменений применяет-

ся карикатуристами в целях проявления комичности образа. Художник специально фокусирует внимание зрителя на определённых, неприглядных чертах внешности изображаемого персонажа, обостряя общее впечатление. Обычно, что касается дружеского шаржа, художник довольно безобидно обозначает характерные черты образов героев, обращаясь ко внешности. Подобные шаржи не несут существенного социального и политического подтекста.

На долю печати приходится наблюдать шаржи, адресованные конкретным лицам, являющимся идеологическими, политическими противникам. Специфичность этого жанра раскрывается в узнаваемости публичных персон из мира политики, искусства, спорта. Функционирование шаржированных портретов, как разновидности карикатуры, в прессе является средством художественной типизации образов. Карикатуристы прибегают к применению различных форм иронии и гротеска для критически направленного утрирования негативных сторон социальной жизни, воплощённых в ряде общественных явлений и известных персон.

В этом отношении нас привлёк дружеский шарж на Макса Эйве 1948 г. московского художника Н. М. Лисогорского (1910–1986), также именуемого Лис. Рисунок художника выполнен в ироническом ключе, он мастерски передаёт двойственность образа. Эйве, не только шахматист, но ученый-математик. Лис при создании рисунка подчёркивает свойственные герою как работнику в области науки стремление к порядку и логике, что внушается зрителю при помощи изображения строгого костюма, который занимает по площади значительную часть карикатуры. Пропорции гроссмейстера уступают в размерах собственному пиджаку, который плотно застегнут на все пуговицы, на шее Эйве завязан галстук. Одновременно художник вводит символическую фигуру слона, выглядывающего из кармана шахматиста словно детская игрушка. А доска для игры, которую герой прижимает к себе, вызывает ассоциацию с книгой. Карикатура образует насмешливый образ чемпиона-отличника, победившего в своё время А. Алехина.

Дружеский шарж Лисогорского на М. Ботвинника и Д. Бронштейна «*Раскачиваются...*» представляет взору двух гроссмейстеров на символических качелях, представленных в образе шахматной доски в роли перекладины и двух ладей — двух опор. Оба шахматиста изображены

портретно достоверно, их фигурам предана решимость: их губы плотно сомкнуты, руки сжимают верёвки качелей, тела напряжены. Зритель понимает, что соперники не собираются уступать друг другу без борьбы. Чтобы подчеркнуть силу их движения Лис применяет диагональные штрихи и мелкие, словно разлетающиеся от ветра, шахматные фигурки. Карикатура должна была воплотить дух соревнования за звание чемпиона мира. Известно, победивший в соревновании претендентов Бронштейн, сыграл с Ботвинником в ничью, практически не уступая ему в матче. Действующему чемпиону тогда удалось сохранить за собой звание благодаря бытовавшему правилу о ничейном счёте в игре.

И. А. Соколов (1921–ок.1980) — автор ярких карикатур на отечественных спортсменов, футболистов, создал дружеский шарж «*Атакуют Таль!*» на котором изображён мчащийся по полю за мячом М. Н. Таль. Художник решил при помощи аналогии с футболом подчеркнуть склонный к риску, авантюре стиль шахматной игры спортсмена. Восьмой чемпион мира славился своим неординарным взглядом на соревновательный процесс, известен многочисленными жертвами фигур, считавшимися не всегда корректными, в погоне за красотой партии. Подобную характеристику передаёт шарж Соколова, будто отсылая к известной крылатой фразе «*Вижу цель, не вижу препятствий*». Также Игорь Соколов для шахматного издания «64» № 24 (1969 г.) создал характерную карикатуру на Светозара Глигорича. В работе художник подчеркнул серьёзную увлечённость шахматиста помимо разнообразной шахматной деятельности, а Глигорич являлся международным шахматным арбитром, литератором и журналистом, страстным любителем футбола, профессионально занимался музыкой. Многосторонние интересы мастера изобразил на рисунке И. Соколов, представив гроссмейстера играющим на гитаре и в то же время в мяч. В карикатуре присутствует не озвученная явно ирония относительно того, что успех в работе зиждется зачастую на упорном освоении выбранной деятельности, а занимаясь многими видами деятельности затруднительно во всех областях достигать высоких результатов.

Ясную образную аналогию проводит Н. Лисогорский, создав карикатурное изображение «*Три богатыря*» (1947 г.). Он обращается к известному полотну М. В. Васнецова «*Богатыри*», подчёркивая

бытующее в обществе отношение к шахматистам, как отстаивающим честь защитникам русской шахматной школы. В центре, уподобляя персонажа Илье Муромцу, выступает фигура т. н. патриарха отечественных шахмат М. Ботвинника. По сторонам от него соответственно изображены решительный П. Керес, отсылающий к героическому образу Добрыни Никитича, а справа, более лирично, построением фигуры отсылающий к Алеше Поповичу, преподнесён персонаж В. Смылова. Выбор этих трёх игроков не был случаен у художника, в 1947 году именно они успешно выступили на международном соревновании.

В 1948 году Н. Лисогорским создано карикатурное изображение «Накануне матч-турнира на первенство мира» представляющее собой пять портретов-шаржей гроссмейстеров М. Эйве, С. Решевского, М. Ботвинника, П. Кереса и В. Смылова, заключённых в медальоны с шахматным фоном оформления. Шестой приглашённый участник Р. Файн, не приехавший на турнир по семейным обстоятельствам, представлен Лисогорским символическим знаком вопроса в виде шахматного коня, словно намекая на вынужденно отсутствующего персонажа. Схожую проблему решил Б. Ефимов в рассматриваемой выше работе «В бой за первенство мира», посвящённую тем же спортивным событиям.

Тогда же в 1948 году художник создал карикатурное изображение М. Ботвинника со сложенными на груди руками, в которых он держит шахматную фигуру и слона. В том же году мастер создал карикатурное изображение М. Ботвинника в образе монументальной фигуры из кирпича, сквозь которую безуспешно пытается пробиться маленькая фигура чёрной пешки. Мы видим, как образ разными художниками-графиками постепенно создаётся Ботвинника. Он складывается как воплощённый идеал шахматиста, непререкаемого авторитета, не имеющего никаких слабостей перед противником. Подобному прославлению служит и карикатура Иосифа Ильича Игина (1951 г.). На ней представлен М. Ботвинник в короне и мантии верхом на слоне над миром, представленном в виде окружности. Образ Ботвинника демонстрирует мощь и целеустремлённость спортсмена. Одновременно с тем он и несколько ироничен, повторяет довольно пафосные позы великих полководцев на коне, кондотьеров.

Рассматривая искусство карикатуры видится необходимым затронуть тему отдельного её типа — изошутки. Прежде всего изошутка направлена на изображение человеческих проблем в оптимистичном ключе, не несёт задачи подвергнуть жестокости сатиры. Графики, обращаясь к этому типу карикатурных изображений, определяют основную задачу созданием карикатуры, не требующей словесного пояснения и уточнения. Происходящий в сознании зрителя мыслительный процесс должен подкрепляться на знакомых предметах, не требующих отдельных толкований, комментариев. Изошутку можно соотнести с использованием омонимов в речи, применение которых заключается в сходном звучании, скрывающим различные значения и смыслы. Таким образом изошутка может рассматриваться как игра, шарада. Об изошутке писал А. С. Айнутдинов: «Для того чтобы охарактеризовать это направление карикатуры, воспользуемся цитатой о «новых художниках» из альбома «Человек в квадрате», посвящённого творчеству одного из самых крупных отечественных карикатуристов двадцатого века Олега Теслера, который редактировал в шестидесятые года прошлого века сатирическую страницу журнала «Смена»: «Новое поколение карикатуристов специально избегает политических тем, их интересуют простые человеческие отношения и слабости. В основном, карикатуры без слов, и их с удовольствием перепечатывают крупные зарубежные газеты и журналы» [Айнутдинов, 2008, с. 20–28]. В качестве примера изошутки может служить работа А. Зубова. Его рисунок возник как отклик на тему этюда А. А. Троицкого:

«Грядущие годы таятся во мгле,
Но вижу твой жребий на светлом челе».

Александру Зубову принадлежит ряд изошуток и карикатур, напечатанных, как и описываемая выше изошутка, в «На первенство мира» издания «Вечерней Москвы». К ним относится «Разочарованный король» в № 04, 17 марта 1948 г. Она иллюстрирует оригинальное превращение пешки вместо ожидаемой фигуры ферзя в коня, который объявляет мат белому королю противника. В выпуске № 05, 23 марта 1948 г. была опубликована изошутка «Бить или не бить?!». Также художнику принадлежит забавная карикатура с пешкой, которая буквально

отрезает фигуру слона на доске ножом в № 7 (31 марта 1948 г.). Бросок и комический рисунок «Вся семья в цейтноте!» Зубова, где над шахматной доской склонилась практически вся семья. Мы видим заинтересованные фигуры родителей, маленьких детей и пожилого человека, раздумывающих над исходом партии. Даже совсем крошечный ребёнок на переднем поле изображения подспудно привлечён к шахматам, так как в руках держит фигуры детских игрушек коня и слона. Это подразумевает, что следующее поколение семьи также не минует страсти к шахматам в будущем. Примечателен и рисунок «На открытой линии «а» в № 06 (25 марта 1948 г.). Эта работа представляет собой поделённый на несколько частей рисунок. Вверху мы видим зазевавшуюся фигуру белого короля, который не замечает шаха от чёрной ладьи. А снизу художник создаёт иную сценку, где две занятые разговором фигуры людей абсолютно не слышат сигналов надвигающегося на них автобуса. Таким образом, карикатура Зубова, опираясь на метод аналогии, является предупреждением опасности быть невнимательным, что может грозить фатальным исходом в шахматной партии и обычной жизни. Другая карикатура Зубова «Вы такой сияющий и довольный как будто только что... ферзя съели! — Нет-с, я раскусил тактику Эйве!», опубликованная в № 07 (31 марта 1948 г) отсылает к образам непосредственных обсуждений в обществе, вызванных событиями шахматного турнира. В 1948 году велись горячие дискуссии по поводу силы действующего голландского чемпиона М. Эйве, его сильных и слабых сторон, предпринимались попытки угадать личность его соперника.

Концентрируют внимание несколько карикатур (1961 г.) Гелия Николаевича Кованова (1932 г. р.), посвящённые матчу реваншу между М. Талем и М. Ботвинником: «Перед матч-реваншем», «Первый раунд», «Последний раунд». Это небольшая серия работ, демонстрирующая несколько этапов соревнования. При этом художник пользуется необычным приёмом. Он воспроизводит определённое портретное сходство участников, однако переносит область сражения сначала в область искусства фехтования в карикатуре «Перед матч-реваншем». А затем представляет мастеров в образах боксёров, в чем может проследиться намёк на т. н. «избиение» М. Талю в матче, когда результат соревнования был близок к разгрому.

Ироническую иллюстрацию игры в шахматы представляет А. В. Баженов в карикатуре «Ход слон» (1956 г.). Действие разворачивается между слонем, играющим за белые фигуры, и бегемотом. Обращение при создании карикатур к образам животных было общим явлением для советских и зарубежных карикатуристов, когда предметом сатиры становились не реальные игроки или политические лидеры, а само ироническое видение игры. Так, в 1935 году немецкий художник Карл Эрнст Фишер (1900–1974) представил вниманию зрителей карикатуру с играющими на пятнистой спине жирафа, словно на доске, двух обезьян. Обезьяны в данном случае могут рассматриваться в качестве символа суетности игроков, что могло придать шутивную оценку претенциозности человеческой деятельности вообще и напомнить крылатое выражение «искусство — обезьяна природы» (с лат. «*Ars simia naturae*»).

Мотив игры человека с обезьяной в шахматы в искусстве применялся редко. Однако этот мотив затронул образы литературы: соперничество обезьяны и султана из рассказов «Тысяча и одной ночи» (49 сказка) и игра дворянина и обезьяны в произведении Л. Гурницкого «Придворный» (1566 г.). Небезынтересно также обращение к этому редкому сюжету было осуществлено в скульптуре. Необычностью отличается оформление капители собора в Наумбурге (XIII) со скульптурами нескольких играющих в шахматы обезьян. В 1969 году в журнале «Крокодил» № 14 публикуется иной рисунок Баженова «Телевизор новой системы». На карикатуре представлена сценка из жизни, где художник даёт некоторую волю фантазии. Он изображает любителя шахмат, наблюдающим за ходом игры, перед экраном телевизора. В то же время мы видим, что его конструкция усовершенствована прикреплённой откидывающейся крышкой, представляющей собой шахматную доску. В этой работе заметно воплощение идеи о предтече компьютерных программных движений, известных в настоящее время.

Другим особенно популярным в советском союзе игроком, помимо М. Ботвинника, был М. Таль. Его именовали разнообразными прозвищами «Рижский волшебник», «Шахматный Паганини», «Пират 64-клеточной доски». Латвийский чемпион являлся признанным любимцем публики, героем ходивших в обществе анекдотов, сам являвшийся автором множества юмо-

ристических замечаний и афоризмов. Для них характерно, что карикатуры на известного гроссмейстера обыкновенно решены в позитивном, ироническом ключе. Прежде всего это дружеские шаржи. Например, работа Н. Лисогорского в 1960 г. в «Крокодиле». Это один из ранних образов гроссмейстера времени его чемпионства. Фигура шахматиста изображена стоящей в окружении радостных игровых фигурок, отдающих ему дань уважения. Они разводят широко руки, отдают ему честь, слон робко расположился между ног чемпиона. Выразителен портретный шарж неизвестного мастера на Таля в латвийском журнале «Шахматы» № 21 в 1969 году. На рисунке изображён молодой гроссмейстер с преувеличенно большой головой, занимающей половину тела. Помимо сугубо юмористической функции этой прием гиперболизации служит выражением распространённого мнения о выдающемся уме шахматистов, а, следовательно, выделяющейся голове. Неоднократно публикуются в издании «64» карикатуры на Талья художника И. Соколова. В № 19 (09–15.05) 1969 года создаётся парный шарж на гроссмейстеров М. Талья и В. Корчного, шагающих по шахматной доске с миноискателем в руках. Мастер отождествляет образ игры с напряжённой деятельностью минера. В том же году в «64» № 07 (14–20.02) выпущена карикатура Соколова, изображающая М. Талья с огромной белой фигурой коня. Из нижней части фигурки выступают изображения лиц рыцарей с мечом и копьём в руках, что перекликается с образом троянского коня. Возникновение этого сюжета может быть связана со свойственной гроссмейстеру манеры неожиданного жертвования фигур за доской. Так, в 1966 году он мастерски разыграл партию с Р. Г. Вейдом, пожертвовав ему коня. Восьмой чемпион мира славился своими внезапными жертвами.

Эстонский художник А. А. Салдре (1923–2008) в «64» 1971 года № 21 (21–27.05) создав шарж на П. Кереса и М. Талья, проиллюстрировал результат проходившего в Таллине турнира, где оба гроссмейстера разделили 1–2 места. Это событие было радостно встречено публикой, так как Эстония по праву гордилась достижениями своего гроссмейстера. Победители турнира изображены стоящими спиной друг к другу с внушительных размеров короной, венчающей их. Также над их головами располагается надпись «Tallin 71», а возле ног стоит цифра 11,5,

говорящая о равном счёте очков у обоих мастеров. А работа И. И. Игина в «64» № 01 (01–07.01) 1971 года изображает страстное пристрастие к курению, свойственное М. Талю. Благодаря фотоматериалам, документальным фильмам, в том числе научно-популярном «Семь шагов за горизонт» (1968 г.) Ф. Соболева, заметно, что большое количество партий гроссмейстер проводил, куря. И это была тенденция времени, когда правилами не запрещалось курение игроков и зрителей в зале.

Рисунок И. Зубова в журнале «Огонёк» «Согласились на ничью» представляет собой карикатуру, на которой изображены две фигурки шахматных королей, которые вполне миролюбиво под руку направляются в сторону буфета, на что указывает находящаяся слева табличка. Этот рисунок художника весьма иронично напоминает нам, что при всем объективном духе соперничества шахматы, прежде всего демократичная, спланирующая игра. Основа её — здоровое соперничество, конкуренция, но не бессмысленная вражда.

Забавные жизненные ситуации указывают на состояние такой сильной увлечённости игрой, что люди могли буквально забыть о своих профессиональных обязанностях, рабочем дне. Это нам иллюстрируют карикатуры «Доктор, ваше положение не из приятных», рисунок И. Генча «До конца рабочего дня осталось 4 минуты, а надо сделать ещё 20 ходов...» изданные в «Крокодиле», юмористические работы Ю. Черепанова «В приёмной у зубного врача. Обезболивающее средство» и И. М. Семенова (1906–1982) «Дом творчества писателей» в «Огоньке». Карикатуры тем острее, что подчёркивают увлечённость шахматами и небрежение в отношении своего долга представителей интеллигенции, работников умственного труда — персонажами рисунков стали врачи, писатели.

Рисунок «Тётя Дуся, передвиньте моего коня вон на ту клетку!» Е. Б. Щеглова (1927–1991) в «Крокодиле» иллюстрирует далеко не забавную общественную проблему юношеского инфантилизма. Действие карикатуры разворачивается в общежитии, где двое великовозрастных учащихся играют в шахматы удобно развалившись на кроватях. При входе пожилой женщины, вероятно вахтёрши, либо родственницы одного из них, молодые люди и не думают встать, но просят её передвинуть шахматную фигуру, стоящую на столе в комнате. В данном случае шах-

маты используются художником не в качестве символа интеллектуальной работы, воплощения силы ума и воли. Цель их образа усилить назидательный сатирический эффект, так как невоспитанность и лень персонажей для зрителя воплощают диссонанс с самой шахматной игрой и её принципами. С иного рода юмором мы имеем дело, знакомясь с рисунком Е. С. Шабельника (1941–2000) в журнале «Крокодил» № 15, 1969 г. «Вбрасывание». Само название работы говорящее. Этот термин заимствован из командных игр с мячом и шайбой вроде футбола, баскетбола, хоккея, где используется этот приём. Художник кроме того изображает судью в жёлтой одежде, дующим в свисток. Эта карикатура вызвана подчеркнуть тенденцию развития игры во все более спортивном духе.

Подводя итоги, обратимся к выводам, касающихся символики произведений. Карикатуристами произведено заимствование понятий из шахматного обращения в образный язык графики, что наглядно видно в работах Ефимова.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Айнутдинов А. С.* Типология и функции карикатуры в прессе // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. с. 20–28.
2. *Алексеев В. А.* Оружием политической сатиры. М., 1979.
3. *Мельников С. С.* Политический юмор как форма рефлексии в российском обществе (на примере карикатур XX–XXI вв.) тема диссертации и автореферата по ВАК РФ 22.00.05, кандидат наук. 2017.
4. *Сидоров А. А.* Мастера русской и советской графики // О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. Избранные труды. М.: Советский художник. 1985.
5. *Чепуров И. В.* Изобразительные средства отечественной карикатуры XVII–XX веков // Вестник Оренбургского государственного университета. 2014.
6. *Шевцова А. А., Гринько И. А.* Музеи и советская сатира // Человек и культура. 2019–2. С. 80–96.

Svetlana A. Pavlova
Candidate of Art History
Associate Professor
Music History Department
The Gnessin Russian Academy of Music
e-mail: hymnography@yandex.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-62-75

ON THE "CATECHISATION" OF THE THEATRE GENRE IN M. GLINKA'S WORKS THE OPERA *A LIFE FOR THE TSAR* DEDICATED TO THE 220TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER ESSAY I

Summary: The essay continues the discussion about the specifics of Russian musical theatre, which was started about two hundred years ago by V. Odoevsky and in which several generations of art historians have already participated. We are talking about the content of the "new direction in art", according to Vladimir Odoevsky, which appeared and headed the world musical culture in connection with the name of the Russian genius, M. Glinka, the author of three theatrical works: the operas *A Life for the Tsar* (1836) and *Ruslan and Lyudmila* (1842) as well as music for the tragedy *Prince Kholmisky* (1840). Let us say in advance that the last of the named works, despite its enduring artistic value, has not yet been included in the university curriculum for training musicians. The performance of this work in concerts is also a great rarity, given that the music to the tragedy *Prince Kholmisky* is, in essence, the first Russian program symphony, a "symphonic miracle", as P. Tchaikovsky called it.

V. Odoevsky described the opera *A Life for the Tsar* as "the first Russian opera". At present, this definition is understood in different ways and is even disputed. One gets the impression that be-

In several essays, we will consider the three named works in detail: the dramaturgy of the libretto and the features of musical expression, the formation of the images of the characters. All these special issues will be studied in their relation to the Christian world-view, which has been, in our opinion, the main "marker" of Russian art at all times of its existence. This idea, although it is more and more pronounced these days, is still not assessed seriously enough in the scientific humanitarian sphere; it is considered most of all from the aesthetic side, only abstractly touching on the dramaturgy and the musical language of the works, in our case — operas and music for theatre. In fact, it is precisely the laws of the spiritual life of man, which underlie the world-view and behaviour of a Christian, that directly determine the logic of the theatrical action structure. Moreover, they explain the content of the libretto and music, constituting that very "novelty" designated by V. Odoevsky in connection with M. Glinka's theatrical creative work.

*"With Glinka's opera, <...> a new element in art appears,
and, in its history, <...> a new period begins:
the period of Russian music..."
V. Odoevsky*

hind the philosophical, musicological, literary research, "stunned by the state mythology" [2, p. 65] of the 20th revolutionary century, the composer's own statement, his appeal to each of us, his daring

sermon "from heart-to-heart" [1, p. 145], is lost. Beginning with M. Glinka, opera became more than a secular genre¹ in Russia. Glinka restored such a genre characteristic of opera as its connection with the sacred rite. Glinka's operatic work can be called a stage sermon, which, following the most ancient patristic form of communication with the listener, seeks to actualise Christian truth, to make it desired and sought after in every human heart.

The creative work of the Russian genius purposefully raises the theme of spiritual life, namely its evangelical foundation. "With Glinka's opera, something that has long been sought and not found in Europe — a new element in art — appears, and, in its history, a new period begins: the period of Russian music," wrote V. Odoevsky after the premiere of the opera. "Such a feat, let us say, hand on heart, is a matter not only of talent but of genius!" [9]. It is possible to consider Vladimir Odoevsky's statement in the musical sphere alone; however, it is hardly sufficient, since the opera genre is not limited to music alone; it combines words and drama with it. By the time of Glinka's life and work, the Russification of these main directions of the opera genre — words, music, and drama, had already taken place. Words were Russified in the middle of the 18th century. *Cephalus and Procris* to a libretto by the "father of Russian theatre", A. Sumarokov, and music by F. Araja (1755), was one of the first operas in Russian. The Russification of drama took place in the last decades of the 18th century. In comedy, it is associated with the name of the serf playwright and composer, M. Matinsky, (*St. Petersburg Gostiny Dvor*, 1779); in tragedy — with the theatrical work of Empress Catherine the Great (*Oleg's Initial Administration*, 1790). Music was imbued with Russian content primarily in the comedy genre. This refers to the principle of composing an opera "for voices". It develops into a stylisation, which by the time of Glinka, prevailed on the music scene: Russian composers stylised music as Russian folk genres, European academic musical language, and Russian spiritual singing. For example, the genius of the vaudeville theatre, A. Verstovsky.

1. The etymology of the opera genre is associated with a sacred rite. It is evidenced by ancient authors explaining the names of the genres of "tragedy" and "comedy". Glinka restored precisely this genre characteristic of opera, as its connection with a sacred rite. However, he did this not only within the framework of Modern history, but in relation to Christianity as opposed to paganism, which regulated the content of the theatrical genres of Antiquity and the European Renaissance [11].



Unknown photographer. M. Mikhailova as Antonida.
A Life for the Tsar. M. Glinka; 1892, director: A. Bartsal, artist: K. Valts.
State Catalogue Number: 11758707. KP (GIK) Number: GABT
KP-3591/177. Inv. Number: FOT-2023.

Why, given that the Russification of words, music, and drama happened long before the development of the creative genius of Glinka, is he called the founder of Russian opera?

Music occupied a key place in the composer's life since childhood. From infancy and youth, he absorbed its main directions — folk, spiritual, and academic. Folk music was mastered, for example, with the help of singers and musicians invited by the grandmother of the future composer from villages and towns belonging to the Glinka family. As is known, Mikhail Glinka grew up under the watchful eye of his grandmother, who protected her grandson to the point that she rarely let him out for a walk; however, she instead arranged for him a kind of people's philharmonic of invited artists. This first musical impression was assimilated by the composer and became his native musical language — people's, folklore. The second impression — spiritual musical culture, bell ringing, church singing, entered Glinka's life through the only joy of the child — going to church on weekends. One can imagine with

what inspiration the boy set off on a “journey” to the service and caught every overtone of the bells, every exclamation of the priest in a dialogue with the choirboys and the worshippers in the church. Finally, the third musical impression overtook the composer at a young age, when Mikhail Glinka received a direct opportunity to get acquainted with and participate in the performance of academic music. His uncle owned a symphony orchestra, in which the future composer learnt to play instruments, and he had an excellent command of the accessible secular repertoire ².

Glinka’s musical education turned out to be natural, early, and continuous; in his mature years, it was multiplied by new impressions and new (including foreign) teaching. In his own work, the level of stylisation turned out to be irrelevant for Glinka. This does not mean that he did not rely on the main sound streams — folk art, spiritual singing, and academic tradition. All this is present in his works. However, the creative genius of the composer “melted” the trends that fed the musical field of creativity throughout history into an individual musical style. It is where Glinka’s primacy at the musical level is — in the creation of his own musical style! Explaining the phenomena of “stylisation” and “authorship” is not an easy question. There is no mathematically precise method; however, a logical method of “separating the wheat from the chaff” ³ is possible. For example, in the final scene of *Susanin* with the choir in the third act, the theme “Get married without me” includes intonations of folk lamentation, perhaps a romance, and, most certainly, rhetorical figures of the secular European tradition. However, it is not possible to separate one from the other; everything is welded into a single stylistic organism. At the same time, in A. Verstovsky’s work, for example, in the Song of the Unknown, “In the Olden Times, Our Grandfathers Lived”, from the first act of the opera *Askold’s Grave*, one can hear an unconditional stylisation of an epic song, as it was imagined by Russian musicians of the 19th century. Moreover, individuality distinguishes M. Glinka’s original music in the theme of the opening chorus, “In a storm, in a thunderstorm, a falcon in the sky...”

2. For more information on M. Glinka’s musical education, as well as on the content of creativity and the personality of the composer, see: Frolov S. V., *M. Glinka in the 21st Century. A New Look at Personality and Creativity* [13].

3. We mean the “mathematical” method of analysing musical style, which is offered in the works by Y. Vasiliev, Professor of the Gnessin Russian Academy of Music, Ph.D. in Art [3].

from the stylised folk song “Hey, wide Dnieper...” by A. Verstovsky from the opera *Askold’s Grave*, etc.

In the work of the composer and the librettist on the text of the opera *A Life for the Tsar*, the word also reached a new level of interaction with music — the one that became widely known in connection with R. Wagner ⁴ creative work. It is where M. Glinka’s primacy at the level of words lies: *A Life for the Tsar* is the first Russian opera in which the text of the libretto is born of music (and not vice versa, as was usually done, when the music was created for an already finished libretto). “My imagination <...> warned the diligent German,” wrote Mikhail Glinka, “as if by magic, a plan for an entire opera was suddenly created <...>, many themes and even details of development — all this flashed in my head at once” [5, p. 64]. The music of *A Life for the Tsar* does not amaze with the number of leitmotifs — it is true, in terms of intonation it is oriented mainly towards larger formations, themes. However, the thematic dramaturgy of the opera is formed in the derivative of themes from one another, or more precisely from the main intonational-thematic thought (“I am not afraid of fear! I am not afraid of death! I will die for the Tsar, for Rus”). In general, the thematic connections of the opera can be considered as a stage in the formation of musical drama. For example, the themes of the opera’s choirs — the opening male one, “In a storm, in a thunderstorm...”, and the final mixed one, “Glory to the Fatherland” — are placed in the centre of the opera, in Ivan Susanin’s part, “I am not afraid of fear...”, in the scene with the Poles from the third act. Some scenes are built as continuous ones, in which the characterisation of the heroes is born, reflecting small changes of thought. For example, Antonida’s part in the scene with the Poles from the third act raises the expressive means of Antonida’s Aria and Rondo from the first act, responding to the change in the heroine’s mood.

It should be noted that the process of working on the word when creating the libretto was based on the quality of the content and sound of the text. Such exactingness did not allow the composer to find a librettist for a long time. The widespread view in musicology on the poetic work of Baron Yegor von Rosen, who became the librettist of the opera, is indulgent. Indeed, recognized

4. Wagner outlined the theory of musical drama in his works: *The Art Work of the Future* (1851), *Opera and Drama* (1851), *Letter to F. Villo* (1860).

poets, contemporaries of Glinka, did not seriously engage in libretto, and Yegor von Rosen, with the support of N. Kukolnik and others, fulfilled the tasks set, which required the interaction of words with music. The common requirement for simplicity and, at the same time, imagery of poetry intended for musical interpretation is well known. In our opinion, this requirement is absolutely fulfilled in the libretto. Let us cite as an example the opening phrase of the quartet from the third act, which alarms researchers, but does not lose its accuracy and disposition to the musical solution: “Not a rose in the garden, in the vegetable garden! Antonida blooms among the people...”. In addition to the allusion to the folk “in the garden, in the vegetable garden...”, here the agreement between the people and the Gospel, “like a date blossomed...” ⁵, is surprisingly simply and sonorously “captured”; it is what they say when they emphasise the origin of the glorified saint from righteous parents or family. Antonida’s “blossoming” is assimilated by the Russian people, to whom she belongs.

From the point of view of the technique of “subtext” of the melody, attention is also drawn to the dramaturgy of the text vocalisation in solo parts. At the request of the composer, who, let us recall, was an excellent vocal teacher, the librettist succeeded in making the singing convenient for the performer, and, therefore: the voice sounds magnificent, natural! Let us recall, for example, the unyielding “standing” of the bass on the only percussive sound “a”, which forms a hidden voice-leading, rhetorical theme of the cross in the melody to the words “Get married without me...” from the third act. And around this “a”, both the lower and upper tones reveal ever greater confusion in the situation in which the text is sung: Susanin says goodbye to his daughter, he is leaving “to show the Poles the way to the Tsar”. Antonida literally cries in the descending phrases that came from the Cavatina of the first act; however, they are “cleansed” of the “shepherd”-instrumental hesitation and sound short and insistent in their artless “dropping”. This, it would seem, is a technique of folk singing; nevertheless, it is impossible to single it out from the romance-recitative palette of sound!

Let us dwell on the drama (action) in the opera *A Life for the Tsar* in more detail. Glinka turned to

5. “The just one will flourish like the palm tree. He will be multiplied like the cedar of Lebanon.” (Psalm 91:13) [12].

a plot that was already known and presented on the Russian opera stage. In 1815, the Bolshoi Theatre in St. Petersburg premiered the opera *Ivan Susanin*, based on a libretto by the head of the repertoire department of the imperial theatres, Prince A. Shakhovskiy, with music by the composer and conductor of the imperial theatres, C. Cavos. To Glinka, the idea of Ivan Susanin as the hero of the “Russian opera” he had conceived was suggested by V. Zhukovskiy: “When I expressed my desire to create a Russian opera,” we read in Mikhail Glinka’s *Notes*, “Zhukovskiy sincerely approved of my intention and suggested the plot of Ivan Susanin to me. The scene in the forest was deeply imprinted on my imagination; in it, I found much that was original, characteristically Russian...” [5, p. 64]. Based on the above, the opera by Shakhovskiy and Cavos was not considered by Glinka and Zhukovskiy as “Russian”. What was wrong with it?

Firstly, it should be said about the genre. The opera *Ivan Susanin* was defined by the librettist as anecdotal, that is, a comedy. Glinka’s opera is undoubtedly a tragedy and, moreover, a tragedy with a different, in comparison with the European tradition, super-task ⁶. This “super-task”, in our opinion, consists in the catechisation of the listener, that is, in their enlightenment with the gospel truth ⁷. At the same time, European opera, which developed out of the heir of the sacred rite, ancient Greek tragedy, was “revived” by the need to somehow fill believers’ lives during the protest new time. How was this phenomenon, the “catechisation” of the listener, unusual for a secular genre, expressed?

Let us compare the super-tasks of Glinka’s opera *A Life for the Tsar* and Cavos’ opera *Ivan Susanin*, which are formed in the characters’ verbal, musical, and active characteristics.

The table lists the names of all the Russian characters in the opera in the same order as in the libretto (Table 1). Note that, in Glinka’s version, the

6. Let us recall that the term “super-task” in relation to theatrical dramaturgy and performance was introduced by K. Stanislavsky. “The super-task is the main ideological task, the goal for which the play, an actor’s image, and the performance are created” [6].

7. Along with religious education, catechesis constitutes the educational service of the Church. Catechesis is assistance to a person who has believed in God in a conscious and responsible entry into the life of the Church. Religious education is the instruction of an Orthodox Christian in the truths of faith and the moral norms of Christianity, their introduction to the Holy Scripture and Church Tradition, including the liturgical life of the Church, to the patristic prayerful and ascetic experience [10].

Ivan Susanin (1815),
People's Opera in two acts [7]

A Life for the Tsar (1836),
Grand Opera in four acts with an epilogue [4]

Ivan Susanin, a peasant of the Romanovs	Ivan Susanin, a peasant from the village of Donima
Alexey, his son	Antonida, his daughter
Masha, his daughter	Bogdan Sobinin, her fiancé
Matvey, Masha's fiancé	Vanya, an orphan in the house of Susanin

Table 1

name of Susanin's son is the same as the name of his father (unlike in A. Shakhovskiy's libretto, where the boy is called Alexey). This demonstrates the commonality and continuity of generations, even at the level of naming the characters in Glinka's opera. In the first essay, we will consider the image of Ivan Susanin's daughter, how it is developed in Cavos's anecdotal opera (*Masha*) and Glinka's folk opera (*Antonida*). In the libretto of Glinka's opera, it is Antonida who appears on stage first of the four soloists; the sequence of introductions is as follows: Antonida, Susanin, Sobinin, Vanya. In the libretto of Cavos's opera, the order is different: Matvey, Masha, Susanin, Alexey.

So, the daughter of Ivan Susanin. In both operas, the character appears with a solo number, the third in order from the beginning of the opera: Masha (in Cavos's opera) sings the Aria, Antonida (in Glinka's opera) sings Cavatina and Rondo⁸.

Masha's Aria (No. 3, Cavos) is preceded by the introductory chorus ("Do not rage, violent winds, / Do not blow away the yellow leaves / From the dense forest of mature oaks") (No. 1) and couplets with the chorus, the lead singer of which is Matvey, Masha's fiancé. We note that in his story about the victory over the enemy, nothing indicates that Matvey himself was in the voluntary

military forces: "Glory to the merciful God, / He saved the Russian land from troubles. / Glory to the brave army, / With a strong chest defended us. / The red sun shone / Over Moscow from behind the black clouds" (No. 2).

Masha's aria shows the heroine joyfully striving for the wedding, without a shadow of attention to the "black clouds" mentioned by Matvey: "Soon, soon you and I / Will walk down the aisle, my friend. / And with one soul in love / We will live gloriously at home. / Living together with you, / We will be in one joy. / As dear as you are to your bride, / You will be just as dear to your wife". The last thought especially occupies Masha, and she confidently repeats several times: "As dear as you are to your bride, / You will be just as dear to your wife. Just as, just as dear to your wife. Ah!" [7, pp. 2–5]. Concentration on her beloved self — her thoughts and feelings — brings the heroine to an increased heartbeat, which we can hear in a special pictorial rhythm and texture of the orchestra: "The heart beats so in the chest, / That it cannot be told <...> / That it cannot be told, / That it cannot be told" [7, p. 6–7]. Finally, as if completely forgetting about the groom, the bride is extremely excited by the шумны of the wedding feast, which will take place "at her place": "My faithful girlfriends, / All the neighbours, all the relatives, / The whole village, matchmakers, friends / will feast at my place" [7, pp. 9–13]. There is such a strong, homely hostess: "...at my place...".

The aria is written in a two-part reprise form. In terms of genre, it is a polka, the rhythm, and accompaniment of which follows the shades of the content. "Soon, soon we will be with you..." is given in a backing song texture, sounding light and unburdensome. "How dear you are to your bride..." is "dressed" in heroic, orchestral cries following the sounds of the triad's inversion, etc. In general, we get textured variations in the polka genre, which, despite some diversity, are still within the framework of one affect — joyfully heroic with a gallant bias towards the people; so to say, a "Neapolitan" song and dance heroics⁹. What is Masha's heroism? Assessing the content of the text and the nature of the music, we can conclude that it is in the bride's readiness to maintain a joyful disposition towards the groom when he becomes her husband: "As dear as you are to your bride, so will you be dear to your wife". In the best traditions of comic opera, Cavos emphasises the moral side of marital relations. The orchestra rejoices together with the heroine, opening and ending the Aria with the sound of tutti. Thus, joyful heroism is the main affect of this aria.

Antonida's Cavatina and Rondo (No. 3 Glinka) is placed after two choirs that open the opera: the male choir with the youthful song, "In a storm, in a thunderstorm, the falcon keeps its youthful path across the sky..." (No. 1), and the female choir with the lyrical-patriotic song, "At the call of their native country, her sons fly..." (No. 2). Appearing after the extended choral sound, the solo number especially attracts attention. Unlike *Ivan Susanin* by Cavos, where, in the numbers following one after another, a kind of dialogue takes place between the groom (Couplets with choir No. 2) and the bride (Aria No. 3), in Glinka's *A Life for the Tsar*, Antonida's entrance is lit up with the colours of loneliness. Instead of an orchestral introduction, we hear a lonely tune of a "shepherd's horn" (clarinet). Perhaps it will bring news of a beloved friend? Antonida's part opens with a repetition of the instrumental tune we heard. Not a song, but a tune. Not "girlfriends, neighbours, boyfriends, relatives", but a field, a river, and waves from which the girl awaits news of her fiancé: "I look into the clear field, / I keep my eyes along the na-

tive river, / The waves are coming to us, coming, / The menacing ice floes are floating, floating /..." [4, p. 28–29].

The music very accurately conveys the heroine's state of loneliness, and therefore, her focus on her beloved more than on herself. How else to express Antonida's love for her warrior fiancé, about whom it is not even known that he is alive? What thoughts can be about a wedding here! In the Russian language, the designation of belonging to the male and female sex is remarkable: *pol*, that is, a "half". A man and a woman only together become whole or, as they say in the patristic tradition, form a "new person", and separately they are halves. Antonida feels this with her loving heart, and Glinka makes us feel it: in the lonely repetition of an instrumental tune, and not in a melodious melody natural for a girl's performance; in a lonely sounding female voice without orchestral accompaniment, etc.

However, as it always happens with Glinka, the image of the character is formed, born literally "before our eyes". And now Antonida focuses on the bright, loving mood of the romance, and is already in a merry *khorovod*, almost turning into a dance. Cavatina and Rondo are written in three-part form with the dynamics of the genre transformation of music; it is a change in the character's thoughts, their ability to feel "in the range" of crying to dancing. What a difference! Cavos has a strong housewife, Masha, with a keen attention to herself: "... my heart is beating in my chest...", "... they will feast at my place...". Her feat lies in the worthy comedy of her readiness to "pardon" her husband, as well as the groom: "... you will be nice to the bride / ... you will be nice to the wife...". Masha's music is textured variations in a completely European style, not going beyond the framework of one genre — polka. How is it connected with the Russian heroine? Through secular aristocratic commitment to polkas at balls. The image of Masha is a view of Russia from the ballroom of St. Petersburg. In Glinka's work, Antonida does not know what to do with herself because her beloved is not there; although she gets mischievous in her dreams of a wedding towards the end of the Rondo, the path to this begins with crying, and not about herself, but about him. Thinking about another as much as about oneself, and even more, is Antonida's heroism. It does not grow out of everyday morality associated with self-interest, but out of the gos-

8. In the piano score of M. Glinka's opera *A Life for the Tsar* published in 1880, it is indicated "Aria and Rondo" in the Russian text, and "Cavatina und Rondo Antonida" in the German translation [4].

9. Genre was characteristic of the Neapolitan opera school, in which the style of baroque opera, *seria/buffa*, was formed and, by the first quarter of the 18th century, spread to the opera traditions of Venice, Rome, Vienna, and other musical capitals of Europe. On the history and style of baroque opera, including the Neapolitan school of composition, see: Lutsker P. V., Susidko I. P., *Italian Opera of the 18th Century* [8].

pel truth. "A new commandment I give you: love one another" [John 13:34], Christ said to the people of the New Testament, "love your neighbour as yourself" [Mark 12:31]. Glinka shows his heroine in the fulfilment of this commandment. Antonida opens up to the listener in anticipation of

her fiancé. She does not even have her own melodies at the beginning, only the sound of a horn coming from afar, which she repeats in the hope of hearing, reading "the lips" of the tune, the news about her beloved friend.

TO BE CONTINUED

REFERENCES:

1. Beethoven, L. Letters. In 4 volumes. 1978. Moscow: Muzyka Publishing House, Vol. 3.
2. Burkov, G.I. 1998. *Chronicle of the Heart*. Series: My 20th Century. Moscow: Vargius.
3. Vasiliev, Yu. V. "Melodic formulas of E. Rucevskaya in the Material of the Opera *Eugene Onegin* by P. Tchaikovsky (Statistical Notes)" / Scientific heritage of E. Rucevskaya in modern musicology. Abstracts of the International Scientific Conference dedicated to the 100th anniversary of the birth of Doctor of Arts, Professor E. Rucevskaya. 2022. St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, p. 9
4. Glinka, M. I. Life for the Tsar. Grand Opera in Four Acts with an Epilogue (1836). Piano score. 1880. Moscow: P. Jurgenson.
5. Glinka, M. I. Notes. 1988. Moscow: Muzyka, p. 64.
6. Gorchakov, N.M. 1965. "Supertask", *Theatrical Encyclopedia* / edited by P. Markov. Moscow: Soviet Encyclopedia, vol. 4.
7. Kavos, K. A. *Ivan Susanin. Folk Opera in Two Acts* (1815). Piano score. 1867. St. Petersburg: F. Stellovsky.
8. Lutsker, P.V., Susidko I. P. 1998. *Italian Opera of the 18th Century*. In 2 volumes, Moscow.
9. Odoevsky, V.F. 2011. "On Glinka's Opera: A Life for the Tsar", *The Northern Bee*. 1836. December 7, no. 280, p. 1118.
10. On religious-educational and catechetical service in the Russian Orthodox Church. The document was approved by the definition of the Holy Synod of the Russian Orthodox Church on December 27, 2011 (Journal No. 152). URL: <https://azbyka.ru/otechnik/dokumenty/o-religiozno-obrazovatelnom-i-katehizicheskom-sluzhenii-v-russkoj-pravoslavnoj-tserkvi/> (Accessed on: 15.08.2024).
11. Pavlova, S.A. 2024. "Theory of Affects in the Libretto of European and Russian Opera: from Paganism to Christianity. Monteverdi's Orpheus and Glinka's Ruslan", *Burganov House. The Space of Culture. Scientific and analytical journal*, no. 2, pp. 124–139.
12. The works of our holy father John Chrysostom, Archbishop of Constantinople, in Russian translation: in 12 volumes. St. Petersburg: Publishing House of the St. Petersburg Theological Academy, 1895–1906. / Vol. 5 (in 2 books), 1899, p. 1007 / Conversation about psalms / Conversation 39 on psalm 91, pp. 599–977.
13. Frolov, S.V. 2016. *M. Glinka in the 21st Century. A New Look at Personality and Creativity*. St. Petersburg: Nestor-History.

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-62-75

О «КАТЕХИЗАЦИИ» ТЕАТРАЛЬНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ М. И. ГЛИНКИ ОПЕРА «ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» К 220-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА ОЧЕРК I

Настоящий очерк продолжает дискуссию о специфике русского музыкального театра, которая открылась около двухсот лет назад В. Ф. Одоевским и в которой участвуют уже несколько поколений искусствоведов. Речь идет о содержании «нового направления в искусстве», по словам Владимира Федоровича, возникшего и возглавившего мировую музыкальную культуру в связи с именем русского гения — М. И. Глинки — автора трех театральных сочинений: опер «Жизнь за царя» (1836) и «Руслан и Людмила» (1842), музыки к трагедии «Князь Холмский» (1840). Заранее скажем, что последнее из названных сочинений, несмотря на непреходящую художественную ценность, до сих пор не включено в довузовскую программу обучения музыкантов. Исполнение этого сочинения в концертах — также большая редкость при том, что Музыка к трагедии «Князь Холмский» является, в сущности, первой русской программной симфонией — «симфоническим чудом», как называл это сочинение П. И. Чайковский.

В нескольких очерках мы подробно рассмотрим три названных сочинения: драматургию либретто и особенности музыкального выражения, формирование образов действующих лиц. Все эти специальные вопросы будут рассмотрены в их отношении к христианскому мировоззрению, которое и является, на наш взгляд, главным «маркером» русского искусства во все времена его существования. Эта мысль в наши дни, хотя и звучит громче и громче, но все еще недостаточно серьезно оценивается в научной гуманитарной сфере и рассматривается более всего со стороны эстетической, лишь отвлеченно затрагивающей драматургию и собственно музыкальный язык произведений, в нашем случае — опер и музыки для театра. В то время, как именно законы духовной жизни человека, лежащие в основе мировоззрения и поведения христианина, непосредственно определяют логику строения театрального действия, объясняют содержание либретто и музыки, составляя ту самую «новизну», которая была обозначена В. Ф. Одоевским в связи с театральным творчеством М. И. Глинки.

«С оперою Глинки является <...> новая стихия в искусстве, и начинается в его истории <...> период русской музыки...»
В. Ф. Одоевский

Опера «Жизнь за царя» названа В. Ф. Одоевским «первой русской оперой». В настоящее время это определение понимается по-разному и даже оспаривается. Складывается впечатление, что за философскими, музыковедческими, литературными изысканиями, «оглушенными госу-

дарственной мифологией» [2, с. 65] двадцатого революционного столетия, теряется высказывание самого композитора, его обращение к каждому из нас, его дерзновенная проповедь «от сердца к сердцу» [1, с. 145]. Начиная с М. И. Глинки, опера в России становится больше, чем свет-

ский жанр¹. Глинка восстановил такую жанровую характеристику оперы, как ее связь со священнодействием. Оперное творчество М. И. Глинки можно назвать *сценической проповедью*, которая, следуя древнейшей святоотеческой форме общения со слушателем, стремится актуализировать христианскую истину, сделать ее желанной и искомой в каждом человеческом сердце.

Творчество русского гения направленно поднимает тему духовной жизни, а именно ее *евангельской* основы. «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе — новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки, — записал после премьеры оперы В. Ф. Одоевский, — Такой подвиг, скажем, положи руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!» [9]. Рассматривать высказывание Владимира Федоровича в сфере только музыкальной возможно, но вряд ли достаточно, так как оперный жанр не ограничен только музыкой, но соединяет с нею слово и драму. Ко времени жизни и творчества М. И. Глинки русификация этих главных направлений оперного жанра — слова, музыки и драмы уже совершилось. Слово было русифицировано в середине XVIII века. Одна из первых опер на русском языке — это «Цефал и Прокрис» на либретто «отца русского театра» А. П. Сумарокова и музыку Фр. Арайи (1755). Русификация драмы произошла в последние десятилетия XVIII века. В комедии это связано с именем крепостного драматурга и композитора М. Матинского («Санкт-Петербургский гостинный двор», 1779), а также — драматурга И. А. Крылова и композитора Е.И. Фомина («Американцы», 1788 и др.), в трагедии — с театральным творчеством императрицы Екатерины Великой («Начальное управление Олега», 1790). Музыка проникалась русским содержанием прежде всего в жанре комедии. Имеется ввиду принцип сочинения оперы «на голоса». Он развивается в стилизацию, которая ко времени М. И. Глинки преобладала на музыкальной сцене: под русские народные жанры, европей-

ский академический музыкальный язык, отечественное духовное пение стилизовали музыку отечественные композиторы. Например, гений водевильного театра А. Н. Верстовский.

Почему же при том, что русификация слова, музыки и драмы случилась задолго до развёртывания творческого гения М. И. Глинки, родоначальником русской оперы называют именно его?

Музыка занимала важнейшее место в жизни композитора с самого детства. С младенчества и юности он впитал основные её направления — народное, духовное, академическое. Освоение народной музыки произошло, например, через песенниц и игрунов из принадлежащих семейству Глинок сел и деревень. Как известно, Михаил Иванович рос под чутким присмотром бабушки, которая берегла внука до того, что даже редко выпускала гулять, но зато устроила для него, своего рода, народную филармонию из приглашенных артистов. Это первое музыкальное впечатление было усвоено композитором и стало его родным музыкальным языком — народным, фольклорным. Второе впечатление — духовная музыкальная культура, колокольный звон, церковное пение, вошли в жизнь Глинки через единственную выездную радость младенца и отрока — посещение церкви на выходных. Можно себе представить, с каким вдохновением отправлялся мальчик в «путешествие» к богослужению и ловил каждый обертон колоколов, каждый возглас священника в диалоге с клирошанами и молящимися в храме. Наконец, третьей музыкальное впечатление настигло композитора в юном возрасте, когда Михаил Иванович получил прямую возможность познакомиться и участвовать в исполнении академической музыки. Брат матери владел симфоническим оркестром, в котором будущий композитор научился играть на инструментах, и прекрасно знал светский репертуар².

Музыкальное воспитание Глинки оказалось естественным, ранним и непрерывным, в зрелые годы было умножено на новые впечатления и новое (в том числе, заграничное) учение. В собственном творчестве уровень стилизации оказался для М. И. Глинки неактуален. Это не зна-

чит, что он не опирался на основные звуковые потоки — народное творчество, духовное пение и академическую традицию. Все это есть в его сочинениях. Но творческий гений композитора «переплавил» направления, питавшие на протяжении всей истории музыкальную область творчества, в индивидуальный, авторский музыкальный стиль. Вот в чем первенство М. И. Глинки на уровне музыки — в создании **авторского музыкального стиля!** Объяснить явления «стилизации» и «авторства» — вопрос не простой. Математически точного метода нет, но возможен внимательный слуховой анализ³. Например, в финале сцены Сусанина с хором в третьем действии тема «Сыграйте вашу свадьбу без меня» композитор собирает интонации народного плача-причитания, может быть, романса и, совершенно точно, риторические фигуры светской европейской традиции — тему креста. Но отделить одно от другого не представляется возможным, всё спаяно в единый стилевой организм. В то же время у А. Н. Верстовского, например, в Песне Неизвестного «В старину жилали деды» из первого действия оперы «Аскольдова могила» слышна безусловная стилизация под былинную песнь, какой представляли ее себе отечественные музыканты XIX века. Также индивидуальность отличает авторскую музыку М. И. Глинки в теме начального хора «В бурю во грозу сокол по поднебесью...» от стилизованной под народную песню «Гой, ты Днепр широкий...» А. Н. Верстовского из оперы «Аскольдова могила» и т. д.

Слово в работе композитора и либреттиста над текстом оперы «Жизнь за царя» также вышло на новый уровень взаимодействия с музыкой — тот, который получил широкую известность в связи с творчеством Р. Вагнера⁴. Вот в чем первенство М. И. Глинки на уровне слова: «Жизнь за царя» — первая русская опера, в которой *текст либретто рожден музыкой* (а не наоборот, как обычно это делалось, когда музыка создавалась на уже готовое либретто). «Моё воображение <...> предупредило прилежного немца, — писал Михаил Иванович, — как бы по волшебному действию вдруг создался план целой оперы <...>, многие темы

и даже подробности разработки — все это разом вспыхнуло в голове моей» [5, с. 64]. Музыка «Жизни за царя» не поражает количеством лейтмотивов — это правда, в интонационном плане она ориентируется преимущественно на более крупные образования — темы. Однако, тематическая драматургия оперы складывается в производности тем от главной интонационно-тематической мысли («Страх не страшусь! Смерти не боюсь! Лягу за царя, за Русь»). В целом тематические связи оперы можно рассматривать как ступень формирования музыкальной драмы. Например, темы хоров оперы — начального мужского «В бурю во грозу...» и финального смешанного «Славься Отечество» — собираются в центре оперы, в партии Ивана Сусанина «Страх не страшусь...» в сцене с поляками из третьего действия. Некоторые сцены построены как сквозные, в которых характеристика героев рождается, отражая малые движения мысли. Например, партия Антонида в сцене с поляками из третьего действия, поднимает выразительные средства Каватины и Рондо Антонида из первого действия, откликаясь на перемену настроения героини.

Обратим внимание на то, что процесс работы над словом при создании либретто опирался на качество содержания и звучания текста. Такого рода требовательность долгое время не позволяла композитору найти либреттиста. Распространенным в музыковедении взглядом на поэтическое творчество барона Егора Федоровича фон Розена, ставшего либреттистом оперы, снисходительное. Действительно, заниматься все-таки либретто не стали признанные поэты, современники М. И. Глинки, а Е. Ф. фон Розен при поддержке Н. В. Кукольника выполнил поставленные задачи, требовавшие взаимодействия слова с музыкой. Известно расхожее требование простоты и, вместе с тем, образности поэзии, предназначенной для музыкальной интерпретации. На наш взгляд, это требование абсолютно выполнено в либретто. Приведем в пример настораживающую исследователей, но от этого не теряющей своей точности и расположенности к музыкальному решению, начальную фразу квартета из третьего действия: «Не розан в саду, в огороде! Цветёт Антонида в народе...». Помимо аллюзии на народное «во саду-ли, в огороде...», здесь удивительно просто и звучно «схвачено» согласие *народного* — *евангельскому* «яко фи-

1. Этимология жанра оперы связана со священнодействием. Об этом свидетельствуют античные авторы, объясняющие названия жанров «трагедии» и «комедии». Глинка восстановил именно такую жанровую характеристику оперы, как ее связь со священнодействием. Но сделал это в противовес язычеству, регулировавшему содержание театральных жанров Античности и европейского Возрождения [11].

2. Подробно о музыкальном воспитании М. И. Глинки, а также о содержании творчества и о личности композитора см.: Фролов С. В., М. И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество [13].

3. Мы имеем ввиду «математический» метод анализ музыкального стиля, который предлагает в своих работах профессор РАМ им. Гнесиных, канд. иск. Ю. В. Васильев [3].

4. Вагнер изложил теорию музыкальной драмы в своих работах: «Художественное произведение будущего» (1851), «Опера и драма» (1851), «Письмо к Ф. Вилло» (1860).

никс процвел...»⁵ — так говорят, когда подчеркивают происхождение прославляемого святого от праведных родителей или рода. «Цветение» Антонида усваивается русскому народу, которому она и принадлежит.

С точки зрения техники «подтекстовки» мелодии обращает на себя внимание также драматургия огласовки текста в сольных партиях. Либреттисту удается по требованию композитора, который, напомним, был прекрасным вокальным педагогом, сделать пение удобным для исполнителя, а значит: голос будет великолепно, естественно звучать! Вспомним, например, какое складывается непреклонное *стояние* баса на единственном ударном звуке «а», образующем скрытое голосоведение, риторическую тему креста в мелодии на слова «Сыграйте вашу свадьбу без меня...» из третьего действия. А вокруг этого «а» — и нижние, и верхние тоны раскрывают всё большее *смятение* в ситуации, в которой поется текст: Сусанин прощается с дочерью, он уходит «указать полякам дорогу к царю». Антонида буквально плачет в нисходящих фразах, пришедших из Каватины первого действия, только они «очищены» от «пастушески»-инструментальных колебаний и звучат кратко и настойчиво в своем безыскусном «сбрасывании». Это, казалось бы, прием народного пения, но выделить его из романсово-речитативной палитры звучания невозможно!

На **драме (действии)** в опере «Жизнь за царя» остановимся подробнее. М. И. Глинка обратился к сюжету, уже известному и представленному на русской оперной сцене. В 1815 году в Большом театре Санкт-Петербурга состоялась премьера оперы «Иван Сусанин» на либретто руководителя репертуарной части императорских театров, князя А. А. Шаховского с музыкой композитора и дирижера императорских театров К. А. Кавоса. М. И. Глинке мысль об Иване Сусанине, в качестве героя задуманной им «русской оперы», предложил В. А. Жуковский: «Когда я изъявил своё желание приняться за русскую оперу, — читаем в «Записках» Михаила Ивановича, — Жуковский искренно одобрил мое намерение и предложил мне сюжет «Ивана Сусанина». Сцена в лесу глубоко врезалась в моём воображении; я находил в [ней] много оригинального, характерно русского...» [5, с. 64]. Исходя из сказанного, опера Шаховского и Ка-

воса не рассматривалась Глинкой и Жуковским, как «русская». Что же в ней было не так?

Прежде всего, здесь следует сказать о жанре. Опера «Иван Сусанин» была определена либреттистом, как анекдотическая, то есть *комедия*. Опера М. И. Глинки является несомненно *трагедией* и, более того, трагедией с иной, по сравнению с европейской традицией, сверхзадачей⁶. Эта «сверхзадача», на наш взгляд, состоит в катехизации слушателя, то есть в его просвещении евангельской истиной⁷. В то время, как европейская опера, выросшая из наследницы священнодействия — древнегреческой трагедии, была «возрождена» необходимостью наполнить переживаниями аффектов (страстей) жизнь верующих в протестное Новое время. В чем же выразилось это необычное для светского жанра явление — «катехизация» слушателя? Сравним сверхзадачи оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» и К. А. Кавоса «Иван Сусанин», которые формируются в словесных, музыкальных и действенных характеристиках персонажей.

В таблице выписаны имена всех русских героев оперы в той же последовательности, что в либретто (Таблица 1). Обратим внимание, что имя сына Сусанина у М. И. Глинки повторяет имя отца (в отличие от либретто А. А. Шаховского, в котором мальчика зовут Алексей). Это показывает общность, преемственность поколений даже на уровне именования героев в опере М. И. Глинки. В первом очерке рассмотрим образ дочери Ивана Сусанина, как он складывается в анекдотической опере Кавоса (Маша) и народной опере Глинки (Антонида). В либретто оперы М. И. Глинки именно Антонида появляется на сцене первой из четырех солистов, последовательность вступления получается следующая: Антонида, Сусанин, Собинин, Ваня. В либретто оперы К. А. Кавоса порядок иной: Матвей, Маша, Сусанин, Алексей.

6. Напомним, термин «сверхзадача» в отношении театральной драматургии и исполнительства введен К. С. Станиславским. «Сверхзадача — это «главная идейная задача, цель, ради которой создается пьеса, актёрский образ, спектакль» [6].

7. Катехизация наряду с религиозным образованием составляет просветительское служение Церкви. Катехизация — это содействие уверовавшему в Бога человеку в сознательном и ответственном вхождении в жизнь Церкви. Религиозное образование — это наставление православного христианина в истинах веры и нравственных нормах христианства, приобщение его к Священному Писанию и церковному Преданию, в том числе к литургической жизни Церкви, к святоотеческому молитвенному и аскетическому опыту [10].

5. «Праведник яко финикс процветет: яко кедр, иже в ливане, умножится» (Пс. 91:13) [12].

«Иван Сусанин» (1815),
Народная опера в двух действиях[7]

ИВАН СУСАНИН, крестьянин Романовых

АЛЕКСЕЙ, сын его

МАША, дочь его

МАТВЕЙ, жених Маши

«Жизнь за царя» (1836),
Большая опера четырех действиях с эпилогом
[4]

ИВАН СУСАНИН, крестьянин деревни Донины

АНТОНИДА, его дочь

БОГДАН СОБИНИН, ее жених

ВАНЯ, сирота в доме Сусанина

Таблица 1

Итак, дочь Ивана Сусанина. В обеих операх персонаж появляется с сольным номером, третьим по порядку от начала оперы: Маша (у Кавоса) поет Арию, Антонида (у Глинки) — Каватину и Рондо⁸.

Арии Маши (№ 3, Кавос) предшествует вступительный Хор «*Не бушуйте, ветры буйные, / Не снесите листа желтого / С леса частого матерых дубов*» (№ 1) и Куплеты с хором, запеваляой которых выступает Матвей, жених Маши. В его рассказе о победе над врагом, заметим, ничего не указывает на то, что сам Матвей был в ополчении: «*Слава Богу милосердому, / Землю русскую от бед Он спас. / Слава войску молодецкому, / Грудью крепкой отстояло нас. / Возсияло солнце красное / Над Москвою из-за черных туч*» (№ 2).

Ария Маши показывает героиню в радостной устремленности к свадьбе, без тени внимания к упомянутым Матвеем «*черным тучам*»: «*Скоро, скоро мы с тобою / Под венец, мой друг, пойдём. / И в любви одной душою / Домом славно заживём. / Живучи с тобою вместе, / Будут радости одне. / Сколь ты мил своей невесте, / Столько ж будешь мил жене*». Последняя мысль особенно занимает Машу, и она несколько раз уверенно повторяет: «*Сколь ты мил своей невесте, / Столько ж будешь мил жене. Столько ж, столько ж будешь мил жене. Ах!*» [7, с. 2–5]. Сосредоточенность на себе любимой — своих мыслях и чувствах доводят героиню до усиленного сердцебиения, которое слышится и нам в специальном изобразительном ритме и фактуре оркестра: «*Так в груди сердечко бьется, / Что не*

8. В клавире оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» 1880 года издания указано: «Ария и Рондо» — в рус. тексте, «Cavatina und Rondo Antonida» — в нем. переводе [4].

можно рассказать <...> / Что не можно рассказать» [7, с. 6–7]. Наконец, будто вообще забывая о женихе, невеста предельно возбуждается картиной свадебного пира, который состоится «*у неё*»: «*Верныя мои подружки, / Все соседи, вся родня, / Вся деревня, свахи, дружки / запируют у меня*» [7, с. 9–13]. Такая крепкая, домовитая хозяйка: «*...у меня...*».

Жанровая основа Арии — полька, ритм и сопровождение которой следует за оттенками содержания. «*Скоро, скоро мы с тобою...*» дается в подголосочной песенной фактуре и легко, не обременительно звучит. «*Сколь ты мил своей невесте...*» одето в героические, идущие по звукам обращения трезвучия, возгласы оркестра и т. д. В целом получаются фактурные вариации в жанре польки, которые при некотором разнообразии всё-таки находятся в рамках **одного аффекта — радостно героического с галантным уклоном в народность**, такая «неаполитанская» песенно-танцевальная героика⁹. В чем же заключается *героизм* Маши? Оценивая содержание текста и характер музыки, можно сделать вывод, что — в готовности невесты сохранять радостное расположение к жениху, когда он станет ее мужем: «*Сколь ты мил своей невесте, столько ж будешь мил жене*». В лучших традициях комической оперы Кавос подчеркивает моральную сторону отно-

9. Жанровость была свойственна неаполитанской оперной школе, в которой сформировался стиль барочной оперы *seria/buffa* и к первой четверти XVIII века распространился на оперные традиции Венеции, Рима, Вены и др. музыкальных столиц Европы. Об истории и стиле барочной оперы, в том числе, о неаполитанской композиторской школе см.: Луцкер П. В., Суцидико И. П., Итальянская опера XVIII века [8].

шений в супружестве. Оркестр радуется вместе с героиней, открывая и завершая Арию звучанием тутти. Итак, радостная героиня — вот основной аффект этой арии.

Каватина и Рондо Антонида (№ 3 Глинка) поставлена после двух, открывающих оперу, хоров: мужского с молодецкой песней «*В бурю во грозу сокол по поднебесью правит молодецкий путь...*» (№ 1) и женского — с лирико-патриотической песней «*На зов своей родной страны летят её сыны...*» (№ 2). Появляясь после протяженного хорового звучания, сольный номер особенно обращает на себя внимание. В отличие от «Ивана Сусанина» Кавоса, где в следующих друг за другом номерах возникал своего рода диалог жениха (Куплеты с хором № 2) и невесты (Ария № 3), в «Жизни за царя» Глинки выход Антонида освящен красками *одиночества*. Вместо оркестрового вступления здесь звучит одинокий наигрыш «пастушеского рожка» (кларнет). Может быть, он донесет весть о возлюбленном друге? Партия Антонида открывается повторением услышанного инструментального наигрыша. Не песня, а наигрыш. Не «*подружки, соседи, дружки, родня*», а поле, река и волны, от которых девушка ждет весточки о женихе: «*В поле чистое гляжу, / Вдоль по реке родной очи держу, / Волны к нам идут, идут, / Льдины грозные плывут, плывут /...*» [4, с. 28–29].

Очень точно передано музыкой *состояние одиночества героини*, а значит ее нацеленности на любимого более, чем на саму себя. Как иначе выразить любовь Антонида к жениху воину, о котором неизвестно даже то, что он жив? Какие тут мысли о свадьбе! В русском языке замечательно обозначение принадлежности мужскому и женскому *полу*: «пол», то есть «половина» [14]. Мужчина и женщина только вместе становятся целым или, как говорится в святоотеческой традиции, образуют «*нового человека*», а по отдельности они — половинки. Антонида это чувствует своим любящим сердцем, а Глинка заставляет почувствовать нас: в одиноком повторении инструментального наигрыша, а не в напевной естественной для девического исполнения мелодии;

в одиноко звучащем женском голосе без оркестрового сопровождения и др.

Но, как это всегда бывает у М. И. Глинки, образ персонажа формируется, рождается буквально «на глазах». И вот уже Антонида настраивается на светлый любовный лад романса, и вот уже играет в веселом хороводе, переходящем почти что в пляску. Каватина и Рондо написаны в трехчастной форме с динамикой жанрового преобразования музыки, как изменение мыслей персонажа, его способности чувствовать «в диапазоне» от плача до пляса. Вот какая разница! У Кавоса — крепкая хозяйка Маша с остро развитым вниманием к себе: «*...в груди сердечко бьется...*», «*...запируют у меня...*». Подвиг её заключается в достойной комедии готовности «*миловать*» мужа, также как жениха: «*...будешь мил невесте / ...будешь мил жене...*». Музыка Маши — фактурные вариации во вполне себе европейской стилистике, не выходящей за рамки одного жанра — польки. Как он связан с русской героиней? Через светское аристократическую приверженность к полькам на балах. Образ Маши — взгляд на Россию из бальной залы Петербурга. У Глинки — не знающая куда себя деть от отсутствия рядом любимого, Антонида, которая, хоть и приходит в состояние озорства в мечтах о свадьбе к концу Рондо, но путь к этому начинается с плача — не о себе, а о нем. Думать о другом также, как о самой себе и даже больше — вот в чём героизм Антонида. Он вырастает не из **житейской морали**, связанной с выгодой для себя, но из **евангельской истины**. «*Заповедь новую даю вам: любите друг друга*» [Ин. 13:34], — сказал Христос людям Нового Завета, — «*возлюби ближнего своего, как самого себя*» [Мк. 12:31]. В исполнении этой заповеди и показывает М. И. Глинка свою героиню. Антонида открывается слушателю в ожидании жениха, у нее и своих мелодий-то в начале нет, только доносящийся издали звук рожка, который она повторяет в надежде услышать, прочитать «по губам» наигрыша весть о возлюбленном друге.

ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бетховен Л. Письма. — В 4 т. — М., издательство «Музыка», 1978. — Т. 3.
2. Бурков Г. И. Хроника сердца. Серия: Мой 20 век». — М.: Варгиус. — 1998.
3. Васильев Ю. В. Мелодические формулы Е. А. Ручьевской в материале оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (статистические заметки) / Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыкознании. Тезисы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения доктора искусствоведения, профессора Е. А. Ручьевской. — С.-Петербургская Государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — 2022. — С. 9
4. Глинка М. И. Жизнь за царя. Большая опера в четырех действиях с эпилогом (1836). Клавир. — М.: у П. Юргенсона. — 1880.
5. Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. — С. 64.
6. Горчаков Н. М. Сверхзадача // Театральная энциклопедия / под ред. П. А. Маркова. — М.: Советская энциклопедия, 1965. — Т. 4.
7. Кавос К. А. Иван Сусанин, народная опера в двух действиях (1815). Клавир. — СПб.: у Ф. Стелловского. — 1867.
8. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. — В 2 т. — М. — 1998.
9. Одоевский В. Ф. Об опере Глинки: «Жизнь за Царя» // Северная пчела. 1836. 7 дек. № 280. — С. 1118.
10. О религиозно-образовательном и катехизическом служении в Русской Православной Церкви. Документ утвержден определением Священного Синода Русской Православной Церкви от 27 декабря 2011 года (журнал № 152). URL: <https://azbyka.ru/otechnik/dokumenty/o-religiozno-obrazovatelnom-i-katehizicheskom-sluzhenii-v-russkoj-pravoslavnoj-tserkvi/> (Дата обращения 15.08.2024).
11. Павлова С. А. Теория аффектов в либретто европейской и русской оперы: от язычества к христианству. «Орфей» Монтеверди и «Руслан» Глинки // Дом Бурганова. Пространство культуры. Научно-аналитический журнал. — № 2. — 2024. — С. 124–139.
12. Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе: в 12-и томах. — СПб.: Издательство С.-Петербург. Духовной Академии, 1895–1906. / Т. 5. (в 2-х книгах) — 1899. — 1007 с. / Собеседование о псалмах / Собеседование 39 на псалом 91. — 599–977 с.
13. Фролов С. В. М. И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество. — СПб.: Нестор-История. — 2016.
14. Ирзабеков Василий (Фазиль). Тайна русского слова. М.: Издательство "Художественная литература", 2024.

Anna E. Zavalova

PhD in the History of Art
Leading Researcher at the Research Institute
of Theory and History of Fine Arts at the Russian Academy of Arts,
Russian Art Department
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-76-82

PROVINCE. 1830S BY MSTISLAV DOBUZHINSKY: ARTISTIC AND LITERARY SOURCES

Summary: The article is the first to provide a comparative analysis of historian Sergei Knyazkov's text *The Town in the Nikolaevan Era* and Mstislav Dobuzhinsky's watercolour *Province. 1830s*, which was created to accompany the text in a table. Sets of such tables-manuals on Russian history for schools were published by J. Knebel. It was established that Dobuzhinsky presented only the most characteristic features of the town from the text, such as a sleepy policeman. It was determined that the artist's childhood memories of the summer months he had spent in Novgorod played a more important role in creating the image of a Russian provincial town. Moreover, it was determined that Dobuzhinsky used the sculpture *Playing Knucklebones* by N. Pimenov, the woodcut *Cats as the Fifty-three Stations of the Tōkaidō* by Kuniyoshi,

Mstislav Dobuzhinsky's watercolour *Province. 1830s* (the State Russian Museum, 1907–1909) has long been recognised as one of the artist's most significant works. The few researchers who turned to the master's legacy in the 1970s and 1980s laid the foundation for its study and made important observations about this work. Here, first of all, it is necessary to mention the book by N. Lapshina, *The World of Art. Essays on History and Creative Practice*, the first large-scale study of the history of the association and the work of its participants. Lapshina drew attention to the vivid imagery of the watercolour *Province. 1830s* and its author's "subtle stylism"¹. G. Chugunov, the largest researcher of M. Dobuzhinsky's work, noted that the watercolour was the master's first historical composition².

the etching *View of Amsterdam from the North-West* by Rembrandt, and the painting *The Rooks Have Returned* by A. Savrasov as artistic sources in order to embody this image.

The author came to the conclusion that various sources, especially artistic ones, were necessary for the master to create a collective and vivid image of a Russian provincial town of the first third of the 19th century. In addition, the author put forward a hypothesis that the use of Russian masters' famous works as sources, Nikolai Pimenov's sculpture and Alexei Savrasov's painting, was due to the educational objectives that Dobuzhinsky additionally introduced into the watercolour *Province. 1830s*.

Keywords: M. Dobuzhinsky, N. Pimenov, Kuniyoshi, Rembrandt, A. Savrasov

A. Gusarova drew attention to the significance of detail in this work³. However, the question of the sources used in the creation of this watercolour has still not attracted attention.

The street from the watercolour *Province. 1830s* echoes Dobuzhinsky's memories of the summer months in Novgorod, which he spent as a child with his maternal grandparents: "Our Prusskaya Street was quiet and sleepy; roosters crowed, dogs barked lazily, <...>. Almost all the houses were wooden and alternated with fences with wide gaps, along which 'sidewalks', rotten boards overgrown with grass and nettles, stretched <...>. This village place on the street was the arena of our children's games <...>. We played *lapta*, and, when I was

1. Lapshina N. P. *The World of Art. Essays on History and Creative Practice*. 1977. Moscow: Iskusstvo, p. 288.

2. Chugunov G. I. *Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky. 1875–1957*. 1984. Leningrad: Artist of the RSFSR, p. 53.

3. *Mstislav Dobuzhinsky. Painting. Graphics. Theatre*. 1982. Author of the text and compiler, A. Gusarova. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo, p. 25.



Dobuzhinsky M.V.
Provinces. 1830s. 1907 – 1909. Paper, watercolor, gouache. 60 x 83.5 cm. State Russian Museum. Inv. No. 13516
Source: Chugunov G.I. *Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky. 1875 – 1957. L.: Artist of the RSFSR, 1984. P.59*

younger, knucklebones, stick-knock, and other children's games"⁴.

In the watercolour *Province. 1830s*, the figure of one of the boys playing knucklebones, like Dobuzhinsky in childhood, repeats Nikolai Pimenov's famous sculpture *Playing Knucklebones* (plaster, the State Russian Museum, 1836), to which Alexander Pushkin dedicated the poem "To the Statue of a Knucklebone Player", written in the same year. There is no doubt that Dobuzhinsky, who turned to Pushkin's legacy throughout his entire creative career, was familiar with these works.

The right part of the watercolour background is occupied by an image of stone shopping arcades, the model for which was the Nikolsky Market in St. Petersburg, an architectural monument built in 1788–1789; it was also one of the "heroes" of the watercolour *Old Nikolsky Market* by Evgeny Lanceray (the State Tretyakov Gallery, 1901), Dobuzhinsky's comrade in the World of Art association. In his watercolour, Dobuzhinsky placed silhouette drawings of black and white cats walking towards each

4. Dobuzhinsky M. V. *Memories*. 1987. Moscow: Nauka, p. 44.

other on the roof of the stone market. This composition goes back to the colour woodcut, *Cats as the Fifty-three Stations of the Tōkaidō* (1847)⁵, by Kuniyoshi, a Japanese master of the *ukiyo-e* school. Its appearance is not surprising, since Dobuzhinsky was not only interested in Japanese prints but also collected works of this art.

In the watercolour *Province. 1830s*, in the background behind the shopping arcades, one can see free space right up to the horizon. A complex of churches and a bell tower surrounded by a stone fence, probably a monastery, are depicted there. Perhaps it is the Desyatiny Monastery, which Dobuzhinsky visited more than once in his childhood⁶; in its image, the characteristic features of the powerful, solid, and laconic architecture of Ancient Novgorod are recognisable.

Along with the churches, a number of windmills are also depicted on the horizon. They were rare in Russia; however, a landscape with a distant view

5. Zavalova A. E. *Early Work of Mstislav Dobuzhinsky and Art Nouveau Magazine Graphics*. 2022. // *Observatory of Culture*, Vol. 19, No. 3, p. 298.

6. Dobuzhinsky M. V. *Memories*. 1987. Moscow: Nauka, p. 45.

of a windmill, *View of Amsterdam from the North-West* (c. 1640), is among Rembrandt's etchings. Dobuzhinsky included the landscape with a windmill and the spire of the town hall from this etching in the illustration *In the Carriage* for Pushkin's story "The Stationmaster" in 1905⁷, that is, just two years before he began working on the watercolour. As with the illustration, there was no reason other than the artist's desire to depict a landscape with a windmill in it. Now, it can be said that the Rembrandt-like view of windmills on the horizon was of interest to Dobuzhinsky personally, and this served as the main reason for the appearance of this motif in his works.

In the watercolour *Province. 1830s*, the action takes place in the summer, as evidenced by thick green grass, light dresses of the women, and a butterfly on the milepost. At the same time, the trees in the background on the left side of the image are bare, and birds' nests are clearly visible on them. This detail goes back to the famous painting by Alexei Savrasov, *The Rooks Have Returned* (the State Tretyakov Gallery, 1871), the special poetic nature of which was described by Alexander Benois in the early 1900s⁸. However, here a natural question arises about the reasons for the appearance of this detail in Dobuzhinsky's watercolour. It can be assumed that it was purely artistic in nature, since the drawing of bare branches softens the sharp transition from the roofs of houses to the greyish sky. The same function is performed by the image of a whole flock of black birds, which have been scared away by a black cat on the ridge of the market roof.

The subjects for the paintings, as well as the accompanying texts, were chosen by historian Sergei Knyazkov. In the text that accompanies the drawing, *The Town in the Nikolaevan Era* (the watercolour *Province. 1830s* was published under this title), he described the contents of the

table in detail: "The painting depicts a square of a medium-sized city of the time when Pavel Ivanovich Chichikov's carriage drove into one of these cities"⁹. It is followed by a historical essay on the emergence and development of cities in the Russian state; the essay ends at the time of Emperor Nicholas I's reign: "The majority of city revenues went to the maintenance of places and salaries for public administration officials, primarily police officers, then to the maintenance of barracks, guardhouses, prisons, stables, riding arenas, barriers, etc. More than two-thirds of city revenues went to covering needs that cannot really be called city needs <...>. It is not surprising that the general impression of a Russian city of the *Nikolaevan* times was extremely sad. It was something that was soundly asleep and motionless, where people were still moving, and a policeman with his guards, who also were not distinguished by a special ability to stay awake, reigned above everything"¹⁰.

Comparing Knyazkov's concept with Dobuzhinsky's watercolour, it is easy to notice that the artist, having depicted the "iconic" details from the text, created his own image of the province, sweet and with good humour. He conveyed the "sleepy province" in the figure of a dozing elderly guard, near whom the boys drew a man on the guard post, and a butterfly sat down to rest.

The variety of artistic sources reflected in the watercolour *Province. 1830s* explains the task of presenting a collective and visual image of a Russian provincial town. This task is due to the educational purpose of the watercolour, which was created as a table on Russian history for sets issued by the Moscow publishing house of Joseph Knebel¹¹, that is, as a visual teaching aid. In this case, recognising popular works of Russian masters in the table could have been included by the artist in the educational task of the watercolour.

REFERENCES

1. Benois A. N. *History of Russian Painting in the 19th Century*. 1902. St. Petersburg: Znanie.
2. Dobuzhinsky M. V. *Memories*. 1987. Moscow: Nauka.
3. Zavyalova A. E. "A. Pushkin's Works in M. Dobuzhinsky's Graphics" // *Observatory of Culture*. 2018. Vol. 15, No. 5.
4. Zavyalova A. E. "Mstislav Dobuzhinsky's Early Work and Art Nouveau Magazine Graphics" // *Observatory of Culture*. 2022. Vol. 19, No. 3.
5. Paintings on Russian history, published under the general editorship [and explanatory text] of S. Knyazkov: Explanatory text to the painting. No. 47. M. Dobuzhinsky. *The Town in the Nikolaevan Era*. 1908. Moscow: Grossman and Knebel.
6. Lapshina N. P. "The World of Art". *Essays on the History and Creative Practice*. 1977. Moscow: Iskusstvo.
7. Mstislav Dobuzhinsky. *Painting. Graphics. Theatre / Author of the text and compiler: A. Gusarova*. 1982. Moscow: Izobrazitelnoye Iskusstvo.
8. Chugunov G. I. *Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky. 1875–1957*. 1984. Leningrad: Hudojnik RSFSR.

7. Zavyalova A. E. "Works of A. Pushkin in the Graphics of M. Dobuzhinsky". 2018. // *Observatory of Culture*, Vol. 15, No. 5, p. 587.

8. Benois A. N. *History of Russian Painting in the 19th Century*. 1902. St. Petersburg: Znanie, p. 210.

9. Paintings on Russian history, published under the general editorship [and explanatory text] of S. Knyazkov: Explanatory text to the painting. No. 47, M. Dobuzhinsky, *The Town in the Nikolaevan Era*. 1908. Moscow: Grossman and Knebel, p. 1.

10. Paintings on Russian history, published under the general editorship [and explanatory text] of S. Knyazkov: Explanatory text to the painting. No. 47, M. Dobuzhinsky, *The Town in the Nikolaevan Era*. 1908. Moscow: Grossman and Knebel, p. 12.

11. Paintings on Russian history, published under the general editorship [and explanatory text] of S. Knyazkov: Explanatory text to the painting. No. 1. 1908–1913. Moscow: Grossman and Knebel.

Анна Евгеньевна Завьялова

Ведущий научный сотрудник

Кандидат искусствоведения

НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Отдел русского искусства

Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-76-82

«ПРОВИНЦИЯ. 1830-Е ГОДЫ» МСТИСЛАВА ДОБУЖИНСКОГО: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Аннотация: В статье впервые проведен сравнительный анализ текста историка Сергея Князькова «Город в Николаевское время» и акварели Мстислава Добужинского «Провинция. 1830-е годы», которая была выполнена для сопровождения этого текста в таблице. Комплекты таких таблиц — пособий по русской истории для школ, выходили в издательстве И. Кнебеля. Выявлено, что Добужинский воспроизвел только самые характерные черты города из текста, такие как сонный будочник. Установлено, что более важную роль в создании образа русского провинциального города сыграли детские воспоминания художника о летних месяцах, которые он проводил в Новгороде. Также установлено, что для воплощения этого образа Добужинский привлёк в качестве художественных источников скульптуру Н. Пименова «Играющий в бабки», гравюру на дереве

Акварель Мстислава Добужинского «Провинция. 1830-е годы» (1907–1909, ГРМ) давно признана одним из самых значимых произведений художника. Немногочисленные исследователи, обратившиеся к наследию мастера в 1970–80-е годы, заложили основу его изучения, и сделали важные наблюдения об этом произведении. Здесь, прежде все, нужно назвать книгу Н. П. Лапшиной «Мир искусства. Очерки истории и творческой практики» — первое масштабное исследование истории объединения и творчества его участников. Лапшина обратила внимание на яркую образность акварели «Провинция. 1830-е годы» и «тонкий стилизм» ее автора¹. Г. И. Чугунов, крупнейший исследователь творчества М. В. Добужинского, отметил, что акварель — пер-

Куниёси «Кошки, изображающие 53 станции Токайдо», офорт Рембрандта «Вид Амстердама с северо-запада», картину А. Саврасова «Грачи прилетели».

Автор пришел к выводу, что разнообразные источники, особенно художественные, были необходимы мастеру для создания собирательного и яркого образа русского провинциального города первой трети XIX века. Кроме того, автор выдвинул гипотезу, что привлечение в качестве источников известных произведений русских мастеров: скульптура Николая Пименова и картина Алексея Саврасова, было обусловлено образовательными задачами, которые Добужинский дополнительно внес в акварель «Провинция. 1830-е годы».

Ключевые слова: М. В. Добужинский, Н. С. Пименов, Куниёси, Рембрандт, А. К. Саврасов

вая историческая композиция мастера². А. П. Гусарова обратила внимание на важную роль детали в этом произведении³. Тем не менее, вопрос об источниках, задействованных при создании этой акварели, все еще не привлекал внимания.

Улица из акварели «Провинция. 1830-е годы» перекликается с воспоминаниями Добужинского о летних месяцах в Новгороде, которые он ребёнком проводил у дедушки и бабушки по материнской линии: «На нашей Прусской улице было тихо и сонно, распевали петухи, лениво лаяли собаки, <...> Домики почти все были деревянные и чередовались с заборами с широкими щелями, вдоль ко-

1. Лапшина Н. П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М.: Искусство, 1977. С. 288
2. Чугунов Г. И. Мстислав Валерианович Добужинский. 1875–1957. Л.: Художник РСФСР, 1984. С. 53
3. Мстислав Добужинский. Живопись. Графика. Театр / автор текста и сост. А. П. Гусарова. М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 25

торых тянулись “тротуары” — изгнившие доски, поросшие травой и крапивой <...> Это деревенское место улицы было ареной наших детских игр <...> Играли и в лапту, а когда я был меньше, в бабки, в палочку-постукалочку и другие детские игры»⁴.

В акварели «Провинция. 1830-е годы» фигура одного из мальчиков, играющих в бабки, как и Добужинский в детстве, повторяет знаменитую скульптуру Николая Пименова «Играющий в бабки» (1836, гипс, ГРМ), которой Александр Пушкин посвятил в том же году написанное стихотворение «На статую играющего в бабки». Сомневаться в знакомстве Добужинского, обращавшегося к наследию Пушкина на протяжении всего творческого пути, с этими произведениями не приходится.

Правую часть заднего плана акварели занимает изображение каменных торговых рядов, моделью для которых послужил Никольский рынок в Петербурге — памятник архитектуры 1788–1789 годов постройки, один из «героев» акварели «Старый Никольский рынок» работы Евгения Лансере (1901, ГТГ), товарища Добужинского по объединению «Мир искусства». Добужинский на крыше каменного рынка в своей акварели поместил силуэтные рисунки черного и белого котом (или кошек), идущих навстречу друг к другу. Эта композиция восходит к цветной гравюре на дереве японского мастера школы укиё-э Куниёси «Кошки, представляющие 53 станции Токайдо» (1847)⁵. В ее появлении нет ничего удивительного, так как Добужинский не только интересовался японской гравюрой, но и коллекционировал произведения этого искусства.

На заднем плане, за торговыми рядами в акварели «Провинция. 1830-е годы» можно видеть пространство, свободное вплоть до линии горизонта. На нем изображён комплекс из церквей и колокольни, обнесенных каменной оградой, вероятно, монастырь. Возможно, это Десятинный монастырь, в котором Добужинский не раз бывал в детстве⁶, в его изображении узнаются характерные черты мощной, основательной и лаконичной архитектуры Древнего Новгорода.

Наряду с церквями на линии горизонта также изображён целый ряд ветряных мельниц. Они редко встречались в России, но пейзаж с далё-

4. Добужинский М. В. Воспоминания. М.: Наука, 1987. С. 44
5. Завьялова А. Е. Раннее творчество Мстислава Добужинского и журнальная графика югендстиля // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3, с. 298
6. Добужинский М. В. Воспоминания. М.: Наука, 1987. С. 45

ким видом на ветряк «Вид Амстердама с северо-запада» (ок. 1640) есть среди офортов Рембрандта. Пейзаж из этого листа с ветряной мельницей и шпилем ратуши Добужинский поместил в иллюстрации «В карете» к повести Пушкина «Станционный смотритель» в 1905 году⁷, то есть всего двумя годами ранее начала работы над акварелью. В ней, как и в иллюстрации, никаких причин, кроме желания художника, изображать пейзаж с ветряной мельницей не было. Теперь можно утверждать, что «рембрандтовский» вид ветряных мельниц на горизонте был интересен Добужинскому лично, и это послужило главной причиной появления данного мотива в его произведениях.

Действие в акварели «Провинция. 1830-е годы» происходит летом, о чем свидетельствуют густая зелёная трава, лёгкие платья женщин, бабочка на верстовом столбе. В то же время, деревья на заднем плане в левой части изображения стоят голые, и на них хорошо заметны птичьи гнезда. Эта деталь восходит к знаменитой картине Алексея Саврасова «Грачи прилетели» (1871, ГТГ), особенную поэтичность которой описал Александр Бенуа в самом начале 1900-х годов⁸. Однако здесь возникает закономерный вопрос о причинах появления данной детали в акварели Добужинского. Можно предположить, что она носила исключительно художественный характер, так как рисунок голых ветвей смягчает резкий переход от крыш домов к сероватому небу. Ту же функцию выполняет изображение целой стаи чёрных птиц, которых вспугнул чёрный кот на гребне крыши рынка.

Выбор сюжетов для картин, а также сопроводительные тексты к ним были сделаны историком Сергеем Князьковым. В тексте, который сопровождает рисунок «Город в Николаевское время» — под таким названием была опубликована акварель «Провинция. 1830-е годы», он подробно описал содержание таблицы: «На картине изображена площадь города средней величины тех времён, когда в один из таких городов въехала бричка Павла Ивановича Чичикова»⁹. Далее следует исторический очерк возникновения и развития городов в Российском государстве, который заканчивается

7. Завьялова А. Е. Произведения А. С. Пушкина в графике М. В. Добужинского // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 5, с. 587
8. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. СПб.: Знание, 1902. С. 210
9. Картины по русской истории, изданные под общей редакцией [и объяснительным текстом] С. А. Князькова: Объяснительный текст к картине. № 47. М. Добужинский. Город в Николаевское время. М.: Гросман и Кнебель, 1908. С. 1

на времени царствования императора Николая I: «Большая часть городских доходов уходила на содержание мест и на жалование лицам общественного управления, прежде всего, чинам полиции, затем на содержание казарм, гауптвахт, тюрем, конюшен, манежей, шлагбаумов и т.п. Более двух третей городских доходов уходило на покрытие таких нужд, которые городскими собственно назвать нельзя <...> Не мудрено, что общее впечатление от русского города Николаевский времён было крайне грустное. Он представлял из себя что-то беспробудно спящее и неподвижное, где люди ещё двигались, а над всем царил кварталный со своими будочниками, тоже не отличавшимися особой способностью к бодрствованию»¹⁰.

Сравнивая замысел Князькова с акварелью Добужинского, несложно заметить, что художник, избрав «знаковые» детали из текста, создал свой

собственный образ провинции, милый и с добрым юмором. «Сонную провинцию» он передал в фигуре дремлющего пожилого будочника, около которого мальчишки на столбе караульни нарисовали человека, и бабочка села отдохнуть.

Многообразие художественных источников, получивших отражение в акварели «Провинция. 1830-е годы», объясняет задача представить собирательный и наглядный образ русского провинциального города. Эта задача обусловлена образовательным назначением акварели, которая была создана как таблица по русской истории для комплектов, выпускавшихся московским издательством Иосифа Кнебеля¹¹, то есть как наглядное учебное пособие. В этом случае узнавание популярных произведений русских мастеров в таблице могло быть заложено художником в образовательную задачу акварели.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. СПб.: Знание, 1902
2. Добужинский М. В. Воспоминания. М.: Наука, 1987
3. Завьялова А. Е. Произведения А. С. Пушкина в графике М. В. Добужинского // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 5
4. Завьялова А. Е. Раннее творчество Мстислава Добужинского и журнальная графика югендстиля // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3
5. Картины по русской истории, изданные под общей редакцией [и объяснительным текстом] С. А. Князькова: Объясн. текст к картине. № 47. М. Добужинский. Город в Николаевское время. М.: Гросман и кнебель, 1908
6. Лапина Н. П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М.: Искусство, 1977
7. Мстислав Добужинский. Живопись. Графика. Театр / автор текста и сост. А. П. Гусарова. М.: Изобразительное искусство, 1982.
8. Чугунов Г. И. Мстислав Валерианович Добужинский. 1875–1957. Л.: Художник РСФСР, 1984

10. Картины по русской истории, изданные под общей редакцией [и объяснительным текстом] С. А. Князькова: Объясн. текст к картине. № 47. М. Добужинский. Город в Николаевское время. М.: Гросман и Кнебель, 1908. С. 12

11. Картины по русской истории, изданные под общей редакцией [и объяснительным текстом] С. А. Князькова: Объясн. текст к картине. № 1-. М.: Гросман и Кнебель, 1908–1913

Elena O. Romanova

Art critic, Advisor

Art History and Art Criticism Department of the Russian Academy of Arts

Academician of the Russian Academy of Arts

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0001-5287-9510

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-83-90

PORTRAITS OF CONTEMPORARIES IN NIKOLAI DRONNIKOV'S PRINTS

Summary: The portraits by artist Nikolai Dronnikov (b. 1930) of prominent Russian artists and cultural figures who have resided in or visited Paris throughout the last forty years are the subject of this article. These graphic portraits belong to the rare genre of croquis portrait; however, they are complete works of art. The artist presents them to the viewer in his small-format books, published in limited editions on his own printing press. Owing to Dronnikov's creative method, which involves creating numerous instantaneous portrait sketches of his subjects while observing them in various situations, hundreds of artistic images of representatives of Russian culture in France, characterised by the authenticity of the image at a specific moment, have been created.

Born in Budki village, Tula region, in 1930, artist Nikolai Dronnikov has spent more than 50 years living in France. He is the creator of portraits of nearly all well-known Russian artists and cultural figures who have ever been to Paris. In addition to being a painter, graphic artist, and sculptor, Dronnikov is a writer and book publisher. Landscapes of Moscow, Paris, and other locations of his travels, as well as still lifes are present in his creative work. Moreover, he reflects his love of birds and other species there. However, priority is certainly given to the portrait genre, an unusual portrait.

We are talking about sketch portraits belonging to the rare genre of croquis (French: *croquis* — to draw quickly), meaning instant sketches from life, conveying the most characteristic features of the future artwork. However, Dronnikov's croquis-portraits are the works of art themselves. They are executed with ink or lithographic pencil, sometimes with a felt-tip pen, and can later be converted into a linocut or a water-colour painting. All portraits are necessarily drawn from life, and then printed by the author in publica-

Living in Paris, N. Dronnikov developed his talent, enriching the artistic education he received at the Moscow Surikov State Academic Institute of Fine Arts with French culture. Among the artists of the past whose work served as a starting point for his art of portrait drawing, he cites the classics of Flemish and German art. At the same time, his artworks are organically integrated into the drawing tradition of the representatives of the Paris School.

Keywords: Nikolai Dronnikov, Paris, croquis portrait, artist book, graphic arts, drawing, Viktor Astafyev, Mstislav Rostropovich, Serge Lifar, Sviatoslav Richter

tions dedicated to his models, which can confidently be called artist's books. These are books small in format and volume, of different sizes — 17.5 cm × 14.0 cm, 20.5 cm × 15.0 cm, 32 cm × 23 cm, and others, up to the size of a postcard. They often have a silver-coloured foil cover, sometimes with the use of fabric, used mainly for binding. Each booklet is on average no more than 20–25 pages; the circulation rarely exceeds 100 copies, often less — 50, maybe 25, or 15. All of them are numbered. The books are published in the artist's home printing house.

The book is dominated by images of the character it is dedicated to. At times, Dronnikov includes recollections, poems, fragments from books into the context of the publication, supplementing the images with signatures, inscriptions addressed by models to the artist... Moreover, there are reproductions of paintings, portraits, sketches, facsimiles of letters, etc. Among the heroes, there are representatives of Russian emigration of different generations, as well as guests from Russia who toured France, presented their literary works, participated in various events within

the framework of cultural exchange between the two countries, or simply visited friends or relatives. These are G. Aigi, S. Richter, M. Rostropovich, I. Odoytseva, A. Solzhenitsyn, V. Nekrasov, V. Astafiev, I. Brodsky, S. Gubaidullina, B. Okudzhava, V. Vysotsky, the legendary M. Chagall, S. Lifar, and many others. All of them appear on the pages of books as Nikolai Dronnikov saw them at specific moments in their lives. The artist's first book-album, published in 1980, was called *A Russian in Paris*.

In Dronnikov's portraits, the models are always recognisable. Despite the use of the most minimalist artistic means, the artist manages to use a line — always different, sometimes wide, sometimes thin — to create an image of a character that interests him at the moment. Sometimes he draws a portrait of a character's hand or wrist, which become a kind of symbol of the model. Rapidly created while observing the models, the portraits evoke a sense of the flow of life. After all, in each series, the artist sometimes makes hundreds of sketches before choosing a few drawings that he considers the most successful. Nikolai Dronnikov creates portraits-states that reflect the life at a specific moment of the existence of people who have entered the history of Russian and world culture.

Paris taught the Russian artist a lot. At one time, in 1968, Dronnikov with a group of his compatriots were lucky enough to visit Marc Chagall's studio in France. The maestro said that Paris gave him a colour that he had not known before. Dronnikov certainly developed his palette while working in France; however, Paris gave him, as a graphic artist,

incomparably more. And here it is entirely possible to speak of Dronnikov as a continuer of the Paris School tradition, which relied on a drawing, made from life under the direct impression of it and capturing its essence, as the basis for a finished work.

Owing to one of the artist's books dedicated to Viktor Astafyev, today, under one of the covers, there is an opportunity to see Nikolai Dronnikov's artworks from the early 1950s, created during his army years in Siberia, which miraculously survived, and works completed in our days.

The book begins with a pencil portrait of A. Solzhenitsyn, since V. Astafyev became a laureate of the prize named after him in 2009. It is followed by a page spread (which is also repeated at the end of the book) with Dronnikov's painting, *Along the Yenisei. Krasnoyarsk* (cardboard, oil, 1951), made by him during his army service. The artwork, especially in a double version, conveys an incredible feeling of the infinity of space. The pages that actually make up the book between the first and last spreads are filled with evidence of life. Firstly, these are portraits of Viktor Astafyev, drawn with sanguine and pencil, as well as the drawing *Astafyev's Hands*. There are also rare archival materials, photographs, watercolour landscapes of Krasnoyarsk and nearby villages, realistic portraits and landscapes from the 1950s. Moreover, there is an inscription from the writer to Nikolai Dronnikov: "Do not be offended by the fatherland. Viktor Astafyev. November 2, 1987" [3].

In 2011, the artist published 100 copies of a book dedicated to Serge Lifar. It begins with a short arti-

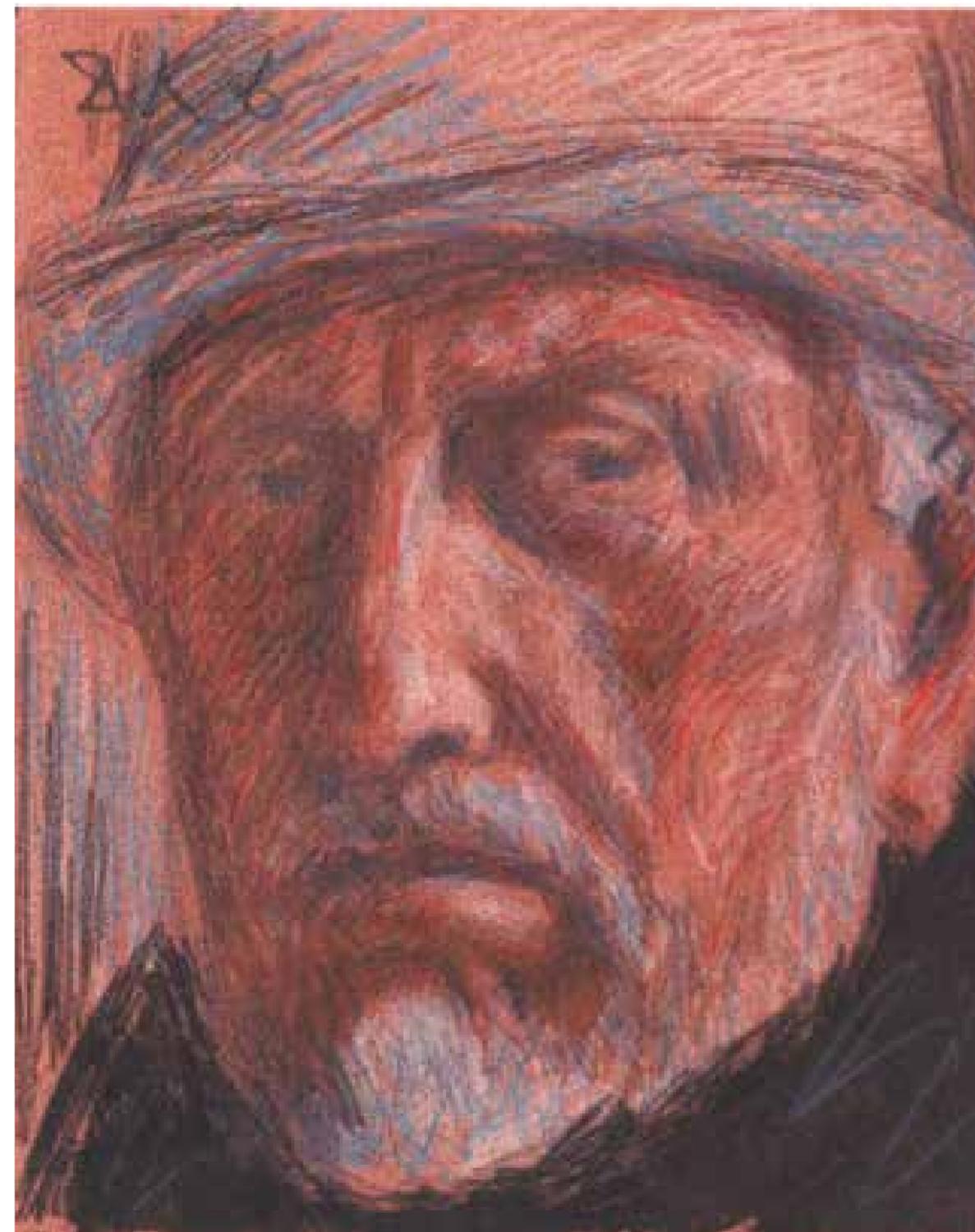
From left to right

Ill. 1. Dronnikov N. Mstislav Rostropovich. "Alexander Nevsky". 2006. Source: BACH. ROSTROPOVITCH. Album II. Ivry, MMVII. // Solzhenitsyn House of Russia Abroad.

Ill. 2. Dronnikov N. Viktor Astafyev. Signed by V. Astafyev to N. Dronnikov. 1987. Source: Krasnoyarsk. Paris. V. Astafyev / Viktor Astafyev by Nikolai Dronnikov. Drawing, watercolour. Petit Ivry, MMIX. // Solzhenitsyn House of Russia Abroad.

Ill. 3. Dronnikov N. Viktor Astafyev. Signed by V. Astafyev to N. Dronnikov. 1987. Source: Krasnoyarsk. Paris. V. Astafyev / Viktor Astafyev by Nikolai Dronnikov. Drawing, watercolour. Petit Ivry, MMIX. // Solzhenitsyn House of Russia Abroad.

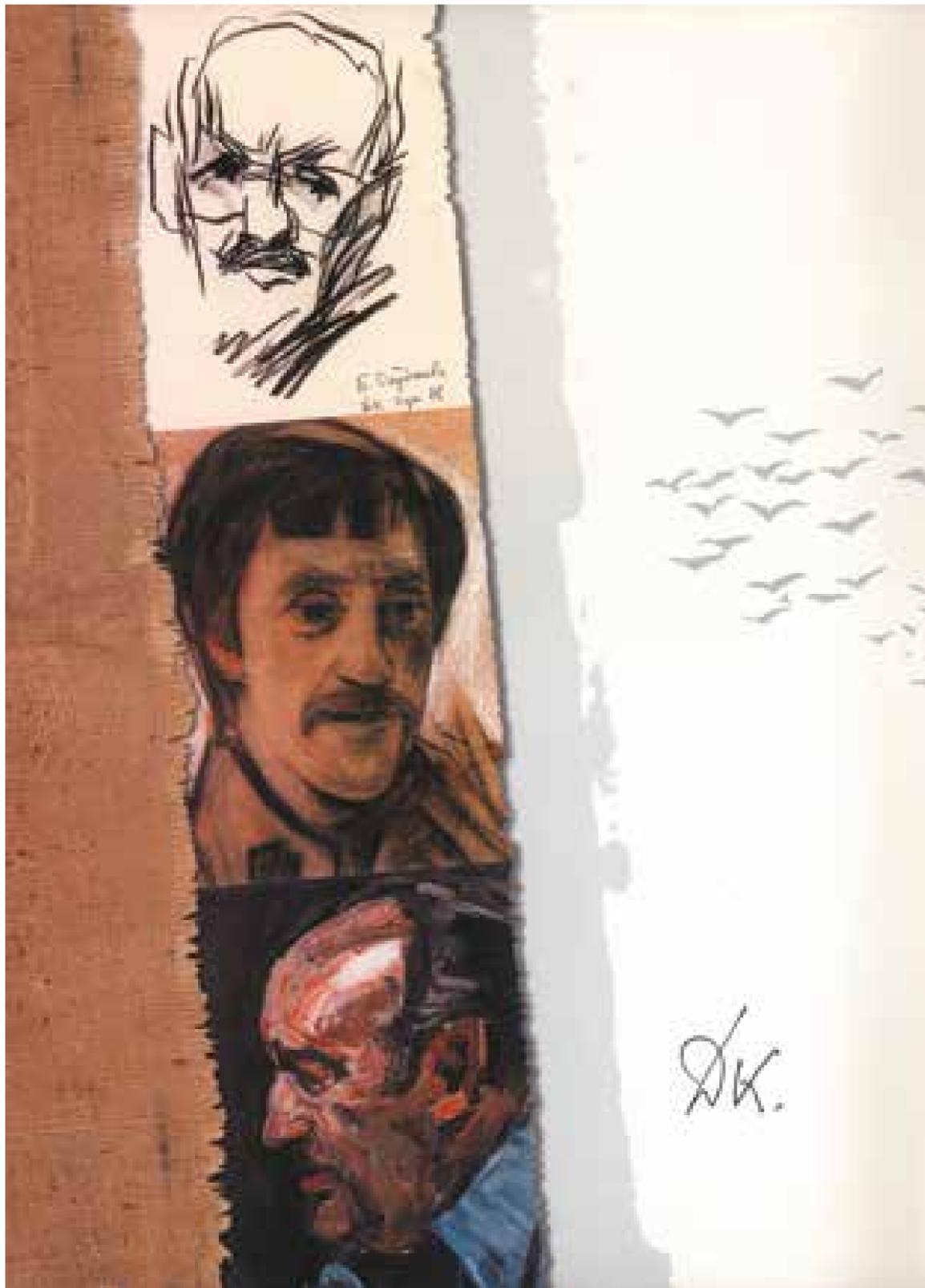
Ill. 4. Dronnikov N. Hands of V. Astafyev. 1987. Source: Krasnoyarsk. Paris. V. Astafyev / Viktor Astafyev by Nikolai Dronnikov. Drawing, watercolour. Petit Ivry, MMIX. // Solzhenitsyn House of Russia Abroad



Ill. 5. Dronnikov N. Self-portrait. Source: BACH. ROSTROPOVITCH. Album II. Ivry, MMVII. // Solzhenitsyn House of Russia Abroad.

cle in French entitled "Paris. Picasso's Model". Dronnikov tells how in 1979, having received an order for a portrait of Lifar from the Russian Thought newspaper, he met the famous dancer and choreographer at the Sorbonne, where he regularly lectured. After this, the artist continued to come to the Sorbonne and portray Lifar for a number of years.

After the very first session, the artist showed the resulting portrait to Lifar. And Lifar allowed himself to interfere in the work! Here is how Dronnikov describes it: "He was wearing a fur hat, and the profile drawing turned out well. At the end of the session, looking at the drawing, he asked me for a rubber and erased the bulges under his chin.



Ill. 6. Book cover: Nikolai Dronnikov. Okudzhava. Vysotsky. Galich: Portraits from Life / Preface by L. Robel. Moscow: Vysotsky State Cultural Centre, 2002 // Solzhenitsyn House of Russia Abroad.

This insult to nature puzzled me. 'They did not exist before,' he told me. That is how the drawing with Serge Lifar's autograph appeared" [6] (translated from French by E. R.).

The book *Bach. Rostropovitch* [5] is dedicated to Mstislav Rostropovich (Paris, 2007; edition — 15 copies). The drawings were made during the musician's tours in France in different years. They range from



From left to right

Ill. 7. N. Dronnikov in front of a portrait of Sergeant S. Zavgorodniy, painted by him. 1952. Photograph. Source: Krasnoyarsk. Paris. V. Astafyev / Viktor Astafyev by Nikolai Dronnikov. Drawing, watercolour. Petit Ivry, MMIX. // Solzhenitsyn House of Russia Abroad.

Ill. 8. Dronnikov N. Mstislav Rostropovich. 1994.

Source: BACH. ROSTROPOVITCH. Album II. Ivry, MMVII. // Solzhenitsyn House of Russia Abroad.

Ill. 9. Dronnikov N. Serge Lifar. 1979. Source: Dronnikov, N. Serge Lifar en dix dessins. Espace scipion. 13 rue Scipion-Paris, 75005. Avril "MMXI". Paris, 2010. // Solzhenitsyn House of Russia Abroad.

Ill. 10. Dronnikov N. Serge Lifar. 1981. Source: Dronnikov, N. Serge Lifar en dix dessins. Espace scipion. 13 rue Scipion-Paris, 75005. Avril "MMXI". Paris, 2010. (Not included) // Solzhenitsyn House of Russia Abroad.

a fine linear drawing of a head in full face in three-quarters to a full-fledged composition of the musician's performance in front of an audience. Here we see portraits of Rostropovich during the performance of Bach's works, his hands on the cello fingerboard and on the bow, we see him conducting the orchestra, during bows...

It should be noted that the model does not always strive to help the artist. In the book dedicated to Svyatoslav Richter and containing croquis-portraits of the great pianist, which Dronnikov made during three of the musician's tour concerts in France, the author briefly described how one of the so-called sessions took place (1986, 1988, 1991). "The best meeting was during the first concert. The hall was lit, and I was drawing with a brush and ink," the artist recalled. "Richter played in such silence that from time to time you could hear the crunch of the brush on paper. So I tried to work with dotted lines. However, Richter still heard me and after the intermission he decided to play almost in the dark,

without lighting" [2]. During these three concerts, Nikolai Dronnikov made about 50 portrait sketches.

Dronnikov's portrait drawings are characterised by mastery, freedom, and vitality in conveying images. The master of laconic and accurate drawing creates deeply psychological portraits of his heroes, saturated with powerful energy and the emotional perception of the artist, presenting their characteristic facial expressions, poses, gaze...

Despite his advanced age, Nikolai Dronnikov continues to work, creating his endless portrait series of outstanding representatives of Russian culture and art. His works allow us to see these people with the attentive eye of an artist, instantly capturing and imprinting the characteristic details of their image. Apparently, the master sees a certain mission in his work. In one of his interviews, Dronnikov spoke about his work as follows: "Why am I in France? This is why: my portrait of Russian culture against the backdrop of world culture" [4, p. 55].

REFERENCES:

1. Dronnikov, N. 2012. *Memories, reflections, drawings*. Cheboksary, Free Poetry Publishing House.
2. Dronnikov, N. 1997. *Richter plays*, Printer — Nikolaevich, G., Publisher — Dronnikov, N. Paris (without pagination).
3. *Krasnoyarsk. Paris. V. Astafyev. Viktor Astafyev by Nikolai Dronnikov*. 2009. Drawings, watercolours. Petit Ivry, MMIX (without pagination).
4. Huzangai, A. 2012. *IVRY sur SEINE island*, Dronnikov, N. 2012. *Memories, reflections, drawings*. Cheboksary, Free Poetry Publishing House.
5. BACH. ROSTROPOVITCH. 2007. Album II. Ivry, MMVII. Paris (without pagination).
6. Dronnikov, N. 2010. *Serge Lifar en dix dessins*. Espace scipion. 13 rue Scipion-Paris 75005. Avril "MMXI". Paris (without pagination).

Елена Олеговна Романова

искусствовед
советник Отделения искусствознания и художественной критики
Российской академии художеств
академик РАХ
e-mail: art-rah@mail.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-5287-9510

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-83-90

ПОРТРЕТЫ СОВРЕМЕННОСТЕЙ В ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКЕ НИКОЛАЯ ДРОННИКОВА

Аннотация: Статья посвящена портретам известных деятелей русской культуры и искусства, которые на протяжении последних сорока лет жили или бывали в Париже, созданные художником Николаем Егоровичем Дронниковым (р. 1930). Эти графические портреты принадлежат редкому жанру кроки-портрета, однако являются законченными произведениями искусства. Художник представляет их зрителю в своих авторских книгах небольшого формата, изданных в его домашней типографии малыми тиражами. Благодаря творческому методу Дронникова, который заключается в создании множества моментальных портретных набросков своих героев во время наблюдения за ними в разных ситуациях, нарисованы сотни художественных образов представителей русской культу-

Художник Николай Егорович Дронников, родившийся в 1930 году в деревне Будки Тульской области и более полвека живущий во Франции, — автор портретов чуть ли не всех известных представителей русской культуры и искусства, когда-либо бывавших в Париже. В творчестве Дронникова, который работает как живописец, график, скульптор, а также как писатель и книжный издатель, находят отражение пейзажи Москвы, Парижа и разных мест его путешествий, горячо любимые им птицы и другие пернатые, встречаются натюрморты, но все же приоритет, безусловно, отдан портрету. Причем портрету необычному.

Речь идет об эскизных портретах, принадлежащих к редкому жанру кроки (от фр. *croquis* — быстро рисовать), означаящему моментальные наброски с натуры, передающие наиболее харак-

ры во Франции, характеризующиеся достоверностью образа в конкретный момент.

Живя в Париже, Н. Е. Дронников развил свой талант, обогатив художественное образование, полученное в Институте им. В. И. Сурикова, французской культурой. Среди художников прошлого, творчество которых послужило отправной точкой в его искусстве портретного рисунка, он называет классиков фламандского и немецкого искусства. При этом его работы органично вписаны в традицию рисунка представителей Парижской школы.

Ключевые слова: Николай Егорович Дронников, Париж, кроки-портрет, книга художника, графика, рисунок, Виктор Астафьев, Мстислав Ростропович, Серж Лифарь, Святослав Рихтер

терные черты будущего произведения. Однако эти кроки-портреты Дронникова и являются самими произведениями. Исполнены они тушью или литографским карандашом, иногда фломастером, впоследствии могут быть переведены в линогравюру или акварель. Все портреты нарисованы обязательно с натуры, а затем напечатаны автором в изданиях, посвященных своим моделям, которые с уверенностью можно назвать книгой художника. Это книжечки небольшие по формату и объему, разного размера — 17,5 x 14,0 см; 20,5 x 15,0 см; 32 x 23 см и других, вплоть до размера открытки. Часто они обернуты в фольгированную обложку серебристого цвета, иногда с применением ткани, которая используется в основном для переплета. Каждая книжечка — в среднем не более 20–25 страниц, тираж — редко, когда превышает 100 экземпляров, зачастую

меньше — 50, может быть и 25, и 15, все они пронумерованы. Издаются книги в домашней типографии художника.

В самой книге главенствуют изображения персонажа, которому она посвящена. Порой Дронников включает в контекст издания воспоминания, стихи, фрагменты из книг, изображения дополняет подписями, инскриптами, адресованными моделями художнику... Здесь же репродукции картин, портретов, зарисовок, факсимиле писем и пр. Среди героев — представители русской эмиграции разных поколений, а также гости из России, которые гастролировали во Франции, представляли свои литературные труды, участвовали в разных мероприятиях в рамках культурного обмена между двумя странами, да просто навещали друзей или родственников. Это Г. Айги, С. Рихтер, М. Ростропович, И. Одоевцева, А. Солженицын, В. Некрасов, В. Астафьев, И. Бродский, С. Губайдулина, Б. Окуджава, В. Высоцкий, легендарные М. Шагал, С. Лифарь и многие другие, все они предстают на страницах книг такими, какими их видел в конкретные моменты жизни Николай Егорович Дронников. Первая книга-альбом художника, изданная в 1980 году, называлась «Русский в Париже».

На портретах работы Дронникова модели всегда узнаваемы. Несмотря на обращение к самым минималистическим художественным средствам, автору удается линией — всегда разной, то широкой, то тонкой, — создать образ персонажа, который его интересует в данный момент. Иногда он рисует портрет руки или кисти персонажа, которые становятся своего рода символом модели. Стремительно создаваемые в момент наблюдения за моделями, портреты вызывают ощущение потока жизни. Ведь в каждой серии художник делает порой сотни листов, прежде чем выбрать несколько наиболее удачных на его взгляд рисунков. Николай Дронников создает портреты-состояния, отражающие жизнь в конкретный момент бытия людей, вошедших в историю русской и мировой культуры.

Париж многому научил русского художника. В свое время, в 1968 году, Дронникову повезло с группой соотечественников побывать в мастерской Марка Шагала во Франции. Маэстро говорил о том, что Париж дал ему цвет, которого он не знал раньше. Дронников, безусловно, развил свою палитру, работая во Франции, но как графику Париж дал ему несравненно

больше. И здесь вполне можно говорить о Дронникове как продолжателе традиции Парижской школы, которая опиралась на рисунок, — сделанный с натуры под непосредственным впечатлением от нее и поймавшим ее суть, — как основу законченного произведения.

Благодаря одной из книг художника, посвященных Виктору Астафьеву, сегодня есть возможность увидеть под одной обложкой работы Николая Дронникова начала 1950-х годов, созданные в армейские годы в Сибири, которые чудом сохранились, и произведения, исполненные уже в наши дни.

Книга начинается с карандашного портрета А. Солженицына, так как в 2009 году В. Астафьев стал лауреатом премии его имени. За ним следует разворот (он же повторяется и в конце книги) с живописной работой Дронникова, выполненной им во время армейской службы, «По Енисею. Красноярск» (1951, картон, масло). Эта работа, особенно в удвоенном варианте, передает невероятное ощущение бесконечности пространства. Материалы, которые, собственно, составляют книгу между первым и последним разворотами, наполнены свидетельствами жизни. Прежде всего, это портреты Виктора Астафьева, нарисованные сангиной и карандашом, рисунок «Руки Астафьева». Здесь же приведены редкие архивные материалы, фотографии, акварельные пейзажи Красноярска и близлежащих деревень, крепкие реалистические портрет и пейзажи 1950-х годов. Здесь же приводится инскрипт писателя Николаю Дронникову: «Не обижайся на отечество. Виктор Астафьев. 2 ноября 1987» [3].

В 2011 году художник издал 100 экземпляров книжечки, посвященной Сержу Лифарю. Начинается она с небольшой статьи на французском языке под названием «Париж. Натурщик Пикассо». Дронников рассказывает о том, как в 1979 году, получив заказ от газеты «Русская мысль» на портрет Лифаря, он познакомился со знаменитым танцовщиком и балетмейстером в стенах Сорбонны, где тот регулярно читал лекции. После этого художник продолжал приезжать в Сорбонну и портретировать Лифаря на протяжении ряда лет.

После самого первого сеанса художник показал получившийся портрет Лифарю. И Лифарь позволил себе вмешаться в работу! Вот как это описывает Дронников: «На нем была меховая шапка, и в профиль рисунок получился хорошо.

В конце сеанса, взглянув на рисунок, он просит у меня ластик и стирает выпуклости под подбородком. Это оскорбление природы приводит меня в недоумение. «Раньше их не было», — сказал он мне. Так появился рисунок с автографом Сержа Лифаря» [6] (Перевод с фр. Е.Р.).

Книга "BACH. ROSTROPOVITCH" [5] посвящена Мстиславу Ростроповичу (Париж, 2007, тираж — 15 экз.). Рисунки сделаны во время гастролей музыканта во Франции в разные годы, варьируются от тонкого линейного рисунка головы в анфас в три четверти до полноценной композиции выступления музыканта перед зрительным залом. Здесь мы видим портреты Ростроповича во время исполнения произведений Баха, его руки на грифе виолончели и на смычке, видим его во время дирижирования оркестром, во время поклонов...

Отметим, что не всегда модель стремится помочь художнику. В книге, посвященной Святославу Рихтеру и содержащей кроки-портреты великого пианиста, которые Дронников делал во время трех гастрольных концертов музыканта во Франции, автор вкратце описал, как проходил один из так называемых сеансов (1986, 1988, 1991). «Лучшее свидание во время первого концерта. Зал был освещен, и я рисовал кистью и тушью, — вспоминал художник. — Рих-

тер играл в такой тишине, что время от времени был слышен хруст кисти по бумаге. Поэтому я старался работать пунктирными линиями. Но Рихтер меня все равно слышал и после антракта решил играть почти в темноте, без освещения» [2]. За эти три концерта Николай Дронников сделал около 50 портретных набросков.

Для портретных рисунков Дронникова характерны мастерство, свобода, жизненность в передаче образов. Мастер лаконичного и меткого рисунка создает глубоко психологичные портреты своих героев, насыщенные мощной энергией и эмоциональным восприятием автора, представляя их характерные мимику, позы, взгляд...

Несмотря на солидный возраст, Николай Дронников продолжает работать, создавая свою бесконечную портретную серию выдающихся представителей русской культуры и искусства. Его работы позволяют увидеть этих людей внимательным глазом художника, мгновенно схватывающим и запечатлевающим характерные детали их образа. Судя по всему, мастер видит в своей деятельности определенную миссию. В одном из интервью Дронников так отозвался о своей работе: «— Для чего я во Франции? — Вот для этого: мой портрет русской культуры на фоне мировой культуры» [4, с. 55].

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Дронников Н. Воспоминания, размышления, рисунки. — Чебоксары: Изд. Free Poetry, 2012. — 96 с.; ил.
2. Дронников Н. Играет Рихтер / мастер Г. Николаевич, издатель Н. Дронников. — Париж, 1997. (Б/п).
3. Красноярск. Париж. В. Астафьев // Виктор Астафьев Николая Дронникова. Рисунок, акварель. Petit Ivry, MMIX. (Б/п).
4. Хузангай А. Остров в IVRY sur SEINE // Дронников Н. Воспоминания, размышления, рисунки. — Чебоксары: Изд. Free Poetry, 2012. — С. 10–11.
5. BACH. ROSTROPOVITCH. Album II. Ivry, MMVII. Париж, 2007. (Б/п).
6. Dronnikov, N. Serge Lifar en dix dessins. Espace scipion. 13 rue Scipion-Paris 75005. Avril "MMXI". Париж, 2010. (Б/п).

Yu Hanyong

Lecturer at Fuzhou University

Deputy Secretary General at Fujian Sculpture Society

e-mail: 476059530@qq.com

Xiamen, China

ORCID: 0009-0008-3035

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-91-102

STYLISTIC EVOLUTION AND INNOVATION OF CONTEMPORARY SCULPTURE AT THE 14TH NATIONAL ART EXHIBITION OF CHINA

Summary: This article analyzes the significant features and internal logic of the development of contemporary Chinese sculpture in terms of stylistic evolution and innovation, on the example of sculptural works presented at the 14th National Art Exhibition of China. The analysis of the exhibited pieces allows us to discuss the pluralistic development of contemporary Chinese sculpture, and how it adapts to contemporary needs and reinvents its tradition through themes, traditional or innovative materials, and ar-

tistic expression. As research has shown, modern sculpture persistently extends its frontiers, not only reflecting varied transformations and elements of society and culture but also achieving significant breakthroughs in artistic language and methods of expression. Contemporary sculpture nowadays thus acquires new meanings and vitality, which is essential for its sustainable and consistent development.

Keywords: 14th National Art Exhibition of China; sculptural work; evolution of style; innovation

On July 8, 2024, the Zhejiang Provincial Art Museum opened the 14th National Exhibition of Sculptural Works, dedicated to the achievements of Chinese sculpture over the past five years. Ever since its inception the sculpture exhibition of the National Art Exhibition of China has been showcasing China's core values in politics, economics, social and cultural life. The choice of themes and the linguistic expression of the presented and awarded works embody the spirit of the times. One could say that the exhibition serves as the principal "theatre of operations" in the exploration of the language and style of contemporary Chinese sculpture. Sculpture, withstanding the tests of history, always accurately captures and expresses the spirit of the era. Rodin in "On Art and Artists" wrote that a beautiful work of art is the highest manifestation of human wisdom and truth, and such works of art, while expressing all the possible feelings of humanity and the world, also forces us to acknowledge that many things are beyond our comprehension¹. The exhi-

bition of sculpture at 14th National Art Exhibition, as a platform for contemporary sculpture art, serves as a mirror reflecting the latest trends and stylistic directions of contemporary sculpture art. In an age of globalization and ever-expanding pluralism, contemporary sculpture faces unprecedented challenges and opportunities, as sculptors relentlessly experiment, exploring the relationship between tradition and modernity, the national and the universal. A survey of the sculpture works presented in the National China Exhibition will provide us with a clearer understanding of the developmental trajectory of contemporary sculpture, i.e. the evolution of themes, materials, mediums, and forms, enabling us to establish its unique significance in the history of art and its limitless potential for future development.

1. THEMATIC EXPANSION AND DEVELOPMENT

1) BRIDGING HISTORY AND CONTEMPORARY REALITY

Many of the sculpture works exhibited at the 14th National Exhibition draw their inspiration from history. Meaningful historical events and

1. Rodin O. Conversations on Art. — Tuanjie publishing house, 2013. — p. 112.



Ill. 1. Sun Yan. *Singing Together*. Fiberglass. 2023

figures are presented to the audience through subtle sculptural techniques, allowing the authors to build a spiritual bridge between the past and the present. For example, Sun Yan's work "Singing Along" focuses on female soldiers from the Anti-Japanese War of Resistance period. The subtle and realistic approach to work allowed the author to depict in great detail the youthful faces, determined looks, and authoritative body language of the female soldiers. Dressed in simple military uniforms, they are depicted standing on stage and singing in unison. The work is nostalgic, as it takes the viewer back to that turbulent, warring, yet passionate era. This is not just a reproduction of a historical scene, but a recreation of the spirit of a bygone era in a modern context and, thus, an exploration and inheritance of history. It makes us deeply comprehend how at a critical moment of great danger to the nation, artists and writers use art as a weapon to unite people, raise morale, and give strength and hope.

Let us examine another example, Tan Yong's sculpture "Monument to Time" that also draws inspiration from history. The group sculpture shows the struggle of the older generation in difficult times. The poses of the depicted characters, with clenched fists or raised heads, show their determination and noble spirit. It vividly recreates the indomitable fighting spirit of the people of that era, their willingness to stand up for their ideals and beliefs. The epic narrative approach allowed the author to show that history is the cornerstone of reality, and to convey the weight of history and modern man's respect for it, inspiring to keep moving forward into a new era.

Related to sculpture on a historical theme, realistic sculptures are of no less importance at the



Ill. 2. Xia Yuxuan. *My Father — Old Xia*. Balsam Camphor Wood. 2023

Exhibition. These works, imbued with deep social meaning, cover all aspects of contemporary society and vividly convey the pulse of the times. Wang Chaoyun's "The Evolution of Peasant Identity in Modern China", which recreates the characteristics of Chinese peasants in different eras in the form of a multi-figure composition, is a very illustrative work. The artwork shows the image evolution from simple, honest and hard-working peasants in the era of traditional farming to new peasants that gradually becoming experienced and active participants in the new agricultural production and rural construction in the process of modernizing society. The work vividly demonstrates the profound changes in the identity of peasants over time through the careful depiction of their clothing, tools, postures, and other details.

2) PERSONAL AND COLLECTIVE IN SCULPTURE

The theme of a sculptural work always involves the aspect of the individual and the collective. Sculpture seeks to show the unique emotions and destinies of individuals while emphasizing the strength and common aspirations of the group. The depiction of an individual image is like a mirror reflecting the complexity and beauty of human nature. For example, Xia Yuxuan's "My Father — Old Xia" creates an ordinary yet grand image of the author's father as a cook. The work shows Old Xia's love and loyalty to his culinary profession — he is dressed in a somewhat old but neat chef's uniform, his face is covered with the marks of age, his rough, skillful hands hold the cooking utensils, and his gaze is fixed forward. Through these details, the author vividly shows the perseverance and dedication of man in everyday life

and vividly portrays the ordinary life of an ordinary worker.

The multi-figure compositions, in turn, with their pathos and narrative, create powerful and evocative images that show the power of the collective in history and society. For example, Lan Yue's "People Above All" depicts a group of soldiers fighting a flood. Their tense postures show their courage in saving people, their faces are serious and determined, and each character's eyes are filled with faith in the success of their efforts to fight the elements. Through composition and dynamics, the author was able to show very lively the unity of the military and the people in the face of great disasters, and their boundless courage.

Similarly, Gu Dehao's work "Pulse of a Great Nation" presents a grand scene with a group image of contemporary Chinese workers engaged in various activities. The work intersperses scenes of laborers managing machinery in factories, researchers engrossed in studies within laboratories, and agriculturists earnestly toiling in the fields, vividly depicting the thrilling scene of the Chinese people in a new era, striving collectively to attain the national prosperity, while highlighting the formidable strength of unity in the pursuit of national advancement.

2. EXPERIMENTING WITH THE MATERIALS AND MEDIUM OF SCULPTURE

1) REINVENTING TRADITIONAL MATERIALS

As Sun Zhenhua once said, "material and concept are inseparable. If we purge sculpture of all the superfluous, only two essential factors remain, the material and the idea, that is which we call the 'vessel' and the 'way,' i.e. the 'corporeal' and the 'incorporeal,' the material and the immaterial."² In the sculptural works of the 14th National Art Exhibition, traditional sculptural materials such as bronze, stone and wood continue to play an important role, however, artists do not limit themselves to traditional means of expression, but reinterpret the materials, giving them new vitality. Let's consider wood carving as an example. Wood, as a traditional material with a long history, has always been favored by sculptors for its natural, warm texture and unique plasticity. Meng Baosun's "Liangshan Yi's Habits", presented in this exhibition, exhibits an unusual use of

2. Sun Zhenhua. *Contemporary Sculpture in China*. — Hebei: Hebei Meishu, 2009. — p.94.



Ill. 3. Deng Ke. *Deng Ke. A Long Way to Go*. Bronze. 2023.

wood as a material. The geometric shapes of the figures are skillfully combined with the wood texture and muscle lines of the figures, so that the natural wood pattern becomes an important part of the artistic expression of the work.

Similarly, in his "Portrait of a Man from the Bada Mountain³". Xia Xuebing explored the properties of wood as a sculpture material, and used the pattern of wood to convey Bada's unique style of painting and calligraphy, that was known for its gracefulness and a sense of loneliness. The texture and color changes of the wood itself are used by the artist to recreate a somber mood of olden times. Through the traditional woodcarving author conveyed the charm of traditional culture. Bronze is another traditional material that has been given a new interpretation in this Exhibition. In some of the historical works presented in this exhibition, the artists make full use of the features of bronze by treating its surface in a special way, for example, imitating the erosion marks of the years, using a unique coloring process, etc. That is, bronze is used to emphasize historicity, to convey the passage of time, and also enriches the artworks' expression. For example, in Deng Ke's work "A Long Way to Go", the emotional and visual expression of the sculpture is enhanced by the material. The author, thanks to the skillful use of color and pattern of bronze, very vividly conveyed the nobility and spiritual fortitude of literati scholars.

2) EXTENSIVE USE OF NEW MATERIALS

With the rapid development of science and technology, new materials such as stainless steel, fiberglass-reinforced plastic, composite materials,

3. pseudonym of the Chinese painter, poet and calligrapher of the Qing era Zhu Da



Ill. 4. Tang Yong. *Monument to Time*. Aluminum alloy. 2024

etc., are gaining an increasingly wider range of applications in the creation of contemporary sculpture, which opens up unprecedented opportunities for innovation. "Materials and the ways of their use have always been the most important means of realizing the artistic effect of sculpture. The novelty of the artwork's creation is an important means to stand out, therefore breaking through the already established empirical material system of the artwork is an important strategy to obtain new modes of artistic expression."⁴ With its modern metallic sheen, high strength and corrosion resistance, stainless steel has become the ideal choice for many sculptors to express contemporary themes and innovative ideas. For example, all the advantages of the new material are explored in Liu Zheng's "And three million jade dragons ascended into the air, To the universe they brought frosty days."⁵ The theme of the work is winter sports, through smooth lines and dynamic modeling the author created vivid athletic images of winter sports athletes and conveyed a sense of speed. Also Tang Yong's "Monument to Time", in which stainless steel and mechanical details are used by the author to show the launching

4. Jiao Xintao. *New figurative sculpture*. — Chongqing: Chongqing Publishing House, 2010. — p. 78.

5. The title is based on a line from Mao Zedong's poem "Clouds in the Snow".

of the Shenzhou spaceship. Metal luster and mechanical details complement each other visually, creating a distinct atmosphere, showing the unity of art and modern technology.

The advent of mixed media techniques further expanded the boundaries of sculpture, allowing the properties of many different materials to be combined to create unique textures and visual effects. For instance, take Zhang Yaming's piece "Boats tirelessly navigate the riverbed." The fusion of metal wire and fiberglass imparts the sculpture with an air of lightness and translucency. The delicacy of the metal wire and the softness of the fiberglass contrast each other, giving the work a unique artistic charm.

3. PLURALISM AND MUTUAL INTEGRATION OF FORMS

1) SYNTHESIS OF THE REALISTIC AND THE ABSTRACT

The sculptural works of the 14th National Art Exhibition show a tendency to combine realistic and abstract elements simultaneously, demonstrating the diversity and openness of contemporary sculptors in mastering the artistic language. Many sculptures, while maintaining a realistic framework, incorporate abstract elements, imparting an abstract mood and depth of thought to figurative and tangible images. For example, in his work "Alley", Zhang Hao portrayed the figures of workers in a realistic manner accurately depicting their weathered faces, strong muscles and calloused hands, showing with every detail vividly the hard life of labourers. However, in the treatment of certain parts of the body, such as the dynamic lines of the limbs or the contours of the body, the artist uses abstract expression, and through simplification, exaggeration or distortion conveys the strength and spirit of the proletarian struggle.

Conversely, some sculptures made predominantly in abstract form also actively utilize a realistic approach, reinforcing the connection between the work and real life. Subtle hints or partial representation of figurative elements allow viewers to better understand the theme of sculpture. For example, Zhu Kecheng and Zhang Yunxia's series "Rapid Progress — Chinese Dragon Boats" relies on flowing lines and geometric shapes to build an overall composition that at first glance is full of abstract formal beauty. However, in the minor details of the sculpture the artist included some figurative elements, such as the gestures and poses of the characters, the shapes of the surrounding objects, which serve as clues, conjuring up aspects of real life for the viewer and thus allowing him to unveil the theme and mood of the work.

2) SPATIAL AND TEMPORAL EXPRESSION

Sculpture is a spatial art form, and at the 14th National Art Exhibition, the use of space by artists reached a new height. More emphasis is placed on conveying the subtext and mood of the work through unique spatial arrangement and composition. Some works are characterized by multiple levels and depth of space, allowing viewers to experience a dynamically changing spatial environment. For example, Zhang Ge's sculpture "Towards Victory" draws on the era of the Chinese Civil War, and creates a multifaceted and rich space through the arrangement of numerous characters and scene elements. When viewing the work, the viewer discovers that if he or she looks at it from different points of view, he or she can see different combinations of images and spatial relationships. At different angles of view, the figures appear either close or far from each other, the front part of the composition echoes the back, which animates the whole work, and the space becomes fluid and dynamic. Another example is Gu Dehao's "Pulse of a Great Nation", which builds a three-dimensional urban spatial landscape through a combination of high and low architectural models and various character poses. Viewing the sculpture is akin to taking a walk through the city, with the viewer being able to experience the rhythm and vitality of urban space.

At the same time, some sculptors attempt to overcome the limitations of spatial art and incorporate a temporal dimension into the works, showing the passage of time or the development of events through careful handling of character dynamics and changes in the scene. For example, Zheng Xiaoxiong's work "Without Edge, Without End, My Native Side Before Me — A Tribute to the Builders of Digital Society". In the artist's work, the skillful juxtaposition and gradation of characters and elements of scenes from different eras allow viewers to feel the spirit of the time and the flow of history.

3) SYNTHESIS OF INSTALLATION AND SCULPTURE

The combination of elements of installation art and sculpture was a bright spot at the 14th National Art Exhibition, thus demonstrating the success of the interdisciplinary integration in contemporary sculptural art. In some works there is a rejection of traditional single form presentation, as the sculpture body is skillfully combined with installation elements such as light, sound and video to



Ill. 5. Wu Yuqiao, Shi Yuqing, Gu Wenjie, Ceng Xincheng, Zhang Zhenghao, Tian Andi, Wu Jiaqian. *Shun's music — The splendor of the bianqing lithophone*. Acrylic, brass, stainless steel. 2023.

create a multimedia interactive art object. For example, in Lin Gang's "Future Antiquity", the center of the work is an abstract sculpture surrounded by a complex lighting composition. The atmosphere and mood of the work is set by the color, intensity and changing rhythm of the lighting. Another example is expressive and interactive collective work "Shun's Music — The Splendor of the Bianqing Lithophone" (Wu Yuqiao, Shi Yuqing). The sculpture itself can produce a sound like the sound of breaking glass, and this sound accompaniment complements the visual image, creating a unique, mystical mood.

At the same time, adding sound elements such as melody, natural sound effects or rhythmic electro further enhances the sensory stimulation of viewers. The sound complements lighting and sculptures, immersing the audience in the world of art. Some works even include video elements, such as video content related to the theme, thus the sculpture becomes a combination of virtual and real visual effects that more clearly convey the theme of the work and the story behind it. For example, in Yue Yanna's work "Sisyphus" from the "Time" series, the author uses holographic projection technology along with finished products such as a miniature theater to tell the story of Sisyphus.

4. CONCLUSION

Art is a weather vane of the spirit of the times. It reinterprets tradition but also preserves it while experimenting with the new mediums. The sculpture at the 14th National Art Exhibition comprehensively and profoundly showcases the stylistic evolution and innovation of contemporary sculpture and its outstanding achievements. Contemporary sculpture, in various aspects, from deepening and broadening of themes, bold innovations and rethinking of traditional use of materials, to interdisciplinary approach and pluralism of forms, is evolving with the times. It inherits the tradition yet actively responds to the needs of society and expands its boundaries.

Through an extraordinary interweaving of historical and realistic themes, the depiction of the personal and the collective, the sculpture vividly shows

the complexity of modern society and the multifaceted nature of human beings. Innovative interpretation of traditions and extensive use of new materials have brought new moods and visual effects to the sculptural work.

However, in the process of development, contemporary sculpture faces many challenges. In the pursuit of innovation and experimentation, it is very important to avoid superficiality and formalism, and not to lose the depth of meaning and content while chasing the spectacle. This is a serious problem that sculptors need to take into account. An equally pressing issue that also needs to be addressed is the inheritance of tradition and the preservation of cultural identity against the backdrop of globalization when presenting national sculpture on the international stage.

REFERENCES:

1. Wang, Lin. 2018. *Eight essays on contemporary sculpture*, Chongqing: Chongqing University Press
2. Sun, Zhenhua. 2009. *Contemporary Chinese sculpture*, Hebei: Hebei meishu.
3. Wang, Hongyuan. 2024. "National spirit in the past and present: shaping the image of the people in the sculpture of the 14th All-China Art Exhibition", *Art Observer*, no.11, pp.12–17.
4. Tang, Yao. 2024. *As I see it: a sculptural essay*, Shanghai: Shanghai shuhua
5. Rodin, O. 2013. *On Art and artists*, Tuanjie publishing house.
6. Jiao, Xintao. 2010. *New figurative sculpture*, Chongqing: Chongqing Publishing House

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-91-102

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ И ИННОВАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЫ НА 14-Й ВСЕКИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ

Аннотация: В данной статье проводится анализ значимых особенностей и внутренней логики развития современной китайской скульптуры с точки зрения стилистической эволюции и новаторства на материале скульптурных работ, представленных на 14-й Всекитайской художественной выставке. Подробно разбираются отдельные произведения выставки, и на их примере предметно обсуждается плюралистическое развитие современной китайской скульптуры, как она реагирует на запросы времени, наследуя и переосмысляя традицию в выборе тем, традиционных или инновационных материалов, а также форм художе-

ственного выражения. Как показало исследование, современная скульптура продолжает расширять свои границы, и не только продолжает отражать различные изменения и аспекты жизни общества и культуры, но и делает важные открытия в художественном языке и формах выражения. Китайская скульптура в современную эпоху, таким образом, приобретает новые смыслы и жизненную силу, что крайне важно для ее устойчивого и последовательного развития.

Ключевые слова: 14-я Всекитайская художественная выставка; скульптурное произведение; эволюция стиля; инновация

8 июля 2024 года в Художественном музее провинции Чжэцзян открылась 14-я Всекитайская выставка скульптурных произведений, посвященная достижениям китайского скульптурного искусства за последние пять лет. Выставка скульптуры Всекитайской художественной выставки, с момента начала своего проведения показывает ценностные ориентиры Китая в политике, экономике, социальной и культурной жизни. Выбор тем и языковое выражение представленных и награжденных работ воплощают дух времени, можно сказать, что выставка является главным театром «боевых» действий на поле исследования языка и стиля современной китайской скульптуры. Скульптура, выдерживая испытания истории, всегда точно улавливает и выражает дух эпохи. Роден в «Беседах об искусстве» писал, что кра-

сивое произведение искусства является высшим проявлением человеческой мудрости и правды, и такие произведения искусства, выражая все чувства человечества и мира, какие возможно, также заставляют нас признать, что множество вещей недоступны для нашего понимания¹. 14-я Всекитайская выставка скульптуры, являясь платформой для современного скульптурного искусства, подобна зеркалу, отражающему новейшие тенденции и стилистические направления современного скульптурного творчества. В эпоху глобализации и все большего плюрализма, современная скульптура сталкивается с небывалыми прежде испытаниями и возможностями, и скульп-

1. Роден О. Беседы об искусстве. — изд-во Туаньцзе, 2013. — С. 112. 罗丹: «罗丹论艺术». 团结出版社, 2013年06月第112页.

пторы неустанно экспериментируют, исследуя отношения между традицией и современностью, национальным и общемировым. Изучение работ, представленных на Всекитайской выставке, даст нам возможность получить четкое представление об траектории развития современной скульптуры — эволюцию тем, материалов, средств, и форм, что, в свою очередь, позволяет установить ее уникальное значение в истории искусства и возможности безграничного потенциала для будущего развития.

1. УГЛУБЛЕНИЕ И РАСШИРЕНИЕ ТЕМАТИКИ

1) ПЕРЕПЛЕТЕНИЕ ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Для многих работ, представленных на 14-й Всекитайской выставке скульптуры, источником сюжета послужила история. Яркие исторические события и фигуры представлены зрителям с помощью тонких скульптурных техник, что позволило авторам проложить духовный мост между прошлым и настоящим. Например, работа Сунь Яня «Поющие вместе» посвящена женщинам-солдатам времен войны с Японией. Тонкий и реалистичный подход к работе позволил автору очень детально изобразить юные лица, решительные взгляды и властный язык тела женщин-солдат. Одетые в простую военную форму, они изображены стоящими на сцене и поющими в унисон. Произведение ностальгическое, оно словно возвращает зрителя в ту беспокойную, военную, но полную страсти эпоху. Это не просто воспроизведение исторической сцены, но воссоздание духа ушедшего времени в современном контексте — исследование и наследование истории. Она дает нам глубокое ощущение того, что в критический момент национальной опасности деятели литературы и искусства используют искусство как оружие, чтобы объединить людей, поднять боевой дух, придать сил и надежды.

Приведем еще один пример, работу Тан Юна «Памятник времени», сюжетом для которой также послужили исторические события. Групповая скульптура показывает борьбу старшего поколения в тяжелые времена. Позы персонажей скульптур показывают их решимость и благородство — они либо сжимают кулаки, либо высоко держат голову. Это наглядно воссоздает негибкий боевой дух людей той эпохи, отстаивающих свои идеалы и убеждения. Эпическая повествовательность позволила автору показать зрителю, что история —

это краеугольный камень реальности, передать ощущение бремени истории и уважение современного человека к ней, вдохновляя продолжать двигаться вперед в новую эпоху.

Не менее важное место в выставке занимают реалистические скульптуры, близкие к скульптуре на историческую тему. Эти работы, проникнутые глубоким социальным смыслом, охватывают все аспекты современного общества и живо передают пульс времени. Весьма показательна работа Ван Чаоюна «Эволюция крестьянской идентичности в современном Китае», которая в форме многофигурной композиции воссоздает особенности образов китайских крестьян в разные эпохи. Работа показывает эволюцию от образа простых, честных и трудолюбивых крестьян в эпоху традиционного земледелия до образа новых крестьян, постепенно превращающихся в многоопытных и активных участников нового сельскохозяйственного производства и сельского строительства в процессе модернизации общества. Работа наглядно демонстрирует глубокие изменения в идентичности крестьян на волне времени благодаря тщательному изображению их одежды, инструментов, поз и других деталей.

2) ЛИЧНОЕ И КОЛЛЕКТИВНОЕ В СКУЛЬПТУРЕ

Раскрытие темы скульптурного произведения всегда предполагает аспект личного и группового. Скульптура стремится показать уникальные эмоции и судьбы отдельных людей, подчеркивая при этом силу и общие стремления группы. Изображение индивидуального образа подобно зеркалу, отражающему сложность и красоту человеческой природы. Например, в картине Ся Юйсюаня «Мой отец — старый Ся» запечатлен отец автора, показанный в образе обычного, и в то же время великого повара. В работе показана любовь и верность старого Ся его кулинарной профессии — он одет в немного старую, но аккуратную поварскую форму, его лицо покрыто следами возраста, грубые, умелые руки держат кухонную утварь, а пристальный взгляд устремлен вперед. С помощью этих деталей автор наглядно показывает настойчивость и самоотверженность человека в повседневной жизни и живо изображает обычную жизнь простого рабочего.

Многофигурные композиции, в свою очередь, с их пафосом и повествовательностью, создают мощные и выразительные образы, показывающие силу коллективного в истории и обще-

стве. Так, работа Лан Юэ «Народ превыше всего» представляет группу солдат, борющихся с наводнением. Их напряженные позы показывают их смелость в спасении людей, лица серьезные, преисполненные решимости, в глазах каждого персонажа видна вера в успех усилий по борьбе со стихией. Благодаря композиции и динамике автор скульптуры смог очень живо показать единство военных и народа перед лицом великих бедствий, их безграничное мужество.

Аналогичным образом, работа Гу Дэхао «Пульс великой нации» представляет собой грандиозную сцену с групповым образом современных китайских рабочих, занятых в различных сферах деятельности. В работе перемежаются сцены рабочих, занятых управлением станками на заводах, ученых, сосредоточенных на исследованиях в лабораториях, и фермеров, усердно трудящихся на полях, ярко представляя захватывающую сцену китайского народа в новую эпоху, упорно работающего вместе, чтобы достичь процветания и силы страны, и подчеркивая великую силу коллектива в деле национального развития.

2. ЭКСПЕРИМЕНТЫ С МАТЕРИАЛАМИ И СРЕДСТВАМИ

1) НОВАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ МАТЕРИАЛОВ

Как однажды сказал Сунь Чжэньхуа, «материал и концепция неотделимы друг от друга. Если очистить скульптуру от всего наносного, то останется лишь два важнейших фактора — материал и идея, то есть то, что мы называем «сосудом» и «путем», оно же «телесное» и «бестелесное»². В скульптурных работах 14-й Всекитайской художественной выставки традиционные скульптурные материалы, такие как бронза, камень и дерево, продолжают играть важную роль, однако художники не ограничиваются традиционными средствами выражения, а переосмысливают материалы, давая им новую жизненную силу. Возьмем в качестве примера резьбу по дереву. Дерево, как традиционный материал с многовековой историей, всегда нравилось скульпторам благодаря своей естественной текстуре, теплой фактуре и уникальной пластичности. Представленная на этой выставке работа Мэн Баосуна «Нравы ляншаньской народности и» демонстрирует необычное

2. Сунь Чжэньхуа. Современная скульптура Китая. — Хэбэй: Хэбэй мэйшу, 2009. — С. 94. 孙振华: «中国当代雕塑»[M]. 河北美术出版社. 2009年11月第一版:第94页.

использование дерева. Геометрические формы фигур искусно сочетаются с текстурой дерева и линиями мускулов фигур, так что естественная текстура дерева становится важной частью художественного выражения работы.

Кроме того, в работе «Портрет человека с горы Бада³» Ся Сюэбин исследовал особенности дерева как материала скульптуры, и использовал рисунок дерева для того, чтобы передать уникальный стиль живописи и каллиграфии Бада, изящный и проникнутый чувством одиночества. Текстура и цветовые изменения самого дерева используются художником для создания серьезного, проникнутого духом старины настроения. Так он раскрыл тему очарования традиционной культуры при помощи традиционного искусства резьбы по дереву. Бронза также является традиционным материалом, которому на данной выставке была дана новая интерпретация. В некоторых исторических работах, представленных на этой выставке, художники в полной мере используют особенности бронзы, особым образом обрабатывая ее поверхность, например, имитируя следы эрозии лет, используя уникальный процесс окрашивания и т.д. То есть бронза используется, чтобы подчеркнуть историчность, передать ход времени, и также обогащает выразительность работ. Например, в работе Дэн Кэ «Путь далек и извилист», эмоциональная и визуальная выразительность скульптуры усилена благодаря материалу — автор благодаря умелому использованию цвета и узора бронзы, очень живо передала благородство и духовную стойкость ученых-литераторов.

2) ШИРОКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ НОВЫХ МАТЕРИАЛОВ

С быстрым развитием науки и техники новые материалы, такие как нержавеющая сталь, армированный стекловолокном пластик, композитные материалы и т.д., в создании современной скульптуры приобретают все более широкий спектр применения, что открывает перед искусством скульптуры беспрецедентные возможности для новаций. «Материалы и способы их использования всегда были важнейшим способом реализации художественного эффекта скульптуры. Новизна способа реализации произведения — важное средство выделиться из общей массы, и поэтому прорыв уже сложившейся эмпириче-

3. псевдоним китайского художника, поэта и каллиграфа эпохи Цин Чжу Да

ской системы материалов производства искусства — важная стратегия и средство получения новых средств художественной выразительности»⁴. Нержавеющая сталь, обладающая современным металлическим блеском, высокой прочностью и устойчивостью к коррозии, стала для многих скульпторов идеальным выбором для выражения современных тем и новаторских идей. Так, все преимущества нового материала используются в работе Лю Чжэна «И в воздух вознеслись три миллиона нефритовых драконов, Вселенной принесли морозные деньки»⁵. Тема работы — зимние виды спорта, через плавные линии и динамичное моделирование созданы яркие образы спортсменов в ледовых и снежных видах спорта в атлетической позе, передано ощущение скорости. Также и «Памятник времени» Тан Юна, в котором нержавеющая сталь и механические детали использованы автором, чтобы показать запуск космического корабля Шэньчжоу. Металлический блеск и механические детали дополняют друг друга визуально, создавая особую атмосферу, показывая единство искусства и современной технологии.

Появление смешанной техники еще больше расширило границы скульптуры, позволив сочетать свойства самых разных материалов для создания уникальных текстур и визуальных эффектов. Рассмотрим в качестве примера работу Чжан Яминя «По руслу реки непрерывно снуют челноки». Сочетание металлической проволоки и стеклопластика придает фигуре ощущение легкости и прозрачности. Тонкость металлической проволоки и мягкость стеклопластика контрастируют друг с другом, придавая работе неповторимое художественное очарование.

3. ПЛЮРАЛИЗМ И ВЗАИМНАЯ ИНТЕГРАЦИЯ ФОРМ

1) СИНТЕЗ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО И АБСТРАКТНОГО

В скульптурных работах 14-й Всекитайской художественной выставки видна тенденция на одновременное сочетание реалистических и абстрактных элементов, демонстрирующая разнообразие и открытость современных скульпторов в освоении художественного языка. Многие скульптуры, сохраняя реалистическую основу, включают в себя абстрактные элементы, придавая

фигуративным и осязаемым образам абстрактное настроение и глубину мысли. Например, в своей работе «Аллея» Чжан Хао точно изобразил фигуры рабочих в реалистичной манере, начиная с их обветренных лиц, крепких мышц и заканчивая мозолистыми руками, каждая деталь ярко показывает жизнь рабочих, которые тяжело трудятся. Однако в обработке некоторых частей тела, таких как динамичные линии конечностей или контуры тела, художник использует абстрактную экспрессию, и через упрощение, преувеличение или искажение передает силу и дух пролетарской борьбы.

Напротив, некоторые скульптуры, выполненные преимущественно в абстрактной форме, также активно используют реалистический подход, усиливая связь между творчеством и реальной жизнью. Тонкие намеки или частичное представление фигуративных элементов дают зрителям возможность лучше понять тематику работ. Например, в серии Чжу Кэчэна и Чжан Юнься «Стремительный прогресс — китайские лодки-драконы» используются плавные линии и геометрические формы для построения общей композиции, которая на первый взгляд полна абстрактной формальной красоты. Однако в локальные детали скульптуры художник включил некоторые фигуративные элементы — это жесты и позы персонажей, форма окружающих объектов, которые служат своего рода подсказками, вызывающими у зрителя ассоциации с аспектами реальной жизни и, тем самым, раскрывающими тему и настроение работы.

2) ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЕ ВЫРАЖЕНИЕ

Скульптура — это пространственный вид искусства, и на 14-й Всекитайской художественной выставке использование художниками пространства достигло новой высоты. Больше внимания уделяется передаче подтекста и настроения произведения с помощью уникального пространственного расположения и композиции. Некоторые работы отличаются многоуровневостью и глубиной пространства, что позволяет зрителям почувствовать себя в динамично меняющейся пространственной среде во время просмотра. Например, в скульптуре «Навстречу победе» Чжан Гэ в качестве фона взята эпоха гражданской войны в Китае, а многогранность и богатство пространства создается за счет расположения многочисленных персонажей и элемен-

тов сцены. При просмотре произведения зритель обнаруживает, что если смотреть на него с разных точек, то он может видеть различные комбинации образов и пространственных отношений. Под разными углами обзора фигуры предстают или близкими, или далекими друг от друга, передняя часть композиции перекликается с задней, что оживляет всю работу, пространство становится как бы подвижным. Другой пример — «Пульс великой нации» Гу Дэхао, который выстраивает трехмерный городской пространственный ландшафт благодаря сочетанию высоких и низких архитектурных моделей и различных поз персонажей. При просмотре скульптуры зритель как будто бы гуляет по городу, ощущая ритм и жизненную силу городского пространства.

В то же время некоторые скульпторы пытаются преодолеть ограничения пространственного искусства и включить в работы временное измерение, показывая течение времени или развитие событий через тщательную обработку динамики персонажей и изменений в сцене. Например, работа Чжэна Сяосюна «Без края, без конца передо мной родная сторона — дань уважения строителям цифрового общества». В работе художника искусное наложение и грация персонажей и элементов сцен из разных эпох позволяют зрителям прочувствовать настроение времени и ход истории.

3) СИНТЕЗ ИНСТАЛЛЯЦИИ И СКУЛЬПТУРЫ

Сочетание элементов инсталляционного искусства и скульптуры стало ярким пятном на 14-й Всекитайской художественной выставке скульптуры, демонстрируя тем самым успехи опыта междисциплинарной интеграции современного скульптурного искусства. В ряде работ происходит отказ от традиции и представления единой формы, и сама скульптура искусно соединяется с элементами инсталляции, такими как свет, звук и видео, что создает мультимедийный интерактивный арт-объект. Например, в произведении Линь Гана «Будущая древность» центром работы является абстрактная скульптура, вокруг которой установлена сложная световая композиция. Атмосфера и настроение произведения задается при помощи цвета, интенсивности и меняющегося ритма освещения. Еще один пример — коллективная работа «Музыка Шуня — великолепие литофона бьянцин» (У Юйцяо, Ши Юйтин), отличающаяся большой выразительностью и интерак-

тивностью. Сама скульптура может издавать звук, подобный звуку разбитого стекла, и это звуковое сопровождение дополняет визуальный образ, создавая уникальное, мистическое настроение.

В то же время, добавление звуковых элементов, таких как мелодичная музыка, естественные звуковые эффекты или ритмичные электронные звуки, еще больше усиливает сенсорную стимуляцию зрителей. Звук работает в тандеме с освещением и скульптурами, погружая зрителей в художественный мир произведения. В некоторые работы даже включены видеоэлементы: воспроизводится видеоконтент, связанный с темой, и скульптура образует комбинацию виртуальных и реальных визуальных эффектов, более наглядно передающих тему работы и историю, лежащую в ее основе. Например, в работе Юэ Яньна «Сизиф» из серии «Время» автор использует технологию голографической проекции вместе с готовыми изделиями, такими как миниатюрный театр, чтобы рассказать историю о Сизифе.

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Искусство — это флюгер духа времени, оно переосмысляет традицию, но и сохраняет ее при экспериментах с новым. Скульптура на 14-й Всекитайской художественной выставке всесторонне и глубоко демонстрирует стилистическую эволюцию и новации современной скульптуры, ее выдающиеся достижения. Современная скульптура, в самых разных аспектах — от углубления и расширения тематики, смелых инноваций и переосмысления традиций в использовании материалов, междисциплинарного подхода и плюрализма форм — наследуя традицию, развивается вместе со временем, активно реагирует на потребности общества и расширяет свои границы.

Благодаря удивительному переплетению исторических и реалистических тем, изображению личного и коллективного, скульптура ярко показывает сложность современного общества и многогранность человеческой природы. Новаторская интерпретация традиционных и широкое применение новых материалов привнесли в скульптурное творчество новые настроения и визуальные эффекты.

Однако в процессе развития современная скульптура сталкивается с множеством проблем. В стремлении к новациям и экспериментам, очень важно избежать поверхностности и формализма, и не потерять глубину смысла

4. Цзяо Синьтао. Новая фигуративная скульптура. — Чунцин: Издательство Чунцин, 2010. — С. 78. 焦兴涛. 新具象雕塑[M]. 重庆: 重庆出版社, 2010年出版, 第78页

5. Название по строке из поэмы Мао Цзэдуна «Облака в снегу».

и содержания в погоне за визуальным эффектом. Это серьезная проблема, которую необходимо учитывать скульпторам. Не менее насущным вопросом, также требующим решения, является

наследование традиции и сохранение культурной самобытности на фоне глобализации при представлении национальной скульптуры на международной сцене.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ван Линь. Восемь очерков о современной скульптуре. — Чунцин: Издательство Чунцинского университета, 2018. 王林.当代雕塑八论[M].重庆大学出版社.2018
2. Сунь Чжэньхуа. Современная китайская скульптура. — Хэбэй: Хэбэй мэйшу, 2009. 孙振华.中国当代雕塑[M].河北美术出版社, 2009
3. Ван Хунъюань. Национальный дух в прошлом и настоящем: формирование образа народа в скульптуре 14-й Всекитайской художественной выставки // Обозреватель искусства. — 2024. — № 11. — С. 12–17. 王红媛. 塑造时代洪流中的人民形象凝铸跨越古今的民族精神——第十四届全国美展雕塑述评[J]. 美术观察, 2024(11): 12–17.
4. Тан Яо. Какя это вижу: скульптурный очерк. — Шанхай: Шанхай шухуа, 2024. 唐尧. 如是我见: 雕塑散论[M].上海书画出版社,2024.
5. Роден О. Беседы об искусстве. — изд-во Туаньцзе, 2013. 罗丹. 罗丹论艺术[M]. 团结出版社, 2013.
6. Цзяо Синьтао. Новая фигуративная скульптура. — Чунцин: Издательство Чунцин, 2010. 焦兴涛. 新具象雕塑[M]. 重庆出版社 2010.

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-103-126

TRENDS OF BIOMECHANICS IN REFORMING TRADITIONAL CHINESE THEATRE

Summary: Traditional Chinese theatre has a centuries-old history. Although this process has experienced its ups and downs, actors' skills in traditional Chinese theatre have not been completely lost; they have been passed down from one generation to another up to the present time. Especially in modern China, traditional Chinese theatre inherits traditions and, at the same time, it is constantly updated, continuously striving for versatility and modernisation. After Meyerhold's death, the development of biomechanics

The relevance of the study lies in the fact the two methods (Biomechanics and the skill of traditional Chinese theatre) continue to attract the attention of theatre researchers, acting teachers, and theatre practitioners. The book by A. Ryaposov, *Russian Directorial Art of the 20th Century*¹, is an example. In this book, there is a chapter, which is an extremely concentrated expression of Meyerhold's main theatrical ideas and stage methods. Moreover, it provides a detailed theoretical study of Meyerhold's biomechanics. In the collection *The Big Book of Acting*², the practical application of biomechanics is discussed; in addition, modern trainings, developed in Russia and based on the ideas and methods of Meyerhold's biomechanics, are given. In recent years, the method of biomechanics has also attracted the attention of the theatre circles of China. In the article "Meyerhold's Biome-

was suspended for political reasons; however, owing to the study and revival of Meyerhold's theatrical heritage by subsequent generations, a set of systematic performance methods has gradually formed. In the process of their development, these two methods (biomechanics and the skill of traditional Chinese theatre) have some common features.

Keywords: Meyerhold's Biomechanics, training in traditional Chinese theatres, experimental Beijing Opera.

chanics and Traditional Chinese Musical Drama"³ by A. Lyakhovich and Yang Nanjia, the relationship between Meyerhold's biomechanics and traditional Chinese theatre is presented. Traditional Chinese theatre has also opened a unique path of its development in modern China and tried to combine its own traditions with the achievements of Western theatre. Over time, the actors' skills in traditional Chinese theatre have acquired many connections with biomechanics, and the relationship between the two methods deserves our study.

Acting technique during the reform of traditional Chinese theatre is the object of this article.

The influence of Meyerhold's biomechanics on the work of a traditional actor of the Chinese theatre is the subject of the study.

The source base of the study is: 1) literature on the skills and craftsmanship of traditional Chinese theatre actors; 2) literature on Meyerhold's biomechanics; 3) video recordings of Chinese theatre performances; 4) educational films of the Beijing Film

1. See: Ryaposov A. Y. *RUSSIAN DIRECTORIAL ART OF THE 20TH CENTURY: Systems, Trends, Concepts, Ideas*. 2022. St. Petersburg: Asterion, p. 244.

2. See: Sarabyan Elvira. *The Big Book of Acting. A Unique Collection of Trainings on the Methods of the Greatest Directors. Stanislavsky, Meyerhold, Chekhov, Tovstonogov*. 2017. Moscow: AST Publishing House, p. 789.

3. See: Lyakhovich V. A., Yang Nanjia. "Meyerhold's Biomechanics and Traditional Chinese Musical Drama" // *Society. Environment. Development*. 2020. No. 2, pp. 60–67.

Studio, which filmed training sessions for Beijing Opera actors.

The methodology of the study is based on the principle of historicism; moreover, it uses the comparative method.

The purpose of the study is to determine the influence of Meyerhold's biomechanics on the skill of traditional Chinese theatre.

Research objectives:

- 1) to establish the influence of Meyerhold's biomechanics on the training process of modern actors of traditional Chinese theatre;
- 2) to establish the influence of Meyerhold's biomechanics on the experimental Chinese theatre.

The novelty of the research lies in studying the influence of biomechanics on the reform of traditional Chinese theatre.

After the founding of the People's Republic of China in 1949, traditional Chinese theatre sought to achieve the opportunity for further development by turning to Western theatre concepts. Thus, the need for reform is both an opportunity and a challenge for traditional Chinese theatre.

Development of movement is one of the research areas in traditional Chinese theatre. During the Cultural Revolution (1966–1976), theatre figures tried to develop new forms of movement in Beijing Opera. Jiang Qing (1914–1991) noted at a conference: "Modern revolutionary Beijing Opera is the inheritance of traditions from a critical point of view; it discards the outdated and develops the new. The basic techniques used in Beijing Opera have not been lost; however, it is not enough <...>. In order to reflect the new life, we need to select from our life, create, gradually develop, and enrich the basic techniques of Beijing Opera"⁴. Subsequently, the workers of traditional Chinese theatre came to Beijing Sports Institute, China Acrobatic Troupe, and Beijing Dance Academy to test and implement the revolutionary and experimental teaching model of Triple Unity of Beijing Opera, Dance, and Physical Education. One of the workers at that time, Jiang Changchun, recalls: "A group of teachers and researchers combines the teaching of traditional

Beijing Opera techniques with the creative achievements of modern Chinese theatre, as well as dance and physical education. After numerous changes, experiments and adjustments, a curriculum was formed for the associations of people with different body types, for the convenience of group training for men and women, such as a sword play group, a spear play group, a gesture group, a stick play group, etc."⁵. And also: "The highest standard of modelling and athletic aesthetics of traditional Chinese theatre is the presentation of the 'circle'; as for the body movements, it is characterised by roundness, curvature, and twisting. <...> The model of Triple Unity of Beijing Opera, Dance, and Physical Culture maintains the basic movements of traditional Chinese theatre in physical training; <...> however, the character of the movement is based on the characteristics of ballet"⁶. The modern revolutionary Beijing Opera is the result of the experience of combining Beijing Opera with Western theatre, ballet, gymnastics, and other arts. The play changed the performance aesthetics of traditional Chinese theatre; the actor's performance emphasised the elongation of the body, its striving for the top and "openness" in its movements. From another point of view, considering the aspect of body movement separately, physical culture movements and ballet movements were added to the performances of Beijing Opera. The movements and poses take the aesthetics of ballet as their basis, giving us the opportunity to see the fusion of movements from Beijing Opera and Western ballet.

Therefore, at that time, the works of the Modern Revolutionary Beijing Opera basically followed the above-mentioned stage aesthetics. For example, the Modern Revolutionary Beijing Opera, *Red Women's Battalion*, is adapted from the ballet performance of the same name. In May 1972, the film crew of the *Red Women's Battalion* brought Beijing Opera to the screen at the August 1st Film Studio of the People's Liberation Army of China. Performed by the Beijing Opera Troupe of the *Red Women's Battalion*, the film performance was shown throughout the country in the same year. The film performance of the *Red Women's Battal-*

ion borrowed many movements from the ballet performance. Due to the adoption of a large number of Western dances, the actors' body movements were more open than the movements in Beijing Opera⁷.

The Peking Opera play *Taking Tiger Mountain by Strategy* was based on Qu Bo's novel *Tracks in the Snowy Forest*, and was staged by the Shanghai Jingju Theatre Troupe at the Grand Theatre of China on September 17, 1958. The work was constantly revised during its performance, and around 1965, a theatre reform group redesigned the dances to resemble skiing movements. The modern revolutionary Peking Opera, *Taking Tiger Mountain by Strategy*, was filmed as a Performance Film by the Beijing Film Studio in 1970. This Performance Film included a section in which soldiers cross a snowy mountain and climb a cliff. The section shows a ski dance in which an actor imitates a skiing pose. In addition, there is a passage showing the movements of climbing a cliff; the actors lie down on the stage, slide on the stage on their backs using their legs; at the same time, they imitate the pose of a climber with their hands climbing a rope. Through a series of movements, the actors on the stage showed how the soldiers crossed the snow mountain and climbed the cliff. In order to show the soldiers quickly marching in the process of attack, the actors lined up in a row and used a movement similar to the grand jeté⁸ in ballet. Therefore, the acting movements of modern revolutionary Beijing operas are based on the conventional movements of traditional Chinese theatre; however, they add elements of folk dance and European classical dance, such as the split jump and support in ballet. The modern revolutionary Beijing opera troupe has created new dance conventional movements that have the distinctive features of the new era and new characteristics of life. In these movements, we can see elements such as sports, gymnastics, and ballet.

Moreover, the formation of biomechanics widely absorbed elements from various fields. At the

turn of 1915, Meyerhold used pantomimes and *commedia dell'arte* to train actors in the studio on Borodinskaya; pantomimes became "predecessors of future biomechanical exercises"⁹. In his subsequent theatrical practice, Meyerhold adopted techniques from various types of professional activity, for example, different types of dance, circus, gymnastics, and oriental stage skills. "He notes the growing spread of sports (90 Moscow football teams) and the growing interest in sports..."¹⁰. Meyerhold's biomechanics emphasises the development of the body, training physical strength, speed, and flexibility of actors, which contributes to the versatile physical development of the body. "Today, biomechanical elements are found as components of stage plastic training, fencing, and combat training using other cold weapons, stage speech training, stage dance training, etc."¹¹ Nowadays, an actor of the traditional Chinese theatre must master a large number of skills in order to adapt to the development of modern plots. Traditional Chinese theatre seeks support in the modern environment; the actor's body is constantly evolving, thereby becoming universal for mastering various skills. In this regard, similar requirements are imposed on biomechanical actors and actors of the modern revolutionary Beijing Opera.

After the reform and opening-up policy was implemented in the 1980s, the theatrical concepts of Western modern theatre began to penetrate into China. Traditional Chinese theatres reinterpreted the modern revolutionary Beijing Opera of the Cultural Revolution period. They returned to the teaching principles that were fundamental to traditional theatre; however, the development and exploration of body movement did not stop. Since the basic physical training of actors in traditional Chinese theatre begins in adolescence, the National Academy of Chinese Theatre Arts and the Shanghai Theatre Institute established traditional Chinese theatre schools attached to these schools; similar specialised secondary schools were also established in other provinces. The training lasted for six years, recruiting teenagers aged 10–13 who met the criteria of the speciality and the criteria of

4. Zhong Guo xi qu zhi bian ji wei yuan hui, «Zhong Guo xi qu zhi Bei Jing Juan» bian ji wei yuan hui. [Editorial Committee of the History of Traditional Chinese Theatre, Editorial Committee of the History of Traditional Chinese Theatre. The Beijing Volume]. Zhong Guo ISBN zhong xin: Bei Jing [China Centre ISBN: Beijing], 1999, p. 1557 (in Chinese).

5. Dong Xin. Xi qu xian dai jiao yu gai ge fa zhan li cheng yan jiu 1949–2009 [Dong Xin. *A Study on the Development Process of Traditional Chinese Theatre Education Reform in Contemporary China, 1949–2009*]. Zhong Guo yi shu yan jiu yuan [China Academy of Arts], 2013, p. 111 (in Chinese).

6. Ibid. P. 112.

7. See: Yang Jian. Cong "Ge ming xian dai jing ju" kan chuan tong xi ju de zhuan xing [Yang Jian. *Transformation of Traditional Chinese Theatre from the Perspective of Modern Revolutionary Beijing Opera*]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Drama: Journal of the Central Academy of Drama], 2003, (3): p. 51 (in Chinese).

8. Grand jeté is a ballet movement in which the dancer jumps and does the splits during the jump.

9. See: "V. Meyerhold Studio. 1917. Documents" // Theatre, 2004. No. 2, pp. 86–96.

10. Ibid.

11. Ryaposov, A. Y. *RUSSIAN DIRECTORIAL ART OF THE 20TH CENTURY: Systems, Trends, Concepts, Ideas*. 2022. St. Petersburg: Asterion, p. 97.



Ill. 1. Educational films of Peking Opera: Salto. 1960.

physical fitness. The developed flexibility of a teenager's body at this age is suitable for training, and the high plasticity of the body helps to develop basic physical skills. The tradition of the old theatre school, Ke Ban¹², to which modern teaching theories were added, is the basis of this training; thus, the teaching methods become more scientific. For example, in 1974, the Beijing Film Studio made a series of training films on movement training for Beijing Opera performances. Owing to this film, we can understand the methods of training body movements.

The film is divided into four parts: basic skills, martial arts, Ba Zi mastery, and figure mastery. The first part talks about the basic skills that train body control and physical flexibility of actors, including training arms, legs, shoulders, body position, that is, the development of flexibility of the actor's body is the basis. The second part, "martial arts", includes two types of Tan Zi Gong (mastery on mats)¹³: hard and soft. Hard Tan Zi Gong is the mastery of handstand, "bridge" pose, somersault, and other 32 trainings. Soft Tan Zi Gong includes various types of falls, somersaults, and other 43 techniques. The third part shows Ba Zi mastery, which is used to demonstrate hand-to-hand combat, fighting with weapons and other acrobatic skills. This skill is necessary for training the flexibility of the shoulders, elbows, wrists. Moreover, the training includes juggling swords, spears, knives, etc., as well as 16 other techniques of combat between two people. Exercises for performing

conditional movements and tricks, which include 14 types of training¹⁴, are the basis of the training in the fourth part, the figure mastery.

All four parts of the exercises are necessary skills that every actor in traditional Chinese theatre must master. Owing to the film, we can clearly learn about the teaching methods. First, all the exercises are performed by teachers to show an example, and then the students repeat after them; then, the teacher corrects their mistakes. This model of teaching is similar to Meyerhold's method of teaching actors. "Meyerhold the director composed his plays as an actor, playing out all the roles and finding an actable approach to them in an actor's way. Moreover, Meyerhold set tasks for the performers by means of demonstration."¹⁵ Unlike the Stanislavsky school, which is aimed at developing actors' internal technique, traditional Chinese theatre and Meyerhold's techniques are demonstrated by masters and then imitated by students.

When performing complex movements in Beijing Opera, the teacher breaks one complex movement into parts and helps students do each part of a specific movement, and then combines the disparate parts of the movements into one integral action. For example, a somersault can be divided into two consecutive movements — a handstand and a bridge pose. There are études for training actors in the Beijing Opera. Such études include the most basic, as well as the most frequently used and expressive stage movements, and only after this does the transition to the entire Beijing Opera occur, which can already be

staged. Thus, the basis of the stage movement is the totality of each basic movement. The methods of the Meyerhold biomechanics exercise system have similar principles. "The meaning of the biomechanical étude was that a certain complex movement was broken down into its constituent elementary movements, after which each of the constituent movements was trained and worked out to perfection. Then all the components were again combined into the original whole; however, at the same time, the original complex movement was performed at a completely different level of harmony and perfection."¹⁶ We can say that the physical training of traditional Chinese theatre and the method of biomechanics are like creating a melody. Each pose is like a separate note; by connecting separate parts of poses we get a movement (chord), and then a complex skill (sketches) is formed. And, of course, the meaning of the étude is greater than the sum of each note.

It is worth noting that the physical training in traditional Chinese theatre is gradually approaching the Western theory of sports biomechanics, thus, trying to scientifically explore and reveal the body movements. Let us take the National Academy of Chinese Theatre Arts as an example. After students graduate from secondary vocational school and enter the academy, this school still emphasises the basic skills development during training. The National Academy of Chinese Theatre Arts has established departments specialising in teaching the basic skill mastery, Tan Zi Gong mastery, Ba Zi mastery, and figure mastery. Teachers in charge of physical training classes should not only have the skills of theatre arts, but also conduct research in kinetics, sports psychology, and educational psychology. Teachers should understand topics such as the structure of the human body and muscle physiology, how each muscle works during the various movements of traditional Chinese theatre performances, and the point of application of force during the movements. "In September 2003, the National Academy of Chinese Theatre Arts introduced a separate educational program for theatrical physical training and opened a corresponding department. This specialty focuses on the physical training of students. Its goal is to prepare highly qualified specialists who are able to meet the requirements of

the disciplines taught in theatrical educational institutions, and who can perform in a professional theatre troupe."¹⁷ Thus, the teaching methods within the framework of traditional Chinese theatres are gradually improving. Now attention is paid not only to the field of physical training but also to biology, psychology, and other branches of knowledge. "Meyerhold took the term *biomechanics* from the field of biophysics and rethought it in his own way <...> Biomechanics studies the mechanical properties of living tissues, organs, and the body as a whole."¹⁸ In modern China, traditional Chinese theatre and the theory of biomechanics pursue the same goal. As well as studying the performing arts, research is also constantly carried out on the characteristic properties of the physical movements of the body.

In addition to the education of traditional Chinese theatre, the practice of traditional experimental Chinese theatre can also find many connections with biomechanics. Traditional experimental Chinese theatre refers to a series of experimental performances "which were staged in China from the late 20th century to the early 21st century, for about 30 years"¹⁹. For example, "modern experimental Beijing opera", "small stage traditional experimental Chinese theatre", "cross-cultural traditional experimental Chinese theatre", and other experimental and innovative works of traditional Chinese theatre. Some traditional experimental Chinese theatres have modernised and westernised the plot details of traditional Chinese theatre to meet the needs of new culture, modern stage, and audience. Moreover, in addition to maintaining the movements of traditional Chinese theatre on stage, it has become necessary to also create new physical movements on stage.

For example, *Rickshaw Boy*, a modern Peking Opera, was created and staged in 1998 by the

12. Ke Ban was a form of organisation that had a certain scale and specialised in training actors of traditional Chinese theatres before the 20th century. It was the most important way of managing schools of traditional Chinese theatre.

13. To prevent injuries to students, martial arts training is usually conducted on mats, which is why it is called mat mastery. There are "hard" and "soft" Tan Zi Gong. The "hard" type teaches students somersaults, jumps, etc., and the "soft" one trains such movements as swings, rolls, that is, those movements in which the body touches the ground.

14. See: Educational films of Peking Opera (1960) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/6rMVnZ1wtuU> (This text is based on a summary of the textbook on physical and motor training in Peking Opera, filmed by the Beijing Film Studio. Accessed on: 08.10.2021).

15. Ryaposov, A. Y. *RUSSIAN DIRECTORIAL ART OF THE 20TH CENTURY: Systems, Trends, Concepts, Ideas*. 2022. St. Petersburg: Asterion, p. 79.

16. Ibid. P. 96.

17. Wang Chan. *Dui wai xi qu xing tiao xue yan jiu* [Wang Chan. *Research on Teaching Methods of Traditional Chinese Theatres*]. Bei Jing: Zhong Guo xi qu xue yuan [Beijing: National Academy of Chinese Theatre], 2014, p. 3 (in Chinese).

18. Sarabyan Elvira. *The Big Book of Acting. A Unique Collection of Trainings on the Methods of the Greatest Directors. Stanislavsky, Meyerhold, Chekhov, Tovstonogov*. 2017. Moscow: AST Publishing House, p. 314.

19. Xie Bailiang. Dang dai "Xiao ju chang xi qu" de fa sheng yu fa zhan — Zhong Guo shi yan xing xi qu pu xi zhi shu li [Xie Bailiang. *The Emergence and Development of the Modern "Small Theatre" — History of Chinese Experimental Theatre*]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Drama: Journal of the Central Academy of Drama], 2015, 000(002): p. 91 (in Chinese).

Jiangsu Province Beijing Opera theatre. The play was based on the novel *Rickshaw Boy* by Lao She, a story about the sad life of a Beijing rickshaw puller named Xiangzi in the 1920s. The production was directed by Shi Yukun (1943–2020). The play includes a scene where the main character, Xiangzi, pulls a cart. When the actor was pulling the cart, he used two movements from Peking Opera on stage — the role of Sheng the warrior and Hualian (the role of male characters with painted faces). Then the movements of traditional Chinese theatres are combined with the real movement of a person pulling a cart: through the movement of the hands when the actor touches the carriage, as well as when the actor pulls it behind him — lifting or lowering, turning right or left, changing the speed of movement²⁰. Although the costumes, props, poses, and gestures on stage have abandoned the traditional elements of Beijing Opera and turned into real characteristics, the actor's movement still has the characteristics of plasticity and image. Actors convey a whole range of feelings experienced by the character. Through the plasticity of movement, the audience can feel the thrill and joyful feeling of Xiangzi when he pulls a new carriage.

In 2002, director Li Liuyi (b. 1961) created a new version of the opera of traditional Chinese Kunqu theatre, *The Story of Dolls*. The actors showed wooden puppets through body movements. The image of wooden puppets was combined with the Kunqu opera. In *The Story of Dolls*, the following story is told: the goddess Zixia got bored with the carefree life of a celestial being and decided to go to the human world to find her love, after which she turned three wooden dolls into people. However, when the dolls became people, they were subjected to bourgeois prejudices. Finally, the goddess lifted the spell from them, and they became dolls again. Accompanied by traditional Chinese and Western musical instruments, the actors move rhythmically, like dolls; there is a mechanicalness in their movements²¹. In addition, the actors pronounce lines during some movements.

20. See: Beijing Opera *Rickshaw Boy* (1998) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: https://youtu.be/VVG7_Mi3n-o (accessed on: 07.10.2021). [The content described in the text can be seen in the video at 6:25].

21. See: Kunqu — *The Story of Dolls* (2002) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (accessed on: 07.10.2021). [The content described in the text can be seen in the video at 5:53].

For example, one actor, moving like a doll, simultaneously says the following: "you laugh, and he laughs, but who would know about the suffering of the doll...". When the actor utters words such as "laugh" and "know", he also depicts them with his body. Thus, the actor's body makes plastic movements along with the speech, and this makes it more expressive²². After the goddess brought the dolls to life, the body movements also showed the process of the dolls becoming human. For example, the actor exaggeratedly showed the dolls' heartbeat, expanded the heartbeat to the movement of the whole body, then used movements similar to folk juggling to show the state after becoming human²³. A number of performances in *The Story of Dolls* are in line with the principles of biomechanics performance, such as some exaggerated stage movements of the actors. These movements have a sense of plasticity; each movement of the actor follows the rhythm of Chinese traditional percussion instruments. Each movement of the body, legs, and arms is revealed to the viewer and is clearly reproduced. In addition, the actors' speeches are also involved in the performance of the movements, giving greater force to the language.

A modern experimental Beijing opera *Faust* is another work. It was co-produced by the China National Peking Opera Company and the Emilia Romagna Teatro Fondazione (Italy). Anna Peschke from Germany was the director, Li Meini from the China National Peking Opera Company was the stage director, and Xu Mengke from the China National Peking Opera Company was the executive director of Beijing opera. The Italian side was responsible for the scenography and lighting, and the Chinese side was responsible for the stage design, Beijing opera composition, and costumes. Based on the traditional Beijing opera orchestra, Western musical instruments and electronic music were added to the music of *Faust*. On October 8, 2015, the premiere of the modern Beijing opera *Faust* was held at the Teatro Arena del Sole in Bologna. From October 8 to 25, *Faust* participated in the VIE Fes-

22. See: Kunqu — *The Story of Dolls* (2002) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (accessed on: 07.10.2021). [The content described in the text can be seen in the video at 6:17].

23. See: Kunqu — *The Story of Dolls* (2002) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (accessed on: 07.10.2021). [The content described in the text can be seen in the video at 36:06].

tival in Italy and was performed 12 times in Bologna and Modena.

The modern Beijing opera *Faust* is based on Goethe's tragedy of the same name. The playwright, Li Meini, shortened the content of the tragedy and staged its first part. *Faust* consists of four acts: Prologue, Contract, Love Adventures, Evil Fate, and Return. The plot begins with a bet between Mephistopheles and the Lord and mainly tells the tragic love of Faust and Gretchen. On stage, the actor also added some physical movements that are not traditional for Chinese theatre. For example, there was a passage where Faust and Gretchen danced, and the director invited two teachers from the oriental dance theatre to develop new dances for the actors; the pair dance and the gentle melody of the cello made the scene more romantic. In *Faust*, there were also pantomime, slow motion, etc²⁴; these movements were completely uncharacteristic of traditional Chinese theatre, many movements were taken from modern life. By observing everyday modern life, simplifying movements, exaggerating and comedy, the performance sparkled with new colours. It began to meet the aesthetic perception of modern people and contributed to Western audience' recognition.

Director Xu Mengke said in an interview: "The actors' action is divided into introduction, development, climax, denouement; in the actors' actions, the introduction is the movement of traditional Chinese theatre, whereas the development of the action takes the movement of Western theatre"²⁵. That is, the actor first took the pose of traditional Chinese theatre, and then suddenly switched to other movements that did not belong to traditional Chinese theatre. This change caused a contrasting comedic effect, and this contrasting effect is the culmination or turn in the action. For example, if we follow the conventional method of traditional Chinese theatre, the actor appears on the stage, takes a pose, and then walks around the stage to show that they have walked a long distance. However, in modern Beijing Opera, Faust first appears on the stage and takes a pose of Beijing Opera,

24. See: Beijing Opera — *Faust* (2015) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: https://youtu.be/8tp6Jdp_arw (accessed on: 07.10.2021). [The content described in the text can be seen in the video at 8:32].

25. See: Press conference of the Beijing Opera *Faust* [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2022. URL: <https://youtu.be/NduEAFSfuxg> (accessed on: 03.08.2022). [The content described in the text can be seen in the video at 2:27].

and then suddenly starts running like an athlete. This instant change caused laughter in the audience²⁶. Another example is when Valentine returned home, Gretchen came out to meet him, Valentine extended his hand and took a pose of Beijing Opera, and the next second they played with their hands like children²⁷. This action showed the friendship of the sister and brother, and also caused a comedic effect.

Another innovation of traditional experimental Chinese theatre is that one actor shows several techniques of traditional Chinese theatre roles on stage. When teaching traditional Chinese theatre, students must first master the basic skills, and then choose one role to master professionally. Usually, an actor plays one professional role throughout their life. However, in traditional experimental Chinese theatre, the actor gradually breaks down the limitations of the role; it has become possible to perform in different techniques, to the point that one actor can use various techniques of the role in their performance.

For example, in *Faust*, it is necessary to transform the Western plot into Beijing opera, and the director is no longer tied to the peculiarities of the role of traditional Chinese theatre, but analyses and portrays the characters as in Western theatre. Thus, the actors' performances on stage violated the limitations of the role, the actor used the skills of various roles when playing the characters of *Faust*.

Liu Dake, the actor who played Faust, said in an interview: "I have the acting skill of Hualian's character <...>, and Faust is a student, and he must fall in love with Dan's (Gretchen) character. It is inappropriate to completely use the technique of Hualian's character, so I borrowed the techniques of various characters..."²⁸. For example, when Liu Dake played the old Faust, he shaped his body as an old man through movements such as shaking his beard and hands; then he showed the

26. See: Beijing Opera — *Faust* (2015) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: https://youtu.be/8tp6Jdp_arw (accessed on: 07.10.2021). [The content described in the text can be seen in the video at 2:46].

27. See: Beijing Opera — *Faust* (2015) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: https://youtu.be/8tp6Jdp_arw (accessed on: 07.10.2021). [The content described in the text can be seen in the video at 3:54].

28. Zhang Luting. Hua lian yu dan jue tan lian ai jing ju «Fu shi de» ju chang li zuo shi yan [EB/OL], [Zhang Luting. *Hualian and Dan Fall in Love. Beijing Opera Faust Experiments in Theatre*]. URL: <http://culture.qianlong.com/2017/0905/1993370.shtml>, 05.09.2017 (accessed on: 20.07.2022, in Chinese).

process of becoming young through a series of movements of traditional Chinese theatres, such as playing the beard, playing the sleeves, somersaulting and so on. When he became a young man, Liu Dake jumped on the table and showed difficult skills such as Vertical Split to show Faust's youthful state and excitement. Therefore, the actors' skills are only used to portray the characters and show the plot, rather than to show the characteristics of the character.

Such "interprofessionality" and "multi-professionality" can actually be perceived as a breakdown and unification of techniques and skills of different roles. The mastery of a role has turned into the mastery of the actor's performance, that is, having mastered the various techniques of a role, the actor can act in different roles. In other words, playing a variety of roles, the actor can use different performance techniques, and thus, the concept of the "Meyerhold mask" appears in the performance. "The mask of a Meyerhold actor is not a mask that was put on the face."²⁹ A. Ryaposov explained the Meyerhold mask in detail in his book: "The mask of a Meyerhold actor was created through the plasticity of the entire body, which gave the mask duality: it was both stable and variable at the same time, allowing to be played from different angles"³⁰. That is, the acting techniques of traditional Chinese theatres for performing each individual role are "masks" of different characters.

For example, Wu Hsing-kuo (b. 1953) used a similar acting method on stage in the play *King Lear*. In his youth, Wu Hsing-kuo studied Peking Opera at Taiwan's Fu-Hsing Chinese Opera School for eight years. In 1986, Wu Hsing-kuo and a group of young actors from traditional Chinese theatres founded the Contemporary Legend Theatre. The troupe subsequently adapted and staged many Western classical works. All the works strictly adhered to the performance rules of Peking Opera, while, at the same time, introducing new dance techniques and some elements of Western theatre performance, and introducing modern theatre concepts into such works. Traditional Experimental Chinese theatre *King Lear* is Wu Hsing-kuo's

adaptation of Shakespeare's play; he was also the director and actor. *King Lear* combines Peking Opera, Kunqu, Taiwanese aborigine music, and dance, and other stage techniques, and is presented in the form of a monodrama. *King Lear* is divided into three acts: the play, the playing, and a player, and was publicly performed in Taipei in 2001 and then toured Europe.

In *King Lear* (2006 version), Wu Hsing-kuo used character acting techniques from Beijing Opera to portray King Lear, the favourite, the dog, the three daughters, the Earl of Gloucester, the two sons, and 10 other different characters³¹. In the first act, Wu Hsing-kuo used the character of Laosheng (an old man) to play King Lear. "In the first ten minutes of the play, King Lear runs in a deserted wasteland with an angry expression, a technique borrowed from the actor Zhou Xinfan's performance of 'Xu Ce Runs Through the City'."³² On stage, the actor played the role of Laosheng (an old man), he trembled, tossed and turned, fell, etc. All these movements were performed to create the scene where King Lear desperately runs across the wasteland.

In the second act, Wu Hsing-kuo used the dwarf's gait from the character of Chou (a comedian) to portray the king's jester and dog. He used the figure and gestures from the character of Qingyi (a woman in modest clothes) and Huadan (a young coquettish woman) to portray King Lear's daughters, so that the characteristics of each daughter were different from each other. The character of Laosheng was used to play the role of the blind Earl of Gloucester, and the character of Wusheng (warrior) to play Edmund and Edgar. In addition to creating roles, Wu Hsing-kuo also used the actors' body movements in the play to quickly switch between roles. For example, in the second act, when the wandering Edgar meets his blind father Gloucester in the desert. Edgar leads his father up the mountain with the help of a stick; Wu Hsing-kuo used the stick as a prop, showing the process of change that starts at one end of the stick and ends at the other end, when the human body changes and

31. See: "King Lear (1998)" [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/73gVipRxaKI> (accessed on: 07.10.2021).

32. Li Wei. Xi ti zhong yong: Lun Wu XingGuo "Dang dai chuan qi ju chang" de kua wen hua xi ju shi yan [Li Wei. *Using Western Style: Wu Hsing-kuo's Cross-Cultural Theatrical Experiment in the Modern Legend Theatre*]. Xi ju yi shu [Theatre Art], 2011, 000(004): 10001, p. 71 (in Chinese).



Ill. 2. *King Lear*. 1998.

young Edgar turns into Gloucester. In biomechanics, a role is a large biomechanical étude, and each role has a corresponding "mask". In Meyerhold's *Don Juan*, actor Y. Yuryev (1872–1948) also used the above-mentioned mask method to create the image of Don Juan. "In the play *Don Juan*, Yuryev was present with his face, playing the mask of Don Juan. However, when playing different hypostases of his hero, Yuryev varied the plasticity, depicting Don Juan as a brilliant cavalier, then Don Juan as a skilled seducer, then Don Juan as a swordsman, duelist, and fighter. All these are certain variations of the plasticity of Don Juan; thus, Yuryev played with his hero's mask from different angles."³³ Therefore, this "mask" is not a traditional mask that is put on the face, nor a Peking Opera mask, which is made with makeup, but a mask created through movement. By varying the movements, the actor, through appropriate movements, portrays different "masks" of the characters. It can be said that on stage, Wu Hsing-kuo and Yuryev created "masks" through plasticity, that is, their technique corresponded to Meyerhold's theatrical concept of using biomechanical methods to create different "masks".

In addition, based on the premise that traditional experimental Chinese theatre continues to inherit traditions, multidisciplinary development has also become a direction for the study of traditional Chinese theatre, that is, an attempt to apply the stage art of traditional Chinese theatre in areas beyond the stage of traditional Chinese theatre, thereby expanding the possibilities of stage performance. Traditional Chinese theatre is a complex art that combines literature, music, dance, fine arts, sculpture, martial arts, acrobatics, etc. This means that traditional Chinese theatre can combine and experiment with various performing arts in other fields of theatre performance, creating all

33. Ibid. P. 77.

kinds of interactions. For example, the combination of Beijing Opera and modern dance, as in the modern dance *Three-Forked Crossroad* (2020), the actors borrowed the classical episode of Beijing Opera *Three-Forked Crossroad* by using the conventional method of traditional Chinese theatre in dance. Two actors fought in the dark on the table. The movements of two people on the narrow table clearly followed the rhythm of the music. Through the conventional movements of the actors, the dance performance was enriched with the details of the story being played³⁴. The audience can understand the plot even if there is no dialogue in the performance. By combining such elements as the simplicity of the stage, actors' conventional acting, the movements like acrobatics, the combination of various body movements, the movements to the rhythm of the music, we can regard such a performance as a work with biomechanical tendencies.

Moreover, there is also a distinct advantage in applying traditional Chinese theatre performance techniques to films. Traditional Chinese theatre actors, after undergoing physical training, can brilliantly perform acrobatic moves in films, the best example of which is the outstanding actor Jackie Chan. Jackie Chan began studying traditional Chinese theatre at the age of six, and during his school years, he mastered the basic skills used in traditional Chinese theatre. His experience learning the skills of traditional Chinese theatre laid a solid foundation for his later career in Kung Fu films. The fights in Jackie Chan's films are closely related to the fighting moves in traditional Chinese theatre, in which he combines Tang Zi Gong, gymnastics, physical education, and acrobatic art. The features of the techniques from the fight scenes in Beijing Opera are espe-

34. See: Modern Dance — *Three-Forked Crossroads* (2020) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/fS5N8FxyfNE> (accessed on: 09.10.2021).



Ill. 3. Project A. 1983

cially evident. In terms of creating the characters, Jackie Chan adopted the Wu Chou (warrior and comedian) style from Beijing Opera, and mainly played martial arts characters and comical characters, emphasising the agile and humorous behaviour on the screen. He also used witty language, thus creating a new style of Chinese martial arts films — Kung Fu comedy.

We divide the action in Jackie Chan's Kung Fu comedy into single action and mass combat battle. Single action is mainly for Jackie Chan to overcome environmental obstacles. For example, climbing over high walls and large iron gates, climbing the Big wheel, bridge and high-rise buildings, etc. In these scenes, Jackie Chan uses techniques from Tang Zi Gong and gymnastics, such as climbing, handstands, somersaults and jumps, etc.

In order to show the fight of two people and the mass combat battle, Jackie Chan's Kung Fu Comedy is different from other kung fu films. Kung fu films were closer to real fights, and the battles mainly emphasised the heroism of the main characters and the brutality of their movements. Kung Fu Comedy is characterised by a strong street juggler style, flexible movements and interesting, even dangerous stunts; the battle is also closely related to the surrounding complex space. In some kung fu films, the main char-

acter alone confronts a whole group of people; however, the villains come forward one by one to fight. Such a fight was no different from the fight of two people, and in Jackie Chan's Kung Fu Comedy, the battles of a mass combat nature are the process of joint participation of all participants in the action. We will try to divide all the participants in the battle into separate individuals; the kung fu of an individual is analysed into simple elements of movements, such as jumping, rolling, kicking and punching, etc. It is worth noting that the actors' kung fu movements must be agreed upon in advance during the rehearsal. The content of the rehearsal must be strictly followed, no improvised movements can be used, otherwise it will be dangerous. We will find that the mass fighting battle can be regarded as the work of Jackie Chan and other actors posing in various poses quickly and clearly with a specific purpose. Based on this, we combined all of this together, and such a rhythmic coordinated mass movement formed the battle scene. In order to enhance the realism, some complex actions in Jackie Chan's Kung Fu Comedy are shown in long shots instead.

Another feature of Jackie Chan's Kung Fu comedy is his use of props. All objects in everyday life can be used as fighting weapons, using sticks, benches,

ladders, plates; fruits and vegetables and other objects can be juggled. For example, in the film *Project A* (1983), Jackie Chan used bicycles, bamboo poles, windows, ladders, and other props to defeat his opponents. We can easily remember two famous actors of the era of Western silent comedy, Chaplin and Keaton, who both show exciting and humorous scenes with the help of physical movements. Thus, we can generalise the features of the movements in Jackie Chan's Kung Fu comedy: the skills of traditional Chinese theatres were used. During the rehearsal, complex martial arts movements were broken down into elementary movements and then connected again; strict requirements were imposed on the movements; the movements had a rhythm; juggling and stunt skills were used, all of which also have biomechanical features.

It is worth noting that the movements in traditional Chinese theatre have unique artistic and aesthetic characteristics, as well as unique symbolic features. Direct use of these movements in the performance is obviously inappropriate. For example, the physical movements of traditional Chinese theatres are difficult to integrate into the theatre scene, which shows "real life". Eugenio Barba mentioned Wu Hsing-kuo's performances in the interview: "His (Wu Hsing-kuo's) performances are modern productions; however, they are still limited by the framework of Beijing Opera"³⁵. Traditional Chinese theatre attaches great importance to the development of actors' movements. This "tradition" has been passed down from generation to generation and has been developing for a hundred years. In modern China, a whole educational structure has been created to teach theatre skills for all age groups, including children's art schools, middle schools, secondary vocational schools, higher vocational educational institutions, bachelor's degrees, as well as studying abroad. Therefore, just as Meyerhold used biomechanical methods to train actors, the physical movements of traditional Chinese theatres can be used as a training method for modern theatre actors to improve the unique performance system in China.

35. You Jin Ni Ao · Ba Er Ba. Feng Wei. Zhang Ruonan. Wang Yue Fan yi. Xi ju ren lei xue jia yan zhong de Zhong Guo xi qu — You jin ni ao Ba er ba fang tan lu [Eugenio Barba, Feng Wei, Zhang Ruonan. Translated by Wang Yueyi. *Traditional Chinese Theatre as Seen by Theatre Anthropologists, an Interview with Eugenio Barba*]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Drama: Journal of the Central Academy of Drama], 2021, 04, p.19 (in Chinese).

CONCLUSION

Traditional experimental Chinese theatre continues to innovate while maintaining tradition. In order to adapt to modern dramas (including classical Western dramas), modern stages, and "experimental" works by modern directors, traditional Chinese theatre actors need to enrich their arsenal.

In the modern education system, the teaching methods of traditional Chinese theatres have improved teaching methods, ensured the scientific development of physical training in terms of psychological and mechanical aspects, and achieved interdisciplinary comprehensive training for the actors' bodies. Students of the Academy of Traditional Chinese theatre can participate in musicals, plays, dance performances, puppet shows, films, etc. Moreover, they can apply the skills of traditional Chinese theatres that they have mastered to experiments in various professions and fields, expand the various capabilities of traditional Chinese theatres.

From the point of view of stage practice, there are also differences between the physical movements of traditional Chinese theatre and biomechanics. For example, the body movements in traditional Chinese theatre have their own hidden meaning. They must be elegant and have oriental beauty, and the movements must follow the aesthetic principle of "roundness", and biomechanics strives for exaggeration, openness, grotesque and other principles of sports aesthetics. Influenced by Western theatre, traditional experimental Chinese theatre retains the advantages of traditional Chinese theatre — a conventional performance based on singing, stage speech, stage movement, acrobatic skill. However, the stage movements are no longer limited by traditional oriental aesthetics and gradually break the limitations of Chinese traditional theatre by adding other physical elements such as circus, dance, physical culture movements, etc. During the research, it was found that with the development of traditional Chinese theatre, it is in many ways close to Meyerhold's concept of theatrical performance based on biomechanics.

REFERENCES

- Dong Xin. Xi qu xian dai jiao yu gai ge fa zhan li cheng yan jiu, 1949–2009. [Dong Xin. Research on the Development Process of Traditional Chinese Theatre Education Reform in Contemporary China, 1949–2009]. Zhong Guo yi shu yan jiu yuan [China Academy of Arts], 2013, p. 197 (in Chinese).
- Li Wei. Xi ti zhong yong: Lun Wu Xing Guo “Dang dai chuan qi ju chang” de kua wen hua xi ju shi yan [Li Wei. Using Western Style: Wu Xing Guo’s Cross-Cultural Theatre Experiment in the Modern Legend Theatre]. Xi ju yi shu [Theatre Arts], 2011, 000(004): 10001. Pp. 66–75 (in Chinese).
- Wang Chan. Dui wai xi qu xing ti jiao xue yan jiu [Wang Chan. Research on Teaching Methods of Traditional Chinese theatres]. Bei Jing: Zhong Guo xi qu xue yuan [Beijing: National Academy of Chinese theatre], 2014, p. 70 (in Chinese).
- Xie Bailiang. Dang dai “Xiao ju chang xi qu” de fa sheng yu fa zhan — Zhong Guo shi yan xing xi qu pu xi zhi shu li [Xie Bailiang. The Emergence and Development of the Modern “Small theatre” — History of Chinese Experimental theatre]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Drama: Journal of the Central Academy of Drama], 2015, 000(002): pp. 91–103 (in Chinese).
- You Jin Ni Ao Ba Er Ba. Feng Wei. Zhang Ruonan. Wang Yue Fan yi. Xi ju ren lei xue jia yan zhong de Zhong Guo xi qu — You jin ni ao Ba er ba fang tan lu [Eugenio Barba, Feng Wei, Zhang Ruonan. Translated by Wang Yue Yi. Traditional Chinese Theatre as Seen by Theatre Anthropologists, an interview with Eugenio Barba]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Drama: Journal of the Central Academy of Drama], 2021, 04: pp. 13–27 (in Chinese).
- Yang Jian. Cong “Ge ming xian dai jing ju” kan chuan tong xi ju de zhuan xing [Yang Jian. Transformation of Traditional Chinese Theatre from the Perspective of Modern Revolutionary Peking Opera]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Drama: Journal of the Central Academy of Drama], 2003, (3): pp. 38–55 (in Chinese).
- Zhong Guo xi qu zhi bian ji wei yuan hui, «Zhong Guo xi qu zhi Bei Jing juan» bian ji wei yuan hui. Zhong Guo xi qu zhi Bei Jing juan [Editing Committee of the History of Traditional Chinese theatre, Editorial Committee of the History of Traditional Chinese theatre, Beijing Volume]. Zhong Guo ISBN zhong xin: Bei Jing [China ISBN Centre: Beijing], 1999, p. 1682 (in Chinese).
- Zhang Luting. Hua lian yu dan jue tan lian ai jing ju «Fu shi de» ju chang li zuo shi yan [EB/OL], [Zhang Luting. Hualian and Dan Fall in Love, Beijing Opera Faust Experiments in theatre]. URL: <http://culture.qianlong.com/2017/0905/1993370.shtml>, 2017–09–05. (Accessed on: 20.07.2022, in Chinese).
- Varlamova V. P. *The Storm staged by V. Meyerhold* (Alexandrinsky theatre, 1916) // A. N. Ostrovsky. *New Research: Collection of Articles and Messages*. 1998. Russian Institute of Art History, St. Petersburg, pp. 82–113.
- Lyakhovich V. A., Yang Nanjia. *Meyerhold’s Biomechanics and Traditional Chinese Musical Drama* // V. A. Lyakhovich. Yang Nanjia. *Society. Environment. Development*. 2020. No. 2, pp. 60–67.
- Feldman, O. 2017. “Meyerhold in GYRM and GYTM”, *Voprosy teatra*. Moscow: State Institute of Art Studies, no. 1–2, pp. 313–335.
- “Meyerhold: On the History of the Creative Method: Publications. Articles”. 1998. St. Petersburg: KultInform-Press, p. 247.
- Ryaposov A. Y. *RUSSIAN DIRECTORIAL ART OF THE 20TH CENTURY: Systems, Trends, Concepts, Ideas*. 2022. St. Petersburg: Asterion, p. 244.
- Sarabyan Elvira. *The Big Book of Acting. A Unique Collection of Trainings on the Methods of the Greatest Directors. Stanislavsky, Meyerhold, Chekhov, Tovstonogov*. 2017. Moscow: AST Publishing House, p. 789.
- “V. Meyerhold Studio. 1917. Documents”, *Theatre*, 2004, No. 2, pp. 86–96.

VIDEOS

- King Lear (1998) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/73gVipRxaKI> (accessed on: 07.10.2021).
- Kunqu — The Story of Dolls (2002) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (accessed on: 07.10.2021).
- Training — Monk Theatre Dan Shurung [Electronic resource]. ARIA STUDIO LIMITED. Video. 2015. URL: <http://youtu.be/-zA7mAEUKiM> (accessed on: 04.10.2021).
- Beijing Opera *Rickshaw* (1998) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: https://youtu.be/VVG7_Mi3n-o (accessed on: 07.10.2021).
- Beijing Opera *Faust* (2015) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: https://youtu.be/8tp6Jdp_arw (accessed on: 07.10.2021).
- Press conference of the Beijing Opera *Faust* [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2022. URL: <https://youtu.be/NduEAFSFuxg> (accessed on: 03.08.2022).
- Modern Dance — Three-Forked Crossroad (2020) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/fS5N8FxyfNE> (accessed on: 09.10.2021).
- Longing for the Vanity of the World [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/jr8LXZMI5fU> (accessed on: 08.10.2021).
- Educational Films of Beijing Opera (1960) [Electronic resource]. Slap 1874. Video. 2021. URL: <https://youtu.be/6rMvNz1wtuU> (accessed on: 08.10.2021).

Сяо Ань

Аспирант

Российский институт истории искусств

e-mail: xa137176912@gmail.com

Санкт-Петербург, Россия

ORCID 0009–0007–0568–5191

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-103-126

ТЕНДЕНЦИИ БИОМЕХАНИКИ В РЕФОРМИРОВАНИИ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ТЕАТРА

Аннотация: Традиционный китайский театр имеет многовековую историю, хотя этот процесс переживал свои взлеты и падения, мастерства актеров в традиционном китайском театре не были полностью утрачены, они передавались из одного поколения в другое вплоть до настоящего времени. Особенно в современном Китае традиционный китайский театр, наследуя традиции, вместе с тем, постоянно обновляется, непрерывно стремится к многосторонности и модернизации. И после смерти Мейерхольтца развитие биомеханики приоста-

новилося по политическим причинам, однако, благодаря изучению и возрождению театрального наследия Мейерхольтца последующими поколениями, постепенно сформировался комплекс методов систематического исполнения. В процессе своего развития, эти два метода (биомеханика и мастерство традиционного китайского театра) имеют некоторые общие черты.

Ключевые слова: Биомеханика Мейерхольтца, обучение в традиционных Китайских театрах, экспериментальная Пекинская опера.

Актуальность исследования состоит в том, что два метода (Биомеханика и мастерство традиционного Китайского театра) продолжает привлекать внимание и исследователей театра, и преподавателей актерского мастерства, и практиков театра. Например, книга А. Ю. Ряпосова «Русское режиссерское искусство XX века»¹. В этой книге есть глава, которая представляет собой предельно сконцентрированное выражение основных театральных идей и сценических методов Мейерхольтца, в ней также дается подробное теоретическое исследование биомеханики Мейерхольтца. О практике применения биомеханики речь идет в сборнике «Большая книга актерского мастерства»², приводятся современные тренинги, выработанные

в России и опирающиеся на идеи и методы мейерхольтцовской биомеханики. В последние годы методика биомеханики так же привлекает внимание театральных кругов Китая, в статье А. В. Ляхович и Ян Наньцзя «Биомеханика Мейерхольтца и традиционная музыкальная драма Китая»³ представлены взаимосвязи мейерхольтцовской биомеханики и традиционного Китайского театра. Традиционный китайский театр также открыл уникальный путь своего развития в современном Китае и попытался совместить собственные традиции с достижениями западного театра. С течением времени мастерство актеров традиционного китайского театра приобрело множество связей с биомеханикой, и взаимосвязь двух методов заслуживают нашего изучения.

Объект исследования данной статьи — актерское мастерство при реформировании традиционного китайского театра.

1. См.: Ряпосов А. Ю. РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА: системы, направления, концепции, идеи / А. Ю. Ряпосов. — СПб.: Астерион, 2022. — 244 с.

2. См.: Сарабьян Эльвира. Большая книга актерского мастерства. Уникальное собрание тренингов по методикам величайших режиссеров. Станиславский, Мейерхольтц, Чехов, Товстоногов / Эльвира Сарабьян, Вера Полищук. — М.: Издательство АСТ, 2017. — 789 с.

3. См.: Ляхович В. А., Ян Наньцзя. Биомеханика Мейерхольтца и традиционная музыкальная драма Китая // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 2. — С. 60–67.

Предмет исследования — влияние мейерхольдовской биомеханики на работу традиционного актера Китайского театра.

Источниковая база исследования — 1) литература о навыках и мастерстве традиционных Китайских театральных актеров, 2) литература о биомеханике Мейерхольда, 3) Видеозаписи спектаклей китайского театра, 4) учебные фильмы Пекинской киностудии, снимавшей тренинги актеров Пекинской оперы.

Методология исследования опирается на принцип историзма, а также использует сравнительный метод.

Цель исследования — определить влияние биомеханики Мейерхольда на мастерство традиционного Китайского театра.

Задачи исследования:

- 1) установить влияние биомеханики Мейерхольда на процесс обучения современных актеров традиционного китайского театра.
- 2) установить влияние биомеханики Мейерхольда на экспериментальный Китайский театр.

Новизна исследования заключена в изучении влияния биомеханики на реформирование традиционного китайского театра.

После основания Китайской Народной Республики в 1949 году традиционный китайский театр стремился добиться возможности дальнейшего развития посредством обращения к театральным концепциям Запада. Таким образом, необходимость проведения реформирования является и благоприятной возможностью для традиционного китайского театра, и вызовом.

Развитие в области движения является одним из направлений изысканий в традиционном китайском театре. Во время Культурной революции (1966–1976) театральные деятели пытались разработать новые формы движений в Пекинской опере. Цзян Цин (1914–1991) на одной из конференций отметила: «Современная революционная Пекинская опера — это наследование традиций с критической точки зрения, она отбрасывает устаревшее и развивает новое. Основные техники, используемые в Пекинской опере, не утрачены, но и этого недостаточно <...> Чтобы отобразить новую жизнь, нам необходимо отбирать из своей жизни, творить, постепенно развивать и обогащать базовые техники Пекинской опе-

ры»⁴. Впоследствии работники традиционного китайского театра прибывали в Пекинский спортивный институт, в Китайскую акробатическую труппу и в Пекинскую академию танца для проведения проверки и реализации революционной и экспериментальной учебной модели «Тройственное сплочение Пекинской оперы, танца и физической культуры». Как вспоминает один из тогдашних работников Цзян Чанчунь: «Группа преподавателей и исследователей сочетает обучение традиционными техникам Пекинской оперы с творческими достижениями современного китайского театра, а также танца с физкультурой. После многочисленных изменений, экспериментов, корректировок была сформирована учебная программа для объединений людей с разным телосложением, для удобства групповых тренировок мужчин и женщин, например, группа игр мечами, группа игр копьем, группа жеста, группа игр палками и т. д.»⁵. И еще: «Высочайшим стандартом моделирования и спортивной эстетики традиционного Китайского театра является представление «круга», что касается движений тела, то оно характеризуется округлостью, изогнутостью и скручиванием. <...> Модель «Тройственное сплочение Пекинской оперы, танца и физической культуры» сохраняет основные движения традиционного Китайского театра в физической подготовке, <...> но характер движения основан на характеристиках балета»⁶. Современная революционная Пекинская опера — это результат опыта сочетания Пекинской оперы с западным театром, балетом, гимнастикой и другими видами искусства. Спектакль изменил эстетику исполнения традиционного китайского театра, игра актера больше подчеркивала в своих движениях вытянутость тела, его стремление

4. Zhong Guo xi qu zhi bian ji wei yuan hui. «Zhong Guo xi qu zhi zhi · Bei Jing juan» bian ji wei yuan hui. Zhong Guo xi qu zhi · Bei Jing juan [Редакционный комитет «Истории традиционного Китайского театра», Редакционный комитет «Истории традиционного Китайского театра · том Пекина». Редакционный комитет Истории традиционного Китайского театра · том Пекина]. Zhong Guo ISBN zhong xin: Bei Jing [Китайский центр ISBN: Пекин], 1999. P. 1557. (на Китайском языке).

5. Dong Xin. Xi qu xian dai jiao yu gai ge fa zhan li cheng yan jiu 1949–2009 [Дун Синь. Исследование процесса развития реформы образования традиционного Китайского театра в современном Китае 1949–2009]. Zhong Guo yi shu yan jiu yuan [Китайская академия искусств], 2013. P. 111. (на Китайском языке).

6. Там же. С 112.

кверху и «открытости». С другой точки зрения, рассматривая отдельно аспект движений тела, в представления Пекинской оперы добавились физкультурные движения и движения из балета. Движения и позы за свою основу берут эстетику балета, предоставляя нам возможность увидеть слияние движений из Пекинской оперы и западного балета.

Поэтому в то время работы Современных революционных Пекинских опер в основном соответствовали вышеуказанной сценической эстетике. Например, современная революционная Пекинская опера «Красный женский батальон» адаптирована из одноименного балетного спектакля, в мае 1972 года съемочная группа «Красного женского батальона» на киностудии «1 августа» Народно-освободительной армии Китая вывела Пекинскую оперу на экран. В исполнении Пекинской оперной труппы «Красного женского батальона» в том же году фильм-спектакль был показан по всей стране. Фильм-спектакль «Красного женского батальона» заимствовал много движений из балетного спектакля. За счет принятия большого количества западных танцев движения тела актеров были более открытые, чем в движение Пекинской оперы⁷.

Пьеса Пекинской оперы «Взятие хитростью горы Вэйхушань» была основана на романе Цюй Бо «Через леса и снега», 17 сентября 1958 года Шанхайская театральная труппа Цзинцзю поставила эту пьесу в Великом театре Китая. Эта работа постоянно пересматривалась во время исполнения, примерно в 1965 году театральная реформаторская группа перепланировала танцы, ориентируясь на движения катания на лыжах. Современная революционная Пекинская опера «Взятие хитростью горы Вэйхушань» была снята как Фильм-спектакль Пекинской киностудией в 1970 году. В этом Фильме-спектакле был отрывок, в котором солдаты пересекают снежную гору и взбираются на скалу. В отрывке показан лыжный танец, в котором актер имитирует позу катания на лыжах. Кроме того, есть отрывок, в котором показаны движения восхождения на скалу, актеры ложатся на сцену, скользят по сцене спиной с помощью своих ног, в то же время

7. См.: Yang Jian. Cong «Ge ming xian dai jing ju» kan chuan tong xi ju de zhuan xing [Ян Цзянь. Трансформация традиционного Китайского театра с точки зрения «Современной революционной Пекинской оперы»]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yan jiu bao [Драма: Журнал Центральной Академии Драмы], 2003, (3): P. 51. (на Китайском языке).

они имитируют позу скалолаза руками, взбирающегося по канату. Через серии движений актеры на сцене показывали, как солдаты пересекали снежную гору и взбирались на скалу. Чтобы показать солдат, быстро марширующих в процессе атаки, актеры выстроились в ряд и использовали движение, похожее на гран жете⁸ в балете. Таким образом, актерские движения современных революционных Пекинских опер основаны на условных движениях традиционного китайского театра, но к ним добавляются элементы народного танца и европейского классического танца, такие как прыжок шпагат и поддержка в балете. Коллектив современной революционной Пекинской оперы создал новые танцевальные условные движения, которые имеют отличительные черты нового времени и новых особенностей жизни. В этих движениях мы можем видеть такие элементы, как спорт, гимнастика и балет.

Формирование биомеханики также широко впитало элементы из различных областей. На рубеже 1914–1915 годов, Мейерхольд использовал пантомимы и комедии дель арте для обучения актеров в студии на Бородинской, пантомимы стали «предшественницами будущих биомеханических упражнений»⁹. В последующей театральной практике Мейерхольд перенял техники из разных видов профессиональной деятельности, например, различных видов танцев, цирка, гимнастики, восточных сценических навыков. «Он отмечает ширившееся распространение спорта (90 московских футбольных команд) и растущий интерес к спорту...»¹⁰. Биомеханика Мейерхольда делает акцент на развитии тела, тренировке физической силы, скорости и гибкости актеров, что способствует многостороннему физическому развитию тела. «Элементы биомеханика сегодня встречается как составные части тренингов по сценической пластике, тренингов по фехтованию и бою с применением другого холодного оружия, тренингов по сценической речи, тренингов по сценическому танцу и пр.»¹¹. Сегодня актером традиционного Китайского театра овладеть большим количеством навыков, чтобы адаптироваться к развитию сюже-

8. Гран жете — балетное движение, когда танцор подпрыгивает и во время прыжка делает шпагат.

9. См.: Студия Вс. Мейерхольда. 1917. Документы // Театр. 2004. № 2. — С. 86–96.

10. Там же.

11. Ряпосов, А. Ю. РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА: системы, направления, концепции, идеи / А. Ю. Ряпосов. — СПб.: Астерион, 2022. — С. 97.

тов современных. Традиционный китайский театр ищет опору в современной среде, тело актера постоянно развивается, тем самым становясь универсальным для освоения различных навыков. В этом отношении к биомеханическим актерам и актерам современной революционной Пекинской оперы предъявляются схожие требования.

После проведения политики реформ и открытости в 1980-х годах в Китае начали проникать театральные концепции западного современного театра. Традиционные китайские театры переосмыслили современную революционную Пекинскую оперу периода Культурной революции, они вернулись к принципам преподавания, основополагающим для традиционного театра, но развитие и исследование движений тела не прекратилось. Так как основная физическая подготовка актеров традиционного китайского театра происходит еще в подростковом возрасте, Национальная академия Китайского театрального искусства и Шанхайский театральный институт основали училища традиционных Китайских театров, прикрепленные к данным учебным заведениям, в других провинциях также учреждались подобные средние специальные учебные заведения. Обучение длилось шесть лет, набирали подростков 10–13 лет, которые соответствовали критериям специальности и критериями физической подготовки. Развитая гибкость тела подростков в этом возрасте подходит для тренировок, а высокая пластичность тела помогает развить основные физические навыки. Основой данных тренировок являются традиции старой театральной школы — «Кэ Бань»¹², к ним добавляются современные теории обучения, таким образом, методы обучения становятся более научными. Например, в 1974 году Пекинская киностудия сняла целую серию обучающих фильмов по тренировке движений для представлений Пекинской оперы, благодаря этому фильму мы можем понять методы тренировки движений тела.

Фильм разделен на четыре части: базовые навыки, боевые искусства, мастерство Ба-цзы и мастерство фигуры. В первой части рассказывается о базовых навыках, которые тренируют контроль над телом и физическую гибкость актеров, включая тренировку рук, ног, плеч, положения тела, то есть,

12. Кэ Бань — Форма организации, имевшей определенный масштаб и специализировавшейся на воспитании актеров традиционных китайских театров до XX века. Это был самый важный способ управления школами традиционного китайского театра.

основой является развитие гибкости тела актера. Вторая часть «боевые искусства» включает в себя два вида ТаньЦзы-Гун (мастерство ковёра)¹³ — жесткий и мягкий. «Жесткий ТаньЦзы-Гун» — это мастерство стойки на руках, поза «моста», сальто и другие 32 тренировки. «Мягкий ТаньЦзы-Гун» включает в себя разные виды падения, кувырков и другие 43 техники. Третья часть, где показано «мастерство Ба Цзы», которое используется для демонстрации рукопашного боя, схватки с применением оружия и других акробатических навыков, данное мастерство необходимо для тренировки гибкости плеч, локтей, запястий. Подготовка включает в себя также жонглирование мечами, копьями, ножами и т. д., а также 16 других техник ведения боя между двумя людьми. Основой тренировки в четвертой части «мастерство фигуры» являются упражнения на выполнение условных движений и трюков, и включают в себя 14 видов тренировки¹⁴.

Все четыре части упражнений являются необходимыми навыками, которые должен освоить каждый актер традиционного китайского театра. Благодаря фильму мы можем наглядно узнать о методах обучения, сначала все упражнения выполняют преподаватели, чтобы показать пример, а затем ученики повторяют за ними, после этого учитель исправляет их ошибки. Эта модель обучения похожа на метод обучения актеров Мейерхольда. «Мейерхольд-режиссер сочинял свои спектакля как актер, проигрывая все роли и по-актерски находя игровой подход к ним. Задачи перед исполнителями ролей Мейерхольд тоже ставил посредством показа»¹⁵. В отличие от школы Станиславского, которая направлена на развитие внутренней техники актеров, класс традиционного китайского театра и класс Мейерхольда демонстрируются мастерами, а затем имитируются учениками.

13. Чтобы предотвратить травмы у учащихся, обучение боевым искусствам обычно проводится на одеялах, поэтому это называется мастерство ковёра. Существуют «жесткий» и «мягкий» ТаньЦзы-Гун, «твердый» тип обучает учащихся кувырмам, прыжкам и др., а «мягкий» тренирует такие движения как взмахи, переворачивания, то есть тем движениям, при которых тело касается земли.

14. См.: Учебные фильмы Пекинской оперы (1960 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/6rMVnZ1wtuU> (Данный текст основан на кратком изложении учебника по физическим и двигательным тренировкам в Пекинской опере, снятым Пекинской киностудией. Дата обращения: 08.10.2021).

15. Ряпосов, А. Ю. РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА: системы, направления, концепции, идеи / А. Ю. Ряпосов. — СПб.: Астерион, 2022. — С. 79.

При выполнении сложных движений в Пекинской опере преподаватель разбивает одно сложное движение на части и помогает ученикам сделать каждую часть какого-то конкретного движения, а затем объединяет разрозненные части движений в одно целостное действие. Например, сальто можно разделить на два последовательного движения — это стойка на руках и поза моста. Есть этюды для обучения актеров в Пекинской опере, подобные этюды включают в себя самые базовые, а также наиболее часто используемые и выразительные сценические движения, и только после этого происходит переход к целой Пекинской опере, которую уже можно поставить на сцене. Таким образом, в основе сценического движения стоит совокупность каждых базовых движений. Методы системы упражнений биомеханики Мейерхольда имеют схожие принципы. «Смысл биомеханического этюда заключался в том, что некое сложное движение раскладывалось на составляющие его элементарные движения, после чего каждое из составляющих движений тренировалось и отработывалось до совершенства, а затем все составляющие снова соединялись в изначальное целое, но при этом само исходное сложное движение исполнялось уже на совершенно ином уровне гармонии и совершенства»¹⁶. Можно сказать так, физическая подготовка традиционного Китайского театра и метод биомеханики похожи на создание мелодии, каждая поза словно отдельная нота, соединяя отдельные части поз мы получаем движение (аккорд), а затем формируется сложный навык (этюды); и, конечно, смысл этюда больше, чем сумма каждой ноты.

Стоит отметить, что физические тренировки в традиционном Китайском театре постепенно приближаются к западной теории спортивной биомеханики, пытаясь таким образом научно исследовать и раскрыть движения тела. Приведем в качестве примера Национальную академию Китайского театрального искусства. После того, как ученики заканчивают среднюю профессиональную школу и поступают в академию, данное учебное заведение по-прежнему делает акцент на обучении базовым навыкам во время тренировок. Национальная академия Китайского театрального искусства учредила отделения, специализирующиеся на обучении основным навыкам мастерства, мастерству ТаньЦзы-Гун, мастерству Ба Цзы

16. Там же. С. 96.

и мастерству фигуры. Преподаватели, отвечающие за уроки физической подготовки, должны не только обладать навыками театрального искусства, они также должны проводить исследования в области кинетики, спортивной психологии и педагогической психологии. Преподаватели должны разбираться в таких темах, как структура человеческого тела и мышечная физиология, понимать, как работает каждая отдельная мышца во время выполнения различных движений в рамках представлений традиционного китайского театра, а также точку приложения силы во время движений. «В сентябре 2003 г. Национальная академия Китайского театрального искусства ввела отдельную образовательную программу по театральной физической подготовке и открыла соответствующую кафедру. Данная специальность сосредоточена на физической подготовке студентов, ее цель — подготовить высококвалифицированных специалистов, которые способны отвечать требованиям преподаваемых дисциплин в театральном учебном заведении, и которые смогут выступать в профессиональной театральной труппе»¹⁷. Таким образом, методы обучения в рамках традиционных китайских театров постепенно совершенствуются, теперь уже уделяется внимание не только области физической подготовки, но и биологии, психологии и другим отраслям знаний. «Термин «биомеханика» Мейерхольд взял из области биофизики и переосмыслил по-своему <...> Биомеханика изучает механические свойства живых тканей, органов и организма в целом»¹⁸. В современном Китае традиционный китайский театр и теория биомеханики преследуют одну и ту же цель, а именно, помимо изучения сценического искусства, также постоянно проводятся исследования характерных свойств физических движений тела.

Кроме сферы образования традиционного китайского театра, и в практике традиционного экспериментального китайского театра также может найти много связей с биомеханикой. Под традиционным экспериментальным китайским театром подразумевается целая серия экспери-

17. Wang Chan. Dui wai xi qu xing ti jiao xue yan jiu [Ван Чань. Исследования преподавания методов традиционных Китайских театров]. Bei Jing: Zhong Guo xi qu xue yuan [Пекин: Национальная академия Китайского театра], 2014. Р. 3. (на Китайском языке).

18. Сарабьян Эльвира. Большая книга актерского мастерства. Уникальное собрание тренингов по методикам величайших режиссеров. Станиславский, Мейерхольд, Чехов, Товстоногов / Эльвира Сарабьян, Вера Полищук. — М.: Издательство АСТ, 2017. — С. 314.

ментальных постановок «с конца XX в. и до начала XXI в., в течении примерно 30 лет, которые ставились в Китае»¹⁹. Например, «современная экспериментальная Пекинская опера», «малая сцена традиционного экспериментального Китайского театра», «межкультурный традиционный экспериментальный Китайский театр» и другие экспериментальные и новаторские произведения традиционного китайского театра. Некоторые традиционные экспериментальные китайские театры модернизировали и вестернизировали детали сюжета традиционного китайского театра, чтобы отвечать требованиям новой культуры, современной сцены и публики. Также, помимо сохранения движений традиционных китайских театров на сцене, стало необходимым также создавать новые физические движения на сцене.

Например, современная Пекинская опера «Рикша» была создана и поставлена в 1998 году театром Пекинской оперной провинции Цзянсуа. Пьеса инсценировала роман «Рикша» Лао Шэ, сюжет о печальной жизни пекинского рикши по имени Сянцзы в 1920-х годах. Режиссером постановки является Ши Юйкунь (1943–2020). В спектакле есть сцена, где главный герой Сян Цзы тянет за собой повозку. В момент, когда актер тянул за собой повозку, он использовал на сцене два движения из Пекинской оперы — амплуа Шэн-воина и Хуалянь (амплуа мужских персонажей с раскрашенным лицом). Затем движения традиционных Китайских театров соединяются с реальным движением человека, когда тот тянет за собой повозку. Благодаря движению рук, когда актер прикасается к повозке, а также когда актер тянет ее за собой — приподнимает или опускает, поворачивает вправо или влево, меняет скорость движения²⁰. Хотя костюмы, реквизит, позы и жесты на сцене отказались от традиционных элементов Пекинской оперы и превратились в реальные характеристики, движение актера по-прежнему обладают характеристиками пластичности и изображения. Актеры передают целую гамму переживаемых персонажем чувств,

через пластику движения зрители могут прочувствовать трепет и радостное чувство Сян Цзы, когда он тянет за собой новую повозку.

В 2002 году режиссер Ли Люи (р. 1961) создал новую версию оперы традиционного китайского театра Куньцзюй «История кукол», актеры посредством телодвижений показывали деревянных кукол, изображение деревянных кукол соединялось с оперой Куньцзюй. В «Истории кукол» рассказывается следующий сюжет: богине Цзыся наскучила беззаботная жизнь небожительницы и она решила уйти в мир людей, чтобы найти свою любовь, после этого она превратила трех деревянных кукол в людей. Однако, когда куклы стали людьми, они подверглись мещанским предрассудкам, наконец, богиня сняла с них заклинание, и они снова стали куклами. Под аккомпанемент традиционных китайских и западных музыкальных инструментов актеры двигаются ритмично, словно куклы, в их движениях присутствует механичность²¹. Кроме того, актеры произносят реплики во время каких-либо движений, например, один актер, двигаясь как кукла, одновременно говорил следующее: «ты смеешься, и он смеется, но кто бы знал о страданиях куклы...». Когда актер произносил такие слова как «смеяться» и «знать», он также их изображал телом, таким образом тело актера делает пластические движения вместе с речью, и это делало ее более выразительной²². После того, как богиня оживила кукол, движения тел также демонстрировали процесс превращения кукол в человека. Например, актер утрированно показывал, как у кукол забилося сердце, расширял биение сердца до движения всего тела, затем используйте движения, похожие на народное жонглирование, чтобы показать состояние после превращения в человека²³. Некоторые выступления в «Истории кукол» соответствуют принципам исполнения в биомеханике, например, некоторые утрированные сценические движения актеров, в этих движениях ощущается пластичность, каждое движение актера совершается вслед за ритмом китайских традиционных

ударных музыкальных инструментов. Каждое движение тела, ног и рук открывается взору зрителя и четко воспроизводится. Кроме того, речи актеров также задействованы при совершении движений, придавая языковым средствам большую силу.

Другая работа — это современная экспериментальная Пекинская опера «Фауст». Эта работа была создана совместно Китайской Национальной Пекинской оперной труппой и Театром.фондом Эмилия-Романья (Италия). Анна Пешке (Анна Peschke) из Германии выступила в качестве режиссера, Ли Мейни из Китайской Национальной Пекинской оперной труппы выступила в качестве автора инсценировки, а Сюй Мэнке из Китайской Национальной Пекинской оперной труппы выступил в качестве исполнительного режиссера Пекинской оперы. Итальянская сторона отвечала за сценографию и свет, Китайская сторона отвечала за инсценировку, композицию Пекинской оперы и костюмы. Основанная на традиционном оркестре Пекинской оперы, музыка «Фауста» добавляла в себя западные музыкальные инструменты и электронную музыку. 8 октября 2015 года в Театр Арена Дель Соль (Teatro Arena del Sole) в Болонье состоялась премьера современной Пекинской оперы «Фауст». С 8 по 25 октября «Фауст» участвовал в фестивале искусств VIE (VIE Festival) в Италии и дал 12 представлений в Болонье и Модене.

Современная Пекинская опера «Фауст» основана на одноименной трагедии Гете, сценарист Ли Мейни сокращал содержание трагедии и инсценировал ее первую часть. «Фауст» состоит из четырех актов: «Пролог», «Договор», «Любовные похождения», «Злой рок» и «Возвращение». Сюжет начинается с пари между Мефистофелем и Господом и в основном повествует о трагедии любви Фауста и Гретхены. На сцене актер также добавил некоторые физические движения, которые не являются традиционными для китайского театра. Например, был отрывок, где танцевали Фауст и Гретхен, и режиссер пригласил двух учителей из восточного театра танца чтобы разработать новые танцы для актеров, двойной танец и нежная мелодия виолончели делали сцену более романтической. В «Фаусте» еще присутствовали пантомима, замедленное движение и др²⁴, данные движения были совершенно не свойственны

традиционному китайскому театру, много движений были взяты из современной жизни. Благодаря наблюдению за повседневной современной жизнью, упрощению движений, утрированию и комедийности представление заиграло новыми красками, оно стало отвечать эстетическому восприятию современного человека и способствовало признанию западной публикой.

Режиссер Сюй Мэнке сказал в интервью: «Если действие актеров разделено на завязку, развитие, кульминацию, развязку; то завязка в действиях актеров — это движение традиционного китайского театра, в то время как развитие действия принимает движение западного театра»²⁵. То есть, актер сначала принимал позу традиционного Китайского театра, а потом вдруг переходил к другим движениям, которые не относились к традиционному китайскому театру, данное изменение вызывало контрастный комедийный эффект, и этот контрастный эффект является кульминацией или поворотом в действии. Например, если следовать методу условности традиционного китайского театра, то актер появляется на сцене, принимает позу, затем обойдет вокруг сцены, чтобы показать, что он прошел большое расстояние. Но в современной Пекинской опере Фауст сначала появлялся на сцене и принимал позу Пекинской оперы, а затем внезапно начинал бегать как легкоатлет. Это мгновенное изменение вызвало смех в зрительном зале²⁶. Еще один пример, когда Валентин вернулся домой, Гретхен вышла навстречу ему, Валентин протянул руку и принимал позу Пекинской оперы, а в следующую секунду они играли в ладочки, как дети²⁷. Эта действия показало дружбу сестры и брата, а еще — вызвало комедийный эффект.

Еще одно внесенное новаторство традиционного экспериментального Китайского театра — один актер показывает на сцене несколько техник амплуа традиционных Китайских театров. При преподавании традиционного Китайского театра студенты должны сначала овладеть базовыми навыками,

19. Xie Bailiang. Dang dai «Xiao ju chang xi qu» de fa sheng yu fa zhan — Zhong Guo shi yan xing xi qu pu xi zhi shu li [Се Байлян. Возникновение и развитие современного «Малого театра» — История Китайского экспериментального театра]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Драма: Журнал Центральной Академии Драмы], 2015, 000(002): P. 91. (на Китайском языке).

20. См.: Пекинская опера — Рикша (1998 г.) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: https://youtu.be/VVG7_Mi3n-o (дата обращения: 07.10.2021). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 6:25].

21. См.: Куньцзюй — История кукол (2002 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (дата обращения: 07.10.2021). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 5:53].

22. См.: Куньцзюй — История кукол (2002 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (дата обращения: 07.10.2021). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 6:17].

23. См.: Куньцзюй — История кукол (2002 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (дата обращения: 07.10.2021). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 36:06].

24. См.: Пекинская опера — Фауст (2015 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: https://youtu.be/8tr6Jdr_arw (дата обращения: 07.10.2021). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 8:32].

25. См.: Пресс-конференция Пекинской оперы «Фауст» [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2022. — URL: <https://youtu.be/NduEAF5Fuxg> (дата обращения: 03.08.2022). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 2:27].

26. См.: Пекинская опера — Фауст (2015 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: https://youtu.be/8tr6Jdr_arw (дата обращения: 07.10.2021). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 2:46].

27. См.: Пекинская опера — Фауст (2015 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: https://youtu.be/8tr6Jdr_arw (дата обращения: 07.10.2021). [Содержание, описанное в тексте, можно увидеть на видео время: 3:54].

а затем выбрать одно амплу для его профессионального освоения. Обычно актер занимается исполнением одного профессионального амплу на протяжении всей своей жизни. Однако в традиционном экспериментальном Китайском театре актер постепенно разрушает ограничения амплу, возможным стало выступление в разных техниках, вплоть до того, что один актер в своей игре может использовать несколько техник амплу.

Например, в «Фаусте» необходимо превратить западный сюжет в Пекинскую оперу, и режиссер больше не привязан к особенностям амплу традиционного китайского театра, а анализирует и изображает персонажей как в западном театре. Таким образом, выступления актеров на сцене нарушили ограничения амплу, актер при игре персонажей «Фауста» использовал навыки различных амплу.

Лю Дэйк, актер, сыгравший Фауста, сказал в интервью: «Я обладаю актерским навыком амплу Хуаляня <...>, А Фауст — ученик, и он должен влюбиться в амплу Дань (Гретхен). Полностью использовать технику амплу Хуаляня неуместно, поэтому я позаимствовал техники различных амплу...»²⁸. Например, когда Лю Дэйк играл старого Фауста, он придавал телу форму старого человека с помощью таких движений, как встряхивание бородой и руками; затем он показал процесс становления молодым с помощью серии движений традиционных китайских театров, таких как играть бороду, играть рукава, кувьрки и так далее; когда он стал молодым человеком, Лю Дэйк запрыгнул на стол и показал сложные навыки, такие как «Вертикальный шпагат», чтобы показать молодое состояние и волнение Фауста. Поэтому навыки актеров используются только для того, чтобы изобразить персонажей и показать сюжет, а не для того, чтобы показать особенности амплу.

Подобное «межпрофессиональное» и «многопрофессиональное» можно фактически воспринимать как разбивку и объединение техник и навыков разных амплу. Мастерство амплу превратилось в мастерство исполнения актера, то есть, овладев разными техниками амплу, актер может выступать в разных ролях. Другими словами, играя разные роли, актер может ис-

пользовать разные техники исполнения, и таким образом, в представлении появляется концепция «маски Мейерхольда». «Маска мейерхольдовского актера — это не маска, которая надевалась на лицо»²⁹. А. Ю. Ряпосов в книге подробно объяснил маску Мейерхольда: «маска мейерхольдовского актера создавалась за счет пластики всего тела, что придавало маске двойственность: она одновременно была и устойчива, и вариативна, позволяла играть ракурсами»³⁰. То есть, актерские техники традиционных Китайских театров для исполнения каждого отдельного амплу — это «маски» разных персонажей.

Например, У Синго (р. 1953) в пьесе «Король Лир» использовал подобный метод игры на сцене. В юности У Синго изучал мастерство Пекинской оперы в Тайваньской школе традиционного китайского театра Фусин в течение восьми лет. В 1986 году У Синго и группа молодых актеров традиционных китайских театров основали Современный театр легенд. Впоследствии труппа адаптировала и поставила многие западные классические произведения. Все произведения строго придерживались правил исполнения Пекинской оперы и, одновременно, в них присутствуют новые техники танца и некоторые элементы западного театрального выступления, в подобные произведения вводились современные театральные концепции. Традиционный экспериментальный китайский театр «Король Лир» — адаптированная У Синго история по мотивам пьесы Шекспира, он также работает в качестве режиссера и актера. «Король Лир» сочетает в себе Пекинскую оперу, Куньцю, музыку и танцы Тайваньских аборигенов и другие сценические приемы и представлен в форме монодрамы. «Король Лир» разделена на три акта: «театр» (the play), «игра» (the playing), «актер» (a player), в 2001 году эта работа была публично исполнена в Тайбэе, а затем гастролировала по Европе.

В «Короле Лире» (версия выпуска 2006 г.) У Синго использовал методы игры разных амплу из Пекинской оперы, чтобы показать короля Лира, фаворита, собаку, троих дочерей, графа Глостера, двоих сыновей и еще 10 разных действующих

лиц³¹. В первом акте У Синго использовал амплу Лаошэн (старика) для роли короля Лира, «в первые десять минут пьесы король Лир бежит в безлюдной пустоши с разъяренным видом, эта техника позаимствована у актера Чжоу Синьфяня в представлении «Сюй Цэ бежит через город»»³². На сцене у актера было амплу лаошэн (старика), он дрожал, ворочался, падал и т.д., все эти движения выполнялись для создания сцены, где король Лир отчаянно бежит по пустоши.

Во втором акте У Синго использовал походку карлика из амплу Чоу (комик) для изображения королевского шута и собаки; фигуру и жесткую ляцию из амплу Цинъи (женщина в скромной одежде) и амплу Хуадань (молодая кокетливая женщина) для изображения дочерей короля Лира, таким образом характерные черты каждой из дочерей отличались друг от друга; амплу Лаошэн использовалось для роли слепого графа Глостера; амплу Ушэн (воин) для роли Эдмунда и Эдгара. Помимо создания роли, У Синго также использовал в пьесе движения тел актеров, чтобы быстро переключаться между ролями. Например, во втором акте, когда странствующий Эдгар встречается в пустыне своего слепого отца Глостера. Эдгар с помощью палки ведет отца в гору, У Синго использовал палку как реквизит, показывая процесс изменений, происходящие начиная с одного конца палки и заканчивающиеся на другом конце, когда человеческое тело изменяется, и молодой Эдгар превращается в Глостера. В биомеханике роль — это большой биомеханический этюд, и каждый роль имеет соответствующую «маску». В «Дон Жуане» Мейерхольда актер Ю. М. Юрьев (1872–1948) также использовал вышеупомянутый метод маски, чтобы создать образ Дон Жуана, «в спектакле «Дон Жуан» Юрьев присутствовал со своим лицом, играя маску Дон Жуана. Но при игре разных ипостасей своего героя Юрьев варьировал пластику, изображая то Дон Жуана — блестящего кавалера, то Дон Жуана — умелого обольстителя, то Дон Жуана — бретера, дуэлянта и драчуна, а все это — определенные вариации пластики Дон Жуана;

тем самым Юрьев играл ракурсами маски своего героя»³³. Поэтому эта «маска» представляет собой не традиционную маску, которую надевают на лицо, и не маску Пекинской оперы, которая делается с помощью грима, а маску, создаваемую через движения. Варьируя движения, актер посредством соответствующих движений изображает разные «маски» персонажей. Можно сказать, что на сцене У Синго и Юрьев посредством пластики создавали «маски», то есть их техника соответствовала театральной концепции Мейерхольда об использовании методов биомеханики для создания разных «масок».

Помимо этого, исходя из предпосылки, что традиционный экспериментальный китайский театр продолжает наследовать традиции, многопрофильное развитие также стало направлением для изучения традиционного Китайского театра, то есть попыткой применить сценическое искусство традиционного китайского театра в областях, выходящих за пределы сцены традиционного Китайского театра, тем самым расширяя возможности сценического исполнения. Традиционный китайский театр — это комплексное искусство, объединяющее в себе литературу, музыку, танцы, изобразительное искусство, скульптуру, боевые искусства, акробатику и т.д. Это означает, что традиционный Китайский театр может комбинировать и экспериментировать с различными сценическими искусствами в других сферах театрального выступления, создавая всевозможные взаимодействия. Например, сочетание Пекинской оперы и современного танца, как в современном танце «Тройная развилка» (2020 г.), актеры заимствовали классический эпизод из Пекинской оперы «Тройной развилки», используя метод условности из традиционного китайского театра в танце. Два актера сражались в темноте на столе, движения двух человек на узком столе четко следовали музыкальному ритму, благодаря условным движениям актеров танцевальное представление обогащалось деталями из игровой истории³⁴. Зрители могут понять сюжет, даже если в представлении нет диалогов. Комбинируя такие элементы как простота сцены, условная игра актеров, движения по типу акробатики, сочетание различных дви-

28. Zhang Luting. Hua lian yu dan jue tan lian ai jing ju «Fu shi de» ju chang li zuo shi yan [EB/OL], [Чжан Лутин. Хуалянь и Дань влюбляются друг в друга, Пекинская опера «Фауст» производит эксперимент в театре]. URL: <http://culture.qianlong.com/2017/0905/1993370.shtml>, 2017–09–05. (Дата обращения: 20.07.2022. На Китайском языке).

29. Варламова В. П. «Гроза» в постановке Вс. Э. Мейерхольда (Александринский театр, 1916 год) // А. Н. Островский. Новые исследования: Сборник статей и сообщений / Российский институт истории искусств. — СПб., 1998. — С. 82–113.

30. Ряпосов, А. Ю. РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА: системы, направления, концепции, идеи / А. Ю. Ряпосов. — СПб.: Астерион, 2022. — С. 77.

31. См.: Король Лир (1998 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/73gVipRxaKI> (дата обращения: 07.10.2021).

32. Li Wei. Xi ti zhong yong: Lun Wu XingGuo»Dang dai chuan qi ju chang» de kua wen hua xi ju shi yan [Ли Вэй. Использование западного стиля: межкультурный театральный эксперимент У Синго в «Современном театре легенд»]. Xi ju yi shu [Театральное искусство], 2011, 000(004): 10001. P. 71. (на Китайском языке).

33. Там же. С. 77.

34. См.: Современный танец — Тройная развилка (2020 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/fS5N8FxyfNE> (дата обращения: 09.10.2021).

жений тела, движения в ритм музыки мы можем рассматривать подобное представление как про-изведение с тенденциями к биомеханике.

Кроме того, в применении методов выступления традиционных китайских театров в кинофильмах также есть заметное преимущество. Актеры традиционных китайских театров, пройдя физическую подготовку, могут блестяще проявить себя в акробатических движениях в фильмах, наилучшим примером здесь является выдающийся актер Джеки Чан. В шестилетнем возрасте Джеки Чан начал изучать искусство традиционного китайского театра, во время своего обучения в школе он освоил основы мастерства, применяемые в традиционном китайском театре. Его опыт обучения мастерству традиционного китайского театра заложил прочную основу для дальнейшей карьеры в кинофильмах о Кунг-Фу. Драки в фильмах с участием Джеки Чана тесно связаны с боевыми движениями в традиционном китайском театре, в фильмах он сочетает ТаньЦзы-Гун, гимнастику, физкультуру и акробатическое искусство, и здесь особо проявляются особенности техник из сцен драк в Пекинской опере. Что касается создания образа персонажей, Джеки Чан перенял черты амплуа У-Чоу (амплуа война и комика) из Пекинской оперы, и играл в основном персонажей, владеющими боевыми искусствами и персонажей, отличающихся комичностью, подчеркивая ловкое и юмористическое поведение в кадре, а также используя остроумный язык, создавая тем самым новый стиль Китайских фильмов о боевых искусствах — комедия Кунг-Фу.

Мы разделяем действие в комедии Кунг-Фу Джеки Чана на одиночное действие и массовое боевое сражение. Одиночное действие в основном для того, чтобы Джеки Чан преодолевал препятствия окружающей среды. Например, перелезть через высокие стены и большие железные ворота, лазание по колесу обозрения, мосту и высотным зданиям и т. д. В этих кадрах Джеки Чан использует такие техники из ТаньЦзы-Гуна и гимнастики, как лазание, стояние на руках, сальто и прыжки и т. д.

Для показа схватки двух человек и массового боевого сражения комедия Кунг-Фу Джеки Чана отличается от других фильмов о кунг-фу. Фильмы о кунг-фу были ближе к реальным боям, и сражения в основном подчеркивали героизм главных героев и жестокость их движений. Комедия Кунг-фу отличаются сильным стилем уличного жонгле-

ра, гибкими движениями и интересными, даже опасными трюками, битва также тесно связана с окружающим сложным пространством. В некоторых фильмах о кунг-фу главный герой один противостоит целой группе людей, но злодеи один за другим выходили вперед, чтобы сразиться. Такая схватка ничем не отличалась от битвы двух человек, а в комедии Кунг-Фу Джеки Чана сражения массового боевого характера — это процесс совместного участия всех участников в действии. Мы попробуем разделить всех участников битвы на отдельных индивидов, кунг-фу индивидуума разбирается на простые элементы движений, такие как прыжки, перекаты, удары ногами и удары руками и т. д. Стоит отметить, что движения кунг-фу актеров должны быть оговорены заранее во время репетиции, содержание репетиции должно строго соблюдаться, нельзя применять никаких импровизированных движений, иначе это будет опасно. Мы обнаружим, что массовое боевое сражение можно рассматривать как работу Джеки Чана и других актеров, быстро и четко позирующих в различных позах с определенной целью. Исходя из этого, мы объединили все это вместе, и такое ритмичное скоординированное массовое движение сформировало сцену битвы. Чтобы повысить реалистичность, некоторые сложные действия в комедии Кунг-Фу Джеки Чана вместо этого показаны длинными планами.

Еще одной особенностью комедии Кунг-Фу Джеки Чана является использование им реквизита. Все предметы в повседневной жизни можно использовать в качестве боевого оружия, работая палками, лавками, лестницами, тарелками; фруктами и овощами и другими предметами можно жонглировать. Например, в фильме «Проект А» (1983) Джеки Чан использовал велосипеды, бамбуковые шесты, окна, лестницы и другой реквизит, чтобы победить своих противников. Мы можем легко вспомнить двух знаменитых актеров эпохи западного немого комедии: Ч. Чаплина и Б. Китона, которые оба показывают захватывающие и юмористические сцены с помощью физических движений. Таким образом, мы можем обобщить черты движений в комедии Кунг-Фу Джеки Чана: использованы навыки традиционных китайских театров; во время репетиции сложные движения боевых искусств раскладывались на элементарные движения и снова соединялись; предъявлялись строгие требования к движени-

ям; движения имели ритм; использовались навыки жонглирования и исполнения трюков, все это также имеет черты биомеханики.

Стоит отметить, что движения в традиционном китайском театре обладают уникальными художественными и эстетическими характеристиками, а также уникальными символическими чертами. Прямое использование этих движений в представлении, очевидно, неуместно. Например, физические движения традиционных китайских театров трудно интегрировать в сцену театра, которая показывает «реальную жизнь», Эудженио Барба в своем интервью упомянул представления У Синго: «Его (У Синго) представления — это современные постановки, но они все еще ограничены рамками Пекинской оперы»³⁵. Традиционный Китайский театр придает большое значение развитию движений актеров, эта «традиция» передается из поколения в поколение и развиваются на протяжении уже столетий. В современном Китае создана целая образовательная структура по обучению театральному мастерству для всех возрастных групп, включая детские художественные школы, средние школы, средние профессиональные училища, высшие профессиональные учебные заведения, бакалавриат, а также обучение за рубежом. Таким образом, как и Мейерхольд использовал методы биомеханики для тренировки актеров, физические движения традиционных китайских театров могут быть использованы как метод обучения современных театральных актеров, чтобы совершенствовать уникальную систему исполнительского мастерства в Китае.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Традиционный экспериментальный китайский театр продолжает внедрять инновации, сохраняя традиции. Чтобы адаптироваться к современным драмам (включая классические западные

35. You Jin Ni Ao · Ba Er Ba. Feng Wei. Zhang Ruonan. Wang Yue Fan yi. Xi ju ren lei xue jia yan zhong de Zhong Guo xi qu — You jin ni ao · Ba er ba fang tan lu [Эудженио Барба, Фэн Вэй, Чжан Жонань. Перевод Ван Юэи. Традиционный Китайский театр глазами театральных антропологов, интервью с Эудженио Барба]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yuan xue bao [Драма: Журнал Центральной Академии Драм], 2021,04: P. 19. (на Китайском языке).

драмы), современным сценам и «экспериментальным» творениям современных режиссеров, актерам традиционных китайских театров необходимо обогащать свой арсенал.

Методы обучения традиционных китайских театров в современной системе образования улучшили методы обучения, было обеспечено научное развитие физической подготовки в плане психологических и механических аспектов, достигнута междисциплинарная всесторонняя тренировка для тела актеров. Студенты Академии традиционных китайских театров могут участвовать в мюзиклах, спектаклях, танцевальных постановках, кукольных представлениях, фильмах и др., применять мастерство традиционных китайских театров, которыми они овладели, к экспериментам в разных профессиях и областях, расширять различные возможности традиционных китайских театров.

С точки зрения сценической практики, между физическими движениями из традиционного китайского театра и биомеханикой есть и свои различия, например, движения тела в традиционном китайском театре имеют свой скрытый смысл, они должны быть элегантными и обладать восточной красотой, также движения должны следовать эстетическому принципу «округлости», а биомеханика стремится к преувеличению, открытости, гротеску и другим принципам спортивной эстетики. Находящейся под влиянием западного театра, традиционный экспериментальный китайский театр сохраняет преимущества традиционного китайского театра — условное представление, основанные на «пении», «сценической речи», «сценическом движении», «акробатическом мастерстве». Однако сценические движения больше не ограничены традиционной восточной эстетикой и постепенно разрушают ограничения китайского традиционного театра, добавляя иные физические элементы, такие как цирк, танец, физкультурные движения и др. В ходе исследований было обнаружено, что с развитием традиционного китайского театра он во многих отношениях близок к концепции театрального представления Мейерхольда, основанного на биомеханике.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Dong Xin*. Xi qu xian dai jiao yu gai ge fa zhan li cheng yan jiu 1949–2009 [Дун Синь. Исследование процесса развития реформы образования традиционного Китайского театра в современном Китае 1949–2009]. Zhong Guo yi shu yan jiu yuan [Китайская академия искусств], 2013. 197 р. (на Китайском языке).
2. *Li Wei*. Xi ti zhong yong: Lun Wu XingGuo»Dang dai chuan qi ju chang» de kua wen hua xi ju shi yan [Ли Вэй. Использование западного стиля: межкультурный театральный эксперимент У Синго в «Современном театре легенд». Xi ju yi shu [Театральное искусство], 2011, 000(004): 10001. Р. 66–75 (на Китайском языке).
3. *Wang Chan*. Dui wai xi qu xing ti jiao xue yan jiu [Ван Чань. Исследования преподавания методов традиционных Китайских театров]. Bei Jing: Zhong Guo xi qu xue yan [Пекин: Национальная академия Китайского театра], 2014. 70 р. (на Китайском языке).
4. *Xie Bailiang*. Dang dai «Xiao ju chang xi qu» de fa sheng yu fa zhan — Zhong Guo shi yan xing xi qu pu xi zhi shu li [Се Байлян. Возникновение и развитие современного «Малого театра» — История Китайского экспериментального театра]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yan xue bao [Драма: Журнал Центральной Академии Драмы], 2015, 000(002): Р. 91–103. (на Китайском языке).
5. *You Jin Ni Ao · Ba Er Ba. Feng Wei. Zhang Ruonan. Wang Yue Fan yi*. Xi ju ren lei xue jia yan zhong de Zhong Guo xi qu — You jin ni ao · Ba er ba fang tan lu [Эудженио Барба, Фэн Вэй, Чжан Жонань. Перевод Ван Юэи. Традиционный Китайский театр глазами театральных антропологов, интервью с Эудженио Барба]. Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yan xue bao [Драма: Журнал Центральной Академии Драмы], 2021, 04: Р. 13–27. (на Китайском языке).
6. *Yang Jian*. Cong «Ge ming xian dai jing ju» kan chuan tong xi ju de zhuan xing [Ян Цзянь. Трансформация традиционного Китайского театра с точки зрения «Современной революционной Пекинской оперы». Xi Ju: Zhong yang xi ju xue yan xue bao [Драма: Журнал Центральной Академии Драмы], 2003, (3): Р. 38–55. (на Китайском языке).
7. Zhong Guo xi qu zhi bian ji wei yuan hui, «Zhong Guo xi qu zhi · Bei Jing juan» bian ji wei yuan hui. Zhong Guo xi qu zhi · Bei Jing juan [Редакционный комитет «Истории традиционного Китайского театра», Редакционный комитет «Истории традиционного Китайского театра · том Пекина». Редакционный комитет Истории традиционного Китайского театра · том Пекина]. Zhong Guo ISBN zhong xin: Bei Jing [Китайский центр ISBN: Пекин], 1999. 1682 р. (на Китайском языке).
8. *Zhang Luting*. Hua lian yu dan jue tan lian ai jing ju «Fu shi de» ju chang li zuo shi yan [ЕВ/ОЛ], [Чжан Лутин. Хуалянь и Дань влюбляются друг в друга, Пекинская опера «Фауст» производит эксперимент в театре]. URL: <http://culture.qianlong.com/2017/0905/1993370.shtml>, 2017–09–05. (Дата обращения: 20.07.2022. На Китайском языке).
9. *Варламова В. П.* «Гроза» в постановке Вс. Э. Мейерхольда (Александринский театр, 1916 год) // *А. Н. Островский*. Новые исследования: Сборник статей и сообщений / Российский институт истории искусств. — СПб., 1998. — С. 82–113.
10. *Ляхович В. А., Ян Наньцзя*. Биомеханика Мейерхольда и традиционная музыкальная драма Китая // *В. А. Ляхович. Ян Наньцзя*. Общество. Среда. Развитие. 2020. № 2. — С. 60–67.
11. *Фельдман О.* Мейерхольд в ГВЫРМе и ГВЫТМе // Вопросы театра. — М.: Государственный институт искусствознания, 2017. № 1–2. — С. 313–335.
12. Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. — 247 с.
13. *Ряпосов А. Ю.* РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА: системы, направления, концепции, идеи / А. Ю. Ряпосов. — СПб.: Астерион, 2022. — 244 с.
14. *Сарабьян Эльвира*. Большая книга актерского мастерства. Уникальное собрание тренингов по методикам величайших режиссеров. Станиславский, Мейерхольд, Чехов, Товстоногов / *Эльвира Сарабьян, Вера Полищук*. — М.: Издательство АСТ, 2017. — 789 с.
15. Студия Вс. Мейерхольда. 1917. Документы // Театр, 2004, № 2. — С. 86–96.

ВИДЕОРОЛИКИ

16. Король Лир (1998 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/73gVipRxaKI> (дата обращения: 07.10.2021).
17. Куньцуй — История кукол (2002 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/VPoH8RJ2rrQ> (дата обращения: 07.10.2021).
18. Обучение — «Театральный монах» Дэн Шурунг [Электронный ресурс]. — ARIA STUDIO LIMITED. Видео. — 2015. — URL: <http://youtu.be/-zA7mAEUKiM> (дата обращения: 04.10.2021).
19. Пекинская опера — Рикша (1998 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: https://youtu.be/VVG7_Mi3n-o (дата обращения: 07.10.2021).
20. Пекинская опера — Фауст (2015 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: https://youtu.be/8tp6jdp_arw (дата обращения: 07.10.2021).
21. Пресс-конференция Пекинской оперы «Фауст» [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2022. — URL: <https://youtu.be/NduEAFSfuxg> (дата обращения: 03.08.2022).
22. Современный танец — Тройная развилка (2020 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/fs5N8FxyfNE> (дата обращения: 09.10.2021).
23. Тоска по мирской суете [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/jr8LXZMI5fU> (дата обращения: 08.10.2021).
24. Учебные фильмы Пекинской оперы (1960 г) [Электронный ресурс]. — Slap 1874. Видео. — 2021. — URL: <https://youtu.be/6rMVnZ1wtuU> (дата обращения: 08.10.2021).

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

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

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

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

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

Художественный руководитель: *Александр Николаевич Бурганов*
Главный редактор: *Мария Александровна Бурганова*
Редактор: *Юлия Анатольевна Смоленкова*
Корректор: *Светлана Николаевна Михайлова*
Верстка: *Кристина Плиска*
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
dom.text@gmail.com

Тираж 500 экз.

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

The mass media registration certificate ПИ № ФС 77-27658

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

Full-text electronic version is available at the sites:

www.burganova-text.com,

www.elibrary.ru

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

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

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

Art director: *Alexander N. Burganov*

Chief editor: *Maria A. Burganova*

Editor: *Julia A. Smolenkova*

Proofreader: *Svetlana N. Mikhailova*

Layout: *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

dom.text@gmail.com

Circulation: 500 copies