

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)

6.2024

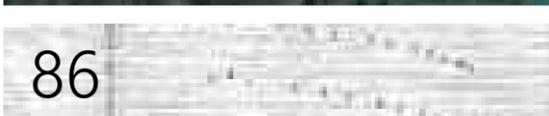
Москва/Moscow
2024

Chief editor _____ **Burganova Maria A.**

The Editorial Board:

- 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)

LETTER FROM THE EDITOR	6	
AN EXAMINATION OF THE INTERIOR DECORATION OF THE MAIN HALL OF ERXIANMIAO TEMPLE IN JINCHENG CITY, SHANXI PROVINCE, CHINA BY MARIANNA YU. SHEVCHENKO	10	
A STUDY OF THE CHARACTERISTIC IMAGE OF CHEN HONGSHOU'S WOODCUT "WATER MARGIN" IN THE MING DYNASTY BY WANG XIXI	28	
WESTERN EUROPEAN CARTOON FROM THE 1920S TO THE 1970S, DEDICATED TO THE THEME OF CHESS: POLITICAL, SOCIAL AND SPORTING ASPECTS BY ANNA A. FISCHER	37	
POSTMODERNIST TRENDS IN CHINESE MONUMENTAL PAINTING BY TANG YI	62	
CONTEMPORARY TRANSFORMATION OF TRADITIONAL CULTURAL ELEMENTS IN SCULPTURE AT CHINA'S NATIONAL ART EXHIBITION SINCE THE 21ST CENTURY BY YU HANYONG	74	
XIA BIAN, THE TREATISE ON MUSICAL INSTRUMENTATION OF THE QING ERA PALACE CEREMONIES DURING THE 18TH CENTURY BY FU XIAOJIAO	86	
MASTERING PERCUSSION INSTRUMENTS OF THE EUROPEAN ACADEMIC TRADITION BY CHINESE MUSICIANS IN THE 20TH-21ST CENTURIES BY GO DUNJUI, SVETLANA I. KHVATOVA	102	
ACADEMIC MUSIC IN THE REPERTOIRE OF THE SOUTHERN MILITARY DISTRICT BANDS IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY BY VERA N. DEMINA, ANDREY B. GOLOVIN	115	
THE LADDER OF DIVINE ASCENT IN A. DARGOMYZHSKY'S OPERA RUSALKA BASED ON PUSHKIN'S POEM ON THE 225TH ANNIVERSARY OF A. PUSHKIN BY SVETLANA A. PAVLOVA	123	
PATRIOTISM AS A SYSTEM-FORMING PRINCIPLE IN THE GENRE-THEMATIC PARADIGM OF FINE ARTS IN NORTH KOREA BY EKATERINA A. VOSTRIKOVA	135	
THE BEIDAHUANG PRINT SCHOOL IN CHINA DURING THE REFORM AND OPENING-UP PERIOD BY VAGIF NARIMAN OGLU GUSEINOV, MA ZIYUE	156	
THE CITYSCAPE GENRE IN OIL PAINTING DURING THE REPUBLIC OF CHINA (1912-1949) BY KIRILL N. GAVRILIN, GONG YUXIANG	164	

ON THE COVER | Du Hongnian. Winter landscape

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

МАРИАННА ЮРЬЕВНА ШЕВЧЕНКО
АНАЛИЗ ДЕКОРА ИНТЕРЬЕРА ГЛАВНОГО ЗАЛА
ХРАМА ЭРСЯНЬМЯО В ГОРОДЕ ЦЗИНЬЧЭН
ПРОВИНЦИИ ШАНЬСИ, КНР

21

ВАН СИСИ
ОСОБЕННОСТИ ГРАВЮР ЧЭНЬ ХУНШОУ
К РОМАНУ «РЕЧНЫЕ ЗАВОДИ»

33

АННА АЛЕКСАНДРОНА ФИШЕР
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ КАРИКАТУРА 1920–1970-Х ГОДОВ,
ПОСВЯЩЕННАЯ ТЕМЕ ШАХМАТ:
ПОЛИТИЧЕСКИЕ, СОЦИАЛЬНЫЕ И СПОРТИВНЫЕ АСПЕКТЫ

49

ТАН И
ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ
В КИТАЙСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

69

ЮЙ ХАНЮН
СОВРЕМЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ
ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СКУЛЬПТУРЕ,
ПРЕДСТАВЛЕННОЙ НА ВСЕКИТАЙСКОЙ
ХОУЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ XXI В.

80

ФУ СЯОЦЗЯО
ТРАКТАТ «СЯ БЯНЬ» О МУЗЫКАЛЬНОМ
ИНСТРУМЕНТАРИИ ДВОРЦОВЫХ ЦЕРЕМОНИЙ
ЭПОХИ ЦИН XVIII ВЕКА

94

ГО ДУНЖУЙ, СВЕТЛАНА ИВАНОВНА ХВАТОВА
ОСВОЕНИЕ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
ЕВРОПЕЙСКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ
МУЗЫКАНТАМИ КИТАЯ В XX–XXI ВЕКАХ

109

**ВЕРА НИКОЛАЕВНА ДЕМИНА,
АНДРЕЙ БОРИСОВИЧ ГОЛОВИН**
АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В РЕПЕРТУАРЕ
ОРКЕСТРОВ ЮЖНОГО ВОЕННОГО ОКРУГА
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

119

СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА ПАВЛОВА
ЛЕСТВИЦА РАЙСКАЯ
В ПУШКИНСКОЙ ОПЕРЕ А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО «РУСАЛКА»
К 225-ЛЕТИЮ А. С. ПУШКИНА

129

ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА ВОСТРИКОВА
ПАТРИОТИЗМ КАК СИСТЕМООБРАЗУЮЩЕЕ
НАЧАЛО В ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧЕСКОЙ
ПАРАДИГМЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
СЕВЕРНОЙ КОРЕИ

148

ВАГИФ НАРИМАН ОГЛЫ ГУСЕЙНОВ, МА ЦЗЬЮЭ
БЭЙДАХУАНСКАЯ ШКОЛА ГРАВЮРЫ
В КИТАЕ ПЕРИОДА РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ

160

КИРИЛЛ НИКОЛАЕВИЧ ГАВРИЛИН, ГУН ЮЙСЯН
ЖАНР ГОРОДСКОГО ПЕЙЗАЖА В МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ
ПЕРИОДА КИТАЙСКОЙ РЕСПУБЛИКИ (1912–1949)

168

LETTER FROM THE EDITOR

Dear friends,

We are pleased to present to you Issue 6, 2024, of the scientific and analytical journal *Burganov House. The Space of Culture*.

Upon the recommendation of the Expert Council of the Higher Attestation Commission, the journal is included in the List of Leading Peer-Reviewed Scientific Journals and Publications, in which the main scientific results of theses for the academic degrees of doctor and candidate of science must be published. The journal was assigned category K2.

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

The issue opens with an article, "Analysis of the Interior Decor of the Main Hall of the Erxianmiao Temple in Jincheng City, Shanxi Province, PRC", by M. Shevchenko. In it, the author reveals the origins of the Heavenly Palace motif, which formed the basis for the interior decor of the temple building. Based on a detailed study, the author filled in the gaps in understanding the description of decorative elements in the treatise *Yingzao Fashi*, concluded that the masters were familiar with the rules of construction treatises, and determined the place of this decorative group among similar elements of interior decoration in buildings of the 10th-12th centuries.

The influence of one of the most significant artists of the Ming Dynasty, Chen Hongshou (1598–1652), on the development of Chinese woodblock printing, his innovative techniques, symbolism, and emotional depth, presented in the illustrations for the novel *Water Margin*, are examined by Wang Xixi in the article "Features of Chen Hongshou's Engravings for the Novel *Water Margin*".

The works of European and American artists dedicated to chess theme are analysed by A. Fischer in the article "Western European Caricature of the 1920–1970s Devoted to the Theme of Chess: Political, Social, and Sports Aspects". The author distinguishes two types of caricature on the theme of chess — political and social, which are played up with the help of metaphors and analogies associated with sports.

In the article "Postmodern Trends in Chinese Monumental Painting", Tang Yi explores the style, creative

method, and artistic images in the works of outstanding artists who combine tradition and innovation, the East and the West in their monumental works.

The sculpture works presented at the five All-China Art Exhibitions, held since the beginning of the 21st century, are examined by Yu Hanyun in the article "Modern Transformation of Traditional Cultural Elements in Sculpture Works Presented at the All-China Art Exhibition of the 21st Century". The author analyses the issues and prospects of preserving and educating the cultural population in contemporary art.

Fu Xiaojiao aims to introduce a historical source of the early 18th century, *Xia Bian*, into scientific circulation of Russian musicology. It is the second volume of a voluminous treatise of the Qing emperors, devoted to the description of court musical instruments. In the article "Xia Bian, the Treatise on Musical Instrumentation of the Qing Era Palace Ceremonies during the 18th Century", the author positions the Manchu rulers as continuers of the traditions of court musical art. The author especially notes that the text of the treatise includes poetic turn of phrases and comparisons characteristic of the spatial-figurative thinking of a resident of China in the 18th century.

In the article "Mastering Percussion Instruments of the European Academic Tradition by Chinese Musicians in the 20th-21st Centuries", S. Khvatova and Go Dunjui note the typological similarity between the formation principles of Chinese traditional instrument orchestras and the Russian one created by V. Andreev on the model and likeness of the symphonic one, with the preservation of the functions of the corresponding bands, is observed. Revealing the contribution of outstanding Chinese composers and performers to the development of this art, the authors draw attention to the introduction of a combination of Chinese and Western percussion instruments into practice.

The role of academic music in the process of forming the repertoire of military bands and its significance in the space of domestic culture are considered by V. Demina and A. Golovin. In the article "Academic Music in the Repertoire of the Southern Military District Bands in the Second Half of the 20th Century", the authors emphasise the high level of training of military band musicians, allowing them to perform virtuoso works of academic music, embodying the complex artistic ideas of outstanding composers of the 18th-20th centuries.

In the article "*The Ladder of Divine Ascent*. In A. Dargomyzhsky's Opera *Rusalka* Based on Pushkin's Poem. On the 225th Anniversary of A. Pushkin", S. Pavlova summarises the semantic and musical content of the opera *Rusalka*. The author notes that the Russian opera of the 19th century developed in several genre directions, the centre of which is attention to the spiritual life of man. The author refers to the gospel text, *The Ladder of Divine Ascent*, as a value guide in determining the content of Russian operas of this period.

The theme of patriotism in the fine arts of the DPRK is the subject of E. Vostrikova's study, "Patriotism as a System-forming Principle in the Genre-thematic Paradigm of Fine Arts in North Korea". The author comes to the conclusion that the motif of patriotism is central in the fine arts of the DPRK. The idea of patriotism allows developing a visual chronicle of the exploits of an individual hero and an entire nation, reflecting selfless loyalty to the fatherland.

The process of the cityscape genre formation in oil painting, which falls on a short period of the Republic of China (1912–1949), is analysed by K. Gavrilin and Gong Yuxiang in their article "The Cityscape Genre in Oil Painting During the Republic of China (1912–1949)". The authors note that the artists who created works in this genre during this period were, as a rule, trained in the West and were influenced by Western, realistic, and modernist trends in modern painting. The tradition of the Russian school of painting, which appeared in north-west China in the first quarter of the 20th century, was another source of borrowing.

In their article "The Beidahuang Print School in China During the Reform and Opening-up Period", V. Guseinov and Ma Ziyue analyse a notable phenomenon in Chinese art, the Great Northern Wasteland school, which was formed in one of the new promising industrial and agricultural regions of the country — in Heilongjiang Province in north-eastern China. The artists of this school brought the local landscape, as well as the life of a working man, industrial and agricultural motifs, into the national and world artistic culture.

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 № 6/2024 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.

Номер открывает статья М. Ю. Шевченко «Анализ декора интерьера главного зала храма Эрсяньмяо в городе Цзиньчэн провинции Шаньси, КНР», в которой автор раскрывает истоки мотива Небесного дворца, легшего в основу декора интерьера храмовой постройки. На основании детального исследования автором восполнены пробелы в понимании описания декоративных элементов в трактате «Инцзао фаши», сделан вывод о знакомстве мастеров с правилами строительных трактатов, определено место данной декоративной группы в ряду схожих элементов убранства интерьеров в постройках X–XII веков.

Влияние одного из самых значительных художников династии Мин, Чэнь Хуншоу (1598–1652), на развитие китайской ксилографии, его инновационные техники исполнения, символизм и эмоциональная глубина, представленные в иллюстрациях к роману «Речные заводы», рассматривает Ван Сиси в статье «Особенности гравюры Чэнь Хуншоу к роману «Речные заводы»».

Произведения европейских и американских художников, посвященные шахматной тематике анализирует А. А. Фишер в статье «Западноевропейская карикатура 1920–1970-х годов, посвященная теме шахмат: политические, социальные и спортивные аспекты». Автор выделяет два типа карикатуры на темы шахматной игры политический и социальный, которые обыгрываются при помощи метафор и аналогий, соответственно связанных со спортом.

Тан И в статье «Постмодернистские тенденции в китайской монументальной живописи» исследует стилистику, творческий метод и художественные образы в произведениях выдающихся художников, которые в своих монументальных работах объединяют традиции и новаторство, Восток и Запад.

Произведения скульптуры, представленные на пяти Всекитайских художественных выставках, проведенных с начала XXI в., исследует Юй Ханюн в статье «Современная трансформация элементов традиционной культуры в скульптурных произведениях, представленных на Всекитайской художественной выставке XXI в.». Автор анализирует проблемы и перспективы сохранения и развития культурного населения в современном искусстве.

Фу Сяоцзяо ставит своей целью ввести в научный обиход российского музыковедения исторический источник начала XVIII века — «Ся Бянь», представляющий собой второй том объемного трактата императоров Цин, посвященный описанию придворных музыкальных инструментов. В статье «Трактат «Ся Бянь» о музыкальном инструментарии дворцовых церемоний эпохи Цин XVIII века».

Хватова С. И. и Го Дунжуй в статье «Освоение ударных инструментов европейской академической традиции музыкантами Китая в XX–XXI веках» авторы отмечают типологическое сходство принципов формирования оркестров китайских традиционных инструментов с русским, созданным В. В. Андреевым по образцу и подобию симфонического, с сохранением функций соответствующих групп. Раскрывая вклад выдающихся китайских композиторов и исполнителей в развитие данного вида искусства, авторы обращают внимание на введение в практику сочетания китайских и западных ударных инструментов.

Роль академической музыки в процессе формирования репертуара военных оркестров и её значение в пространстве отечественной культуры рассматривают В. Н. Демина и А. Б. Головин. В статье «Академическая музыка в репертуаре оркестров Южного военного округа второй половины XX века» авторы подчеркивают высокий уровень подготовки музыкантов военных оркестров, позволивший исполнять виртуозные произведения академической музыки, воплощая сложные художественные замыслы выдающихся композиторов XVIII–XX веков.

С. А. Павлова в статье «Лествица Райская в пушкинской опере А. С. Даргомыжского «Русалка». К 225-летию А. С. Пушкина» обобщает смысловое и музыкальное содержание оперы «Русалка». Автор отмечает, что русская опера XIX века двигалась в нескольких жанровых направлениях, центре которых — внимание к духовной жизни человека. Автор обращается к евангельскому тексту «Лествица Райская» как к ценностному ориентиру в определении содержания русских опер этого периода.

Теме патриотизма в изобразительном искусстве КНДР посвящено исследование Е. А. Востриковой «Патриотизм как системообразующее начало в жанрово-тематической парадигме изобразительного искусства Северной Кореи». Автор приходит к выводу, что мотив патриотизма в изобразительном искусстве КНДР является центральным, а идея патриотизма позволяет разработать визуальную летопись подвигов отдельного героя и целого народа, отражающих беззаветную верность отечеству.

Процесс становления жанра городского пейзажа в масляной живописи, приходящееся на краткий период истории Китайской республики (1912–1949) анализируют К. Н. Гаврилин и Гун Юйсян в статье «Жанр городского пейзажа в масляной живописи периода Китайской Республики (1912–1949)». Авторы отмечают, что художники, создававшие работы в этом жанре в этот период, как правило, прошли обучение на Западе и испытали влияние западных, реалистических и модернистских течений современной живописи. Еще одним источником заимствований была традиция русской школы живописи, которая появилась на северо-западе Китая в первой четверти XX в.

В. Н. Гусейнов и Ма Цзыюэ в статье «Бэйдахуанская школа гравюры в Китае периода Реформ и открытости» анализируют заметное явление в китайском искусстве — «школу «Великой северной пустоши», которая сформировалась в одном из новых перспективных индустриальных и сельскохозяйственных районов страны — в провинции Хэйлунцзян в северо-восточной части Китая. То, с чем художники этой школы вошли в общенациональную и мировую художественную культуру, — это местный пейзаж, а также жизнь трудящегося человека, индустриальные и сельскохозяйственные мотивы.

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

Marianna Yu. Shevchenko

Doctor of Architecture,
Leading Research Fellow
of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts
e-mail: china-arch@yandex.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-5129-2689

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-10-27

AN EXAMINATION OF THE INTERIOR DECORATION OF THE MAIN HALL OF ERXIANMIAO TEMPLE IN JINCHENG CITY, SHANXI PROVINCE, CHINA

Summary: The article examines the interior decoration of the main hall of the Erxianmiao Temple located in Jincheng, Shanxi Province, China. It highlights the temple's role within the broader temple complex and reveals the architectural characteristics of the main hall, constructed during the late Northern Song Dynasty between 1097 and 1107. This temple is part of a limited number of Song wooden monuments in China, making it particularly significant for scholarly study. In the center of the main hall, a carved wooden canopy structure is positioned on a separate pedestal, creating niches above the statues. This structure features elements resembling wooden towers and halls, embodying the "Chambers and Towers of the Heavenly Palace" motif known as *tiangong-louge*. This motif is particularly evident in the form of the curved *tian-qiao* sky bridge with its central pavilion, symbolizing the heavenly palace. The origins of the Heavenly Palace motif, foundational to the temple's interior decoration, are explored, alongside the connection of the

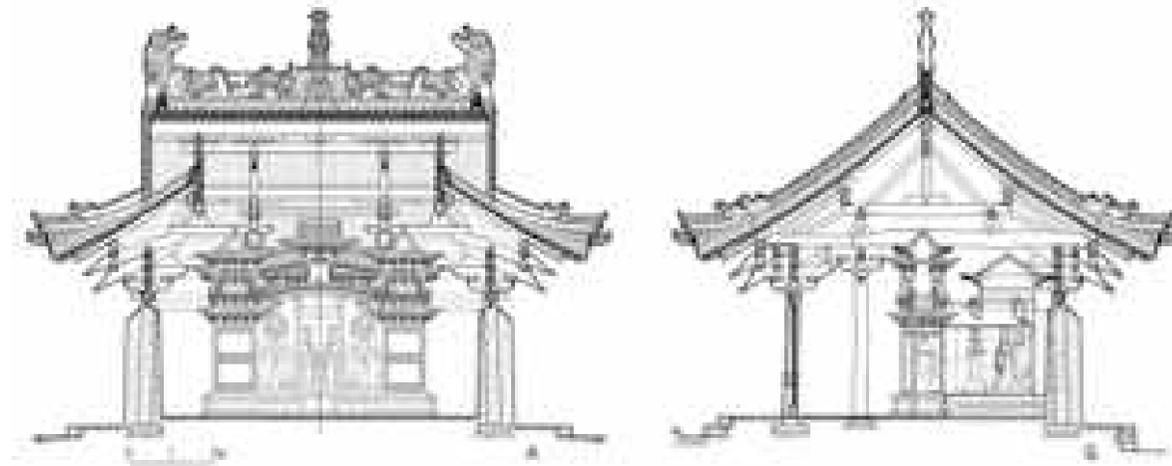
Erxianmiao Temple is situated in the southeastern region of Shanxi Province, within the city of Jincheng. Shanxi Province is renowned for its substantial collection of preserved wooden architectural monuments originating from the Northern Song (960–1127) and Jin (1115–1234) dynasties [9]. The Main Hall of Erxianmiao Temple, the subject of this study, also dates to this historical period.

The structure of the temple comprises two courtyards that are elongated along the central axis, oriented in a south-north direction. The entrance to the first courtyard is situated through a gate located in the southwestern corner of the complex.

canopy's decorative elements to the architecture of the Song era. The patterns within the studied section of the interior are outlined. Additionally, the relationship between the canopy's decor and the construction treatise "Yingzao Fashi" is analyzed, identifying both similarities and differences between the actual decor and the treatise's stipulations. Through a detailed investigation of the decorative elements, this study addresses gaps in the understanding of the decorative descriptions found in "Yingzao Fashi." The modular nature of the decorative canopy's construction is examined, leading to the conclusion that the craftsmen responsible for its creation were well-versed in the principles of architectural treatises. The positioning of this decorative group within a series of similar interior decoration elements from the 10th to 12th centuries is established.

Keywords: Architecture of Shanxi Province, Song Dynasty, interior decoration, Heavenly Palace motif, Yingzao Fashi.

The principal courtyard is positioned to the north. Along the central axis of the principal courtyard are the Passage Hall Guoting, the Offering Hall Xiandian, and the Main Hall Zhengdian [9, p.98]. Both the Passage Hall and the Offering Hall exhibit an absence of external walls, thus functioning as completely open structures. In terms of composition, this design bears resemblance to another notable ancestral temple of the Song Dynasty, namely the Jinci Temple located in Taiyuan, Shanxi Province. There, an open Offering Hall Xiandian is similarly located along the central axis in front of the Main Hall, and an open stage with a canopy is



Ill.1. The Main Hall of the Erxianmiao temple complex situated in the Jincheng city: A — longitudinal section; B — transverse section [7, p. 89 in the author's interpretation].

positioned before it [3, p.170]. Although the two complexes exhibit significant differences in scale and status, the structural similarities indicate potential commonalities in the ritual practices of ancestor worship, which necessitated the inclusion of such open halls preceding the entrance to the main hall of the entire complex.

A distinctive characteristic of the Erxianmiao Temple structure is the proximity of the five-span Offering Hall to the three-span Main Hall, such that it obstructs the view of the front facade of the Main Hall from the courtyard. This arrangement is atypical in Chinese architecture, where there is typically an emphasis on revealing the front facade of primary structures to signify their hierarchical status. In this instance, the Offering Hall functions as a screen, concealing the main shrine from view.

The Main Hall, akin to the entire temple complex, is dedicated to two virtuous sisters from the Tang Dynasty (618–907), identified as Chun Shu and Chun Hui [7, p. 24]. According to legend, despite enduring harsh treatment from their stepmother, they maintained respect for both her and their father, thereby gaining the favor of the deities, who facilitated their ascension to heaven and subsequent immortality. During the military campaigns of Song Emperor Huizong (reign 1100–1126), the two sisters rendered miraculous assistance to his troops, ultimately securing victory. In recognition of their contributions, Huizong conferred upon them the title of righteous women (*zhenren*) and mandated the conduct of annual rituals in their honor, thereby facilitating the dissemination of their veneration in the region. Consequently, the worship of the two virtuous sisters proliferated throughout

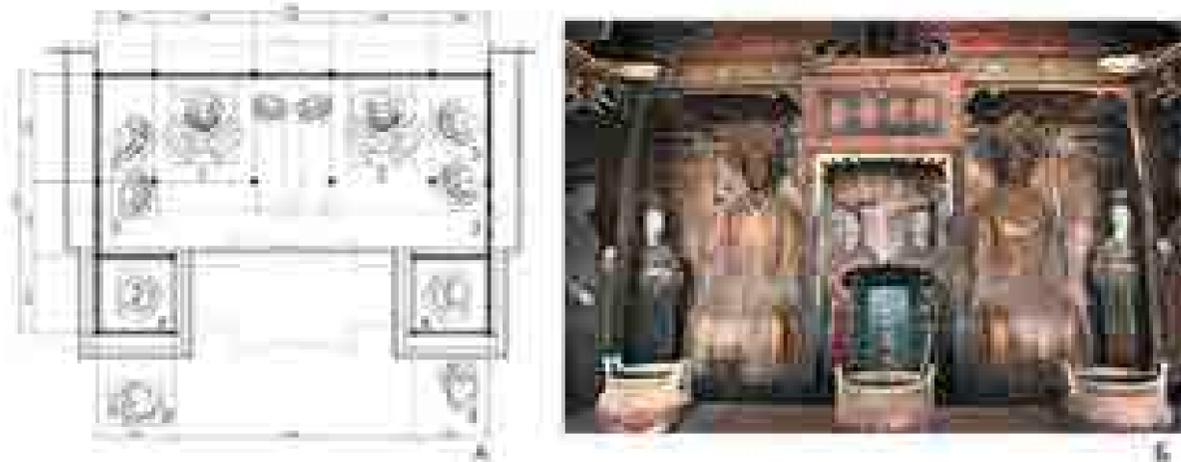
the southern part of Shanxi Province and has persisted to the present day.

ARCHITECTURE OF THE MAIN HALL OF THE TEMPLE COMPLEX

The Main Hall Zhengdian is characterized by a three-span structure featuring a nine-ridged roof (Ill.1). This architectural design reflects the relatively modest status of the entire temple complex; however, it also exemplifies a prevalent architectural form for the main buildings of county and rural temples during this period in Shanxi Province [3, p. 314, 421, 431, 444].

Two steles preserved on the temple grounds document the construction date of the Main Hall and the subsequent reconstruction of the complex during the Jin Dynasty [7, p. 95–99]. According to these records, the Main Hall was constructed at the end of the Northern Song Dynasty, approximately between 1097 and 1107, coinciding with the onset of Emperor Huizong's reign. The renovation and reconstruction of the auxiliary buildings of the complex occurred no later than 1117.

The architecture of the Northern Song Dynasty is characterized by the clarity of wooden frame construction, with large dougong brackets featuring a relatively small cross-section of the main structural beams and columns [3, p.674–675]. The prominently protruding roof overhangs of the Main Hall are supported by five-tiered dougong brackets, which correspond to the relatively low status of the entire building [2, p.1101]. Structurally, these brackets bear resemblance to those found in the Shengmudian Hall of the Jinci Temple in Taiyuan [3, p.171–174], particularly in the design of the upper protruding



Ill. 2. The statues located on the altar of the Main Hall of the Erxianmiao Temple: A — a plan delineating the arrangement of the statues: 1 — statue of Chong Shu; 2 — statue of Chong Hui; 3 — statues of female servants; 4 — statues of female officials; 5 — statues of attendants [7, p. 200 in the author's interpretation]; B — a view of the central group of statues [7, p. 24].

forward element of the *shuatou*, which takes the form of a pointed feature *ang*, thereby visually contributing an additional tier to the brackets and enhancing their decorative quality.

The roof is embellished with elaborate tile decoration, particularly along the main ridge of the structure. It is adorned with glazed colored tiles with the image of serpentine dragons, a hallmark of the architectural style found in Shanxi province [9].

The beam frame is straightforward in design. The interior lacks a decorative ceiling, thereby rendering the entire roof structure visible down to the level of the rafters and wooden lathing, a characteristic also observed in lower-ranking buildings [6].

DECOR OF THE CENTRAL PART OF THE MAIN HALL

Notwithstanding the low rank of the temple building in terms of form and structure as discussed in the article, it nevertheless featured an exceptionally ornate central structure that functioned as a decorative canopy over the statues venerated within this space [7].

All principal statues are situated upon a distinct raised pedestal of the *xumizuo* type, which functions as an altar (Ill.2). Centrally positioned, two clay statues of the virtuous sisters Chun Shu and Chun Hui are symmetrically arranged, encircled by six smaller statues of maids. The pedestal exhibits lateral projections, resulting in a Π -shaped configuration. Upon the prominent parts, two additional statues of female officials are positioned in distinct niches. All sculptures are adorned with color, and based on the characteristics of their execution, as well as the overall structure, they are attributed to the late period of the Northern Song Dynasty, displaying notable sim-

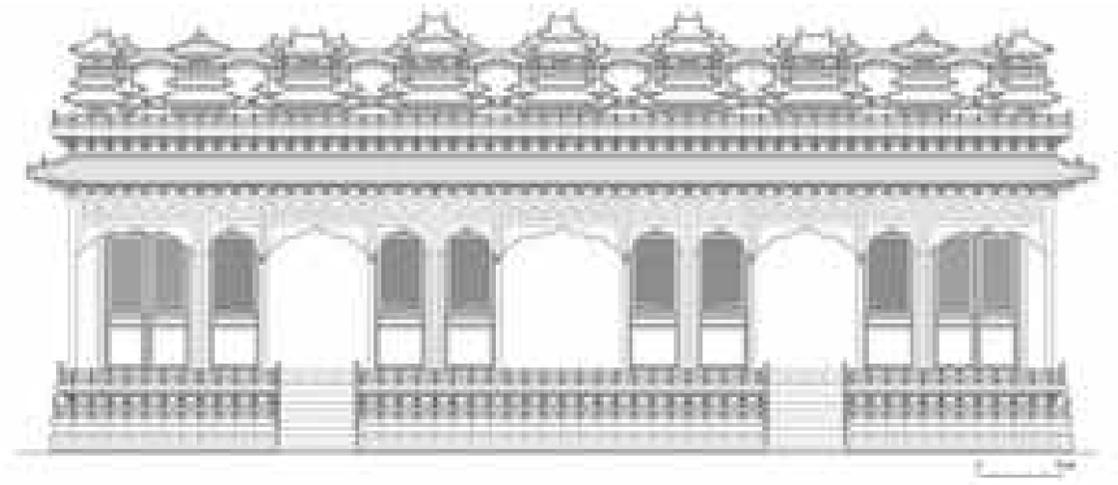
ilarities to the statues in the Shengmudian Hall of the Jinci Temple in Taiyuan City. Complementing the primary sculptures, two additional statues of attendants are situated in front of the pedestal.

Above the statues positioned on the pedestal, an independent structure manifesting as intricately carved towers is affixed. This approach represented a prevalent technique for the embellishment of temple interiors during that historical period. The most notable examples of such decorative elements encompass the wooden cabinet from the Tower of the Rotating Sutras at Longxingsi Monastery in Hebei Province (10th century), the interior of the Sutra Hall at Huayansi Monastery in Datong, Shanxi Province (1038), and the Feitianzang scrolls storage at Yuanyangsi Monastery in Sichuan Province (1181) [10].

The tradition of constructing a substantial wooden carved structure at the center of temple buildings was evidently widespread throughout China. Its significance for the architecture of that period is underscored by the detailed descriptions of this typology of interior decoration elements in the "Yingzao Fashi" treatise, which served as the principal normative text on construction during the Song Dynasty [6].

CLASSIFICATION OF CARVED CANOPIES ACCORDING TO THE "YINGZAO FASHI" TREATISE

The "Yingzao Fashi" treatise, compiled in 1103, was predominantly derived from the construction practices prevalent during that period and was assembled through dialogues with master builders. This treatise documented the regulations of norma-



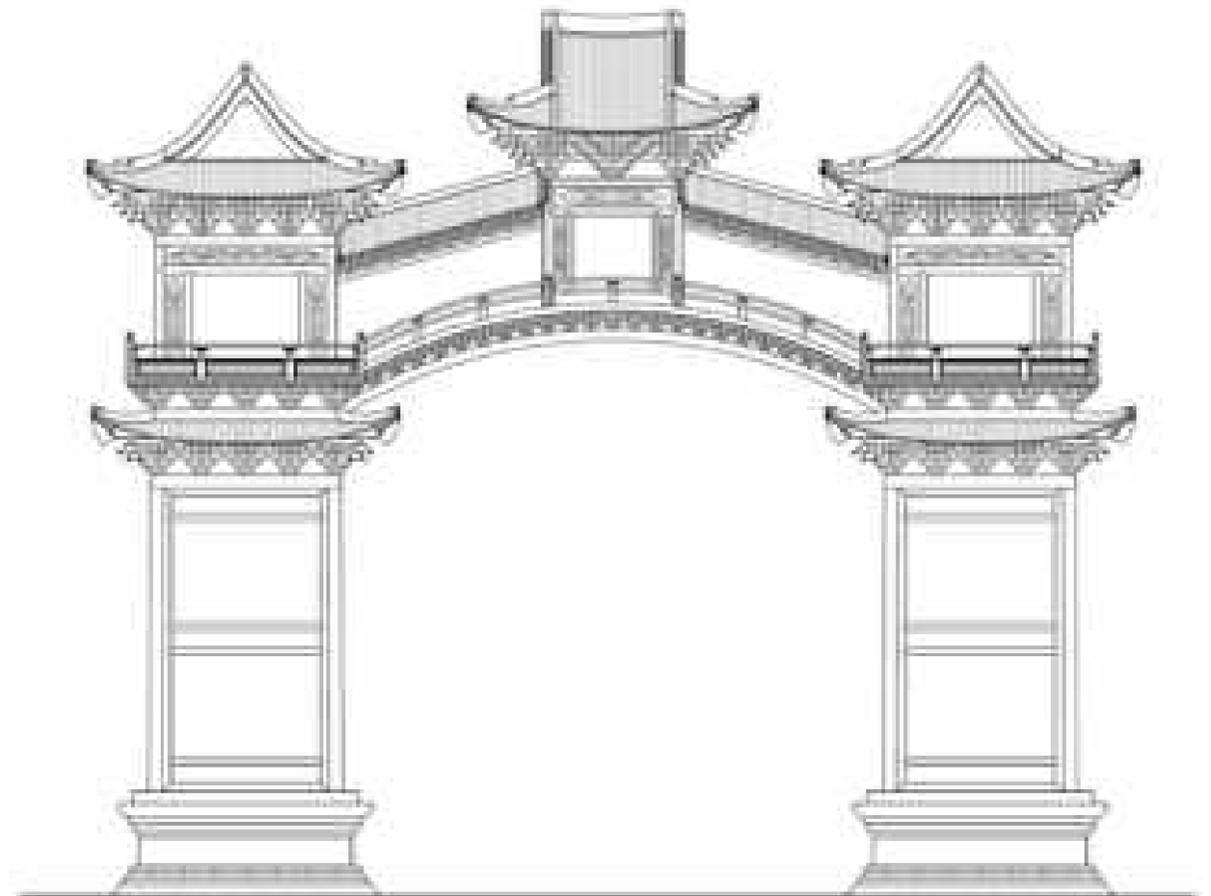
Ill.3. Type of canopy "Buddhist and Taoist canopies with chambers and towers of the heavenly palace", an illustration based on the "Yingzao fashi" treatise [2, p. 1180].

tive architecture that aligned with imperial building standards and mirrored the hierarchical and modular construction of both wooden frameworks and decorative elements [2].

In the Carpentry section (juan 11) several large carved interior elements are referenced, including canopies over statues, decorative awnings,

and wall and revolving cabinets. The considerable value of this section lies in its provision of both a textual description and accompanying illustrations [6].

The canopies are classified into "Buddhist and Taoist canopies with chambers and towers of the heavenly palace" (天宫楼阁佛道帐) (Ill.3), "Buddhist



Ill.4. Carved canopies featuring niches in the Main Hall of Erxianmiao Temple [7, p. 201].



Ill. 5. Fragment of a painting located on the western wall of cave number 431 in Mogao, dating to the 7th century: painting [8, p.90–91] and its linear outline (completed by E. M. Fishel).

and Taoist canopies with mountain flowers and banana leaves” (山花蕉叶佛道帐) and “nine-ridge small canopies on a serrated base” (九脊牙脚小帐) [6]. A common feature among these decorative elements is their function in establishing wooden carved niches for statues and other sacred object. The distinctions are primarily associated with the designs of the upper and lower parts of these canopies.

Interestingly, the names of the types of canopies suggests that these structures are utilized in Taoist and Buddhist temples; however, the case of the Erxianmiao Temple reveals that such edifices were also employed in ancestral temples.

In the Erxianmiao Temple, the carved niches are designed in the style of “Canopies with chambers and towers of the heavenly palace”. However, in contrast to the text of the treatise, the motif of “chambers and towers of the heavenly palace”, or *tiangong-louge*, is significantly larger and more monumental, serving as a robust structural basis for the decorative niches (Ill.4).

The design approach to the construction of these niches exhibits considerable similarity to the ornamentation of the cabinets from the Sutra Hall of the Huayansi Monastery in Datong, Shanxi Province (1038). As previously noted [10], this type of decoration has undergone an evolution from large and monumental forms to smaller and more intricate designs. This instance exemplifies an example of an early, more monumental interpretation of the theme of the “Heavenly Palace” in the adornment of interior canopies.

THE ORIGINS OF THE “HEAVENLY PALACE” MOTIF IN TEMPLE DECOR

The motif of the “Heavenly Palace” originates from the paintings of the Mogao Caves in Dun-

huang. Within the Mogao complex, the Northern Wei Caves (386–535) were adorned with vibrant paintings that conveyed Buddhist themes. A substantial part of these artworks has endured to the present day. The paintings frequently represent various architectural structures, including palaces, monasteries, residences, gates, towers, pagodas, and stupas [8]. These subjects are intrinsically linked to the concept of the Western Heaven (Xitian), which in Buddhist mythology symbolizes a realm of supreme bliss devoid of suffering. Notably, such concepts are most elaborately articulated within the Pure Land Buddhist school (Jingtu-zong), which underscores the mystical effect of spiritual contemplation of the Western Heaven (Ind. Sukhavati), the Buddha Amitabha presiding therein, and the recital of a mantra invoking his name [5].

The artists responsible for the cave paintings confronted the challenge of depicting the Western Heaven along with its various inhabitants and accompanying elements, including diverse architectural structures. Given that the Western Heaven was envisioned as an idealized concept, the buildings illustrated were also intended to convey a specific architectural ideal, reflecting contemporary notions of supreme beauty in architecture. Consequently, the representation of the “Heavenly Palace,” envisioned as the abode of Buddha Amitabha [12], began to take shape, leading to the establishment of several enduring compositions. These compositions exerted a considerable influence not only on the architectural and interior design of Buddhist temples but also, over time, found their way into the decorative schemes of Taoist temples and ancestral halls. Gradually, Taoist immortals, along with venerated ancestors, became recognized as denizens of the Heavenly Palace.



Ill. 6. Tianqiao Bridge, featuring the “Heavenly Palace” upon it [7, p.18].

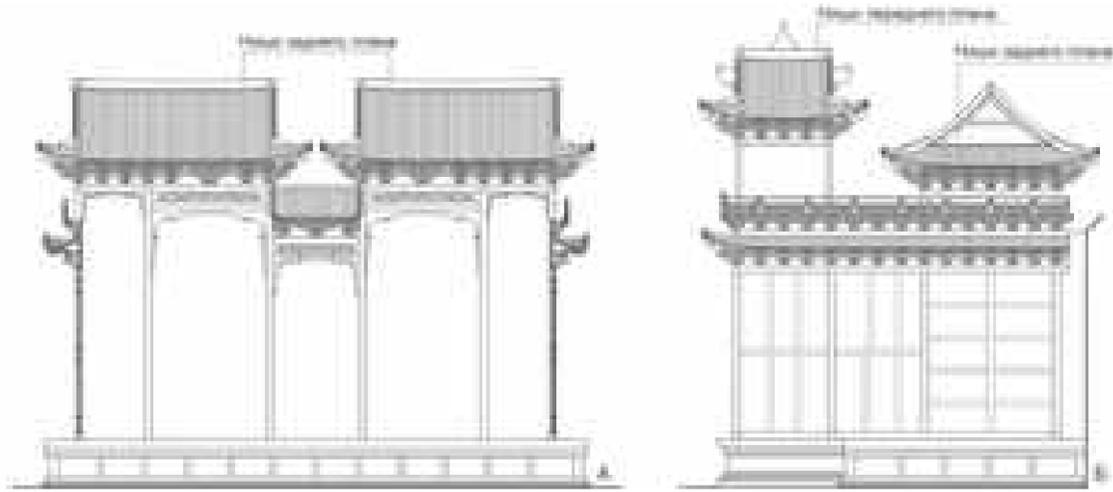
Heavenly palaces, or abodes of saints, were predominantly represented as monastic or palace complexes, comprising structures serving diverse purposes and forms [10]. In subsequent artworks from the High Tang period (8th century), the progression of compositional depth is evident, with the frontal position of two side halls, angular galleries, and an overall Π -shaped arrangement in plan [12]. It is not incidental that the interior decoration of the Erxianmiao temple also exhibits a Π -shaped configuration in plan.

Occasionally, the paintings do not represent expansive monastery or palace ensembles; rather, they portray a series of edifices interconnected by curved bridges. A pertinent example of this is the painting located on the western wall of cave number 431, which dates to the early Tang Dynasty, specifically the 7th century [8, p. 90–91] (Ill.5). Research conducted by Chinese scholars identifies this painting as an illustration of the “Sutra of Contemplation of Buddha Amitayus” [8, p. 90], particularly the segment that describes ornate, precious palaces situated around a resplendent terrace [4, p. 238]. In this depiction, three towers arranged in a sequence are linked at their summits by curved “heavenly” *tianqiao* bridges. This detail unequivocally signifies that this assembly of towers is associated with the celestial palace.

It is noteworthy that the primary decorative element of the carved canopy of the main hall in the Erxianmiao temple complex is the curved *tianqiao* bridge with a pavilion at its center, symbolizing the heavenly palace (Ill.6). A remarkably similar decorative solution is employed along the western wall of the Sutra Hall of the Huayansi Monastery in Datong. In this instance, a curved *tianqiao* bridge with a pavilion atop is constructed above the window, which conveys identical symbolic significance.

STRUCTURE OF DECORATIVE CANOPY IN ERXIANMIAO TEMPLE

The structure of the canopy at Erxianmiao Temple exhibits an atypical configuration, characterized by a complex volumetric-spatial composition that delineates two primary planes: the foreground and the background [7, p. 35]. The foreground is constituted by two tower volumes exceeding 4.4 meters in height, interconnected by a curved *tianqiao* bridge, atop which rests an elegant pavilion (Ill.4,6). In contrast, the background comprises two expansive niches adorned with nine-ridge roofs (Ill.7). Typologically, the foreground is represented by canopies featuring the “Heavenly Palace” motif, while the background is defined by nine-ridge canopies. The integration of these two distinct canopy types within a single composition constitutes a particularly rare and noteworthy example.



Ill. 7. The design of the carved canopy in various projections: A — façade of the background niches; B — lateral view of the entire structure [7, p. 202 with the author's additions].

The tower-like volumes in the foreground are characterized by two distinct tiers. The lower tier accommodates a statue, while the upper tier fulfills a decorative role. Additionally, all components requisite for tower structures are present, including a stylobate, a lower tier with a separate cornice, a balcony featuring a railing and its own brackets, and an upper tier of brackets that support the roof [3, p. 353]. Furthermore, the internal logic of the hierarchy of the structure, as delineated in the treatise “Yingzao Fashi”, is evident in this design: the lower brackets of the dougong feature six tiers, the balcony brackets — five, and the upper brackets — seven. In the context of Chinese architecture, it is customary for the upper brackets in tower buildings to be regarded as more significant, resulting in their larger dimensions compared to the lower brackets, while the balcony brackets serve a primarily functional role, generally comprising no more than five tiers [6]. The roof of the tower volumes comprises nine ridges, which represents the most prevalent type of roofing for towers in Chinese architectural tradition.

The tower brackets exhibit an alternation in form, featuring *ang* elements and *huagong* elements. This variability contributes to the dynamism of the structures and parallels the logic of the cornice tier solution observed in the Shengmudian Hall of the Jinci Temple located in Taiyuan City. This characteristic of alternating bracket forms may be ascribed to local features.

The “heavenly” *tianqiao* bridge is adorned with an additional roof structure, which functions as a gallery, thereby enhancing the aesthetic quali-

ty of the central grouping. The lower part of the curved bridge exhibits intricate decorative designs (Ill.6). The artisans responsible for this interior decoration evidently considered that, in such a composition, the principal statues of the two virtuous sisters, positioned behind the frontal group, would direct the attention of all individuals entering towards the lower section of the curved bridge. This surface is embellished with a carved ornamentation of intersecting rings; this motif was commonly employed in the interior design of buildings during that era, yet its application in such a manner was notably rare. This exemplifies the considerable creative freedom exercised by local artisans in utilizing the available arsenal of decorative motifs.

Furthermore, the design of the central pavilion on the curved bridge warrants examination. As it symbolizes the heavenly palace, its design exhibits a greater richness and decorative quality. Large eight-tiered dougong brackets are affixed to its upper part, while the central bracket features a distinctive diverging shape, which was prevalent in the architecture of northern China during the 10th to 13th centuries [11].

Such a bracket serves as a central accent, drawing the primary focus (Ill.8). The pavilion is characterized by a nine-ridge roof, beneath which is situated a carved wooden panel featuring a floral motif that echoes traditional painting. This piece represents a significant and rare instance of a sculptural depiction of painting within the wooden framework elements of its period. Notably, very few paintings from the Song dynasty have survived in their original form, rendering such examples, which manifest their compositional structure in relief, exceeding-



Ill. 8. Central dougong bracket at the Heavenly Palace Pavilion [7, p.39]

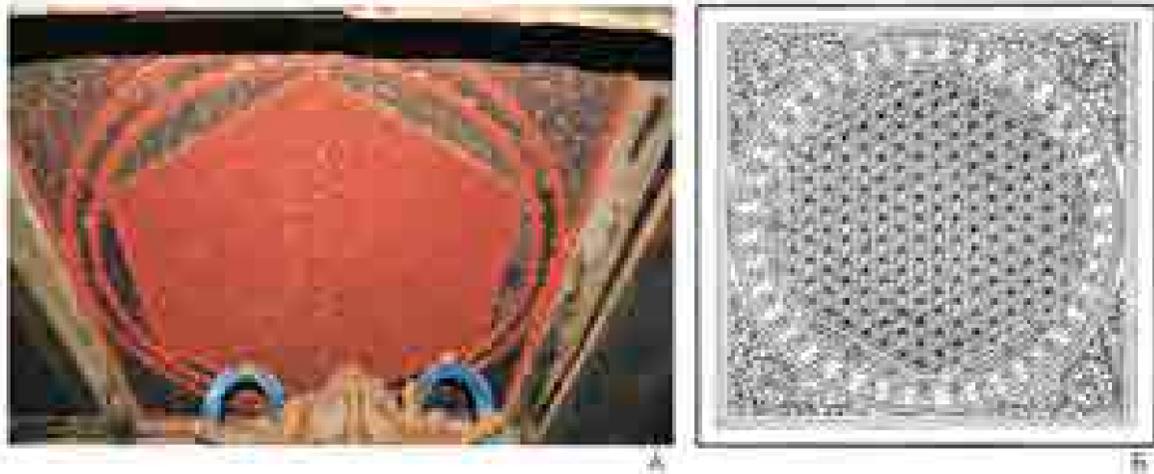
ly valuable. Additionally, carved panels of a similar design are positioned at the upper parts of the lateral tower volumes of the canopy, as well as above the niches of the background.

The niches in the background present significant interest. These structures are no longer towers, but rather single-tiered volumes adorned with nine-ridged roofs. However, in accordance with the overarching structural logic of the composition, each niche is divided by a column into two sections: a wider central section and a narrower outer section. In the central section of each niche, a statue of a virtuous sister is positioned. Furthermore, the cornice area features an accent in the form of a large diverging bracket, which bears resemblance to the bracket of the heavenly pavilion. This bracket is also eight-tiered, representing the largest variant of the standard dougong brackets.

An analysis of the structural composition of the brackets, in conjunction with the detailed construction of the individual components of this canopy, led Chinese researchers to conclude that the entire interior group was constructed on a modular basis [7, p. 110]. The primary module identified is the height of the cross-section of a standard dougong bracket beam. This observation aligns with previous analyses conducted on the decor of the cabinets in the Sutra Hall of the Huayan-

si Monastery in Datong [10]. Furthermore, the arrangement of the roof rafters above the brackets demonstrates a notable regularity, with eight rafters typically positioned between the brackets. This configuration illustrates the systematic order characteristic of the architecture of that era. The curvature of the roof slopes in the canopy adheres to the principles for constructing curved roof surfaces as delineated in the treatise “Yingzao Fashi” [7, p. 79]. In summary, the artisans responsible for the construction of this interior element exhibited a comprehensive understanding of architectural principles and likely participated in the construction process itself.

Above the two principal statues, within the canopies, decorative carved panels are affixed, which symbolize the carved caissons, indicating the virtues of the saints situated beneath them [7, p.67]. In plan, these elements exhibit a square configuration, within which a double circle is inscribed, and within the circle, a hexagon is placed, entirely adorned with a pattern of intersecting rings (Ill.9). An entirely identical illustration of such a decorative solution can be found in the text of the “Yingzao Fashi” treatise [6]. Among the existing architectural edifices, it is relatively uncommon to encounter such a close correspondence of decorative motifs to the stipulations of



Ill. 9. Ceiling panel decoration: A — located above the statue in the Erxianmiao Temple [7, p.67]; B — illustration derived from the “Yingzao fashi” treatise [6].

normative texts; thus, this example holds considerable scholarly significance.

The configuration of the stylobates (Ill.10) warrants particular consideration. These structures are classified as belonging to the *xumizuo* type, characterized by platforms segmented into three distinct height divisions, with both the upper and lower sections projecting and the central section recessed. Notably, the lower section features a decorative element referred to as “hibiscus petals” or *furongban* [1]. This decorative motif is referenced in the “Yingzao Fashi” treatise; however, there exists no separate illustration detailing its appearance. Consequently, until recently, the exact nature of this decorative motif remained uncertain. The investigation of the interior of the Erxianmiao Temple has provided definitive visual corroboration of this motif [7, pp. 50–55].

The treatise presents solely a conventional representation of the lower section of the wooden canopy, depicting decoration characterized by wavy lines. However, it proved challenging to ascertain the authentic appearance of such decoration from this representation. A comparison with the Erxianmiao Temple facilitated a correlation between the forms of the stylobate in its central section and this depiction.

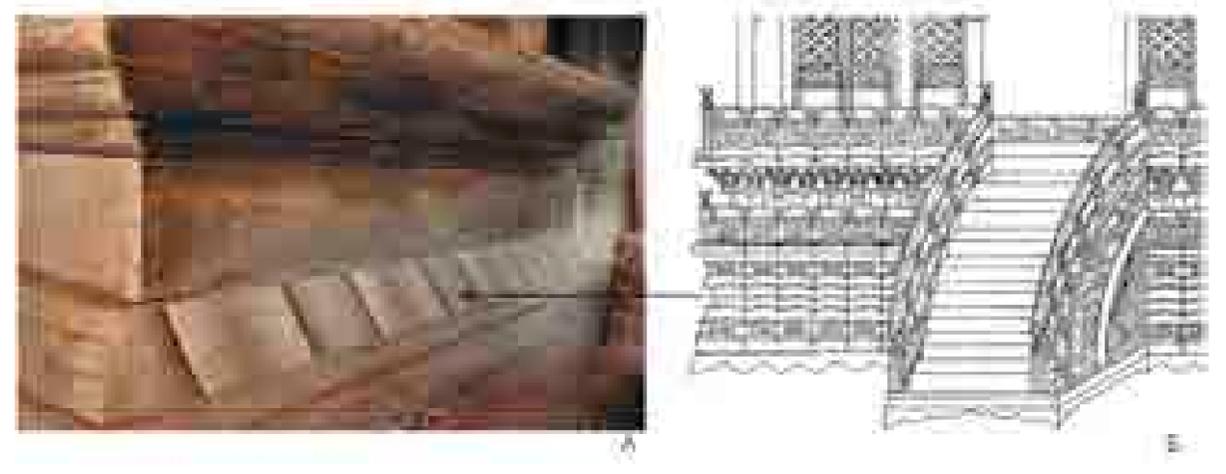
CONCLUSION

In summary, several general conclusions can be drawn. The examined opulent decoration of the temple hall canopies is situated within a three-span structure of relatively low status. This observation suggests that the intricacy of interior ornamentation in Chinese architecture did not consistently

correspond with the hierarchical standing of the building, but instead reflected a profound reverence for the sacred entities housed within the temple. A comparable instance is illustrated by the three-span Main Hall of the Jingtusi Monastery, constructed in 1184 in Yinxian County, which features a remarkably intricate decorative ceiling composed of caissons.

The wooden canopies of the Erxianmiao Temple distinctly exhibit the motif of the “Heavenly Palace,” articulated both symbolically through the representation of a curved bridge featuring a pavilion, and in the structural planning composition characterized by a Π -shape. The coexistence of these two methods of articulating the “Heavenly Palace” motif within a single interior design renders the decor of the Main Hall of the Erxianmiao Temple comparable to that of the Sutra Hall in the Huayansi Monastery in Datong, both of which were constructed during the Northern Song Dynasty.

The examination of the construction characteristics of the canopies in Erxianmiao, in conjunction with the text of the “Yingzao Fashi” treatise, reveals that two distinct types of canopies delineated in the treatise were integrated into a single composition. This integration represents a relatively atypical and compositionally intricate solution. Furthermore, the architectural elements within the Erxianmiao canopies encompass their entire volume, resulting in the canopies being designed in the form of compact tower and hall structures. According to the stipulations of the treatise, the architectural motif of the “Chambers and Towers of the Heavenly Palace” (*tiangong louge*) is prescribed to be situated exclusively in the upper part of the



Ill. 10. The ornamentation of the *xumizuo* stylobates featuring the motif of “hibiscus petals”: A — stylobate of the Erxianmiao Temple [7, p. 54]; B — illustration from the “Yingzao fashi” treatise [6].

canopies. This constructive and monumental interpretation of architectural forms within the interior decor similarly associates the interior space of the Erxianmiao Temple with the Sutra Hall of the Huayansi Monastery.

Both the Erxianmiao Main Hall (1097) and the Huayansi Monastery Hall (1184) were constructed during the Northern Song Dynasty, a period when the regulations outlined in the “Yingzao Fashi” (1103) construction treatise had not yet been extensively disseminated among builders and had not been fully integrated into the construction methodologies across all regions of the empire. Consequently, the ornamentation of the canopies and cabinets in these temples exhibits significant deviations from the standardized aesthetic of these interior elements. In all the buildings that emerged subsequent to the publication of the treatise, a significant discrepancy with the treatise’s requirements was not observed.

A comprehensive analysis of the proportional relationships among the wooden elements of the canopies in the main hall of the Erxianmiao Temple uncovered the modular character of their construction. The principal module, analogous to conventional architectural standards, was determined to be the height of the cross-section of a standard dou-

gong bracket beam. All other components of the canopies, along with their overall height and width, were observed to be multiples of this modular dimension. Furthermore, compliance with additional principles outlined in the “Yingzao Fashi” treatise was noted, indicating that the artisans responsible for the interior decoration possessed an extensive understanding of construction regulations.

Another achievement in the analysis of the canopy decorations in Erxianmiao Temple is the elucidation of the “hibiscus petals” decoration (*furongban*), which has previously constituted an area of obscurity in the understanding of the text of the treatise “Yingzao Fashi.”

An additional accomplishment in the examination of the canopy decorations at Erxianmiao Temple was the elucidation of the decorative form characterized as “hibiscus petals” or *furongban*, which had previously represented an area of ambiguity in comprehending the text of the “Yingzao Fashi” treatise.

Overall, it can be asserted that a comprehensive study of the interior decoration of the Main Hall of Erxianmiao Temple has facilitated a deeper understanding not only of the features of the interior decoration of temple structures during the Song Dynasty but also of specific issues related to the architecture of China during this period as a whole.

REFERENCES

1. Wang Guixiang. 2024. “Yingzao Fashi” Xiaomuzuo Zhidu Zhong de “Furongban” huo “Kunmen” zhi Moshu Yiyi Tanwei [An Examination of the Modular Significance of “Furongban” and “Kunmen” within the Small Woodworking System of “Yingzao Fashi”]. *Jianzhushi Xuebao* [Journal of Architectural History], no2, pp. 4–17.
2. Wang Guixiang. Yingzao Fashi Zhushi [Comments on “Yingzao Fashi”]. Beijing: Zhongguo Jianzhu Gongye Publ., 2024, 1266 p.
3. Guo Daiheng. Zhongguo Gudai Jianzhushi [History of Ancient Chinese Architecture], vol. 3, Beijing: Zhongguo Jianzhu Gongye Publ., 2009, 868 p.

4. Izbrannye sutry kitajskogo buddizma [Selected Sutras of Chinese Buddhism]. Translation by D. V. Popovtsev. Saint Petersburg: Nauka Publ., 2000, 464 p.
5. Kobzev A. I. Kitajskij misticizm [Chinese Mysticism]. Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: XLII nauchnaja konferencija: Chast' 1 [Society and State in China: XLII Scientific Conference: Part 1], Moscow: IV RAN, 2012, 395 p., pp. 318–321.
6. Li Jie. Yingzao Fashi. Song Dynasty, 1103. URL: <https://cext.org/wiki.pl?if=en&res=819803> (Accessed on: 23.11.2024).
7. Lv Zhou, Zheng Ning, Jiang Jing. Jincheng Erxianmiao Xiaomuzuo Zhangkan Diaocha Yanjiu Baogao [Investigation and Research Report on Wooden Canopy Structure in Erxianmiao Temple of Jincheng city], Beijing: Kexue Publ., 2017. 208 p.
8. Sun Ruxian, Sun Yihua. Dunhuang Shiku Quanji [A Complete Overview of Dunhuang Caves], vol.21, Hongkong: The Commercial Press, 2001, 280 p.
9. Zhu Xiandong, Zhao Qing, Wang Chongen. Song Jin Shanxi Minjian Jisi Jianzhu [Folk sacrificial architecture in Shanxi during the Song and Jin Dynasties]. Beijing: Zhongguo Jiancai Gongye Publ., 2012, 363 p.
10. Shevchenko M. Yu. Dekor shkafov dlja hranenija svitkov kak istochnik znanij ob arhitekture Kitaja X–XII vekov [Scroll cabinet decoration as a source of knowledge about Chinese architecture in the 10th-12th centuries]// Prekrasnoe i utilitarno na Vostoke. Ot dokeramicheskogo neolita do iskusstva islama [The Beautiful and the Utilitarian in the East. From the Pre-Pottery Neolithic to the Art of Islam]. Ed. D. V. Dubrovskaja, S. A. Zinchenko. Moscow: IV RAN, 2024, 332 p., pp.199–231
11. Shevchenko M. Yu. Issledovanie arhitekturnyh osobennostej konsolij "dougun" v postrojках XII–XIII vekov v uezde Lingchuan provincii Shanxi [A Study on the Architectural Features of Dougong Bracket sets in the 12th-13th Century Buildings in Lingchuan County, Shanxi Province], *Arhitekturno-gradostroitel'nyj process: Reglamentacija i Svoboda [Architectural and urban planning process: Regulation and freedom]*, Ed. I. A. Bondarenko. Moscow: URSS, 2013. 400 p., pp. 173–189.
12. Shevchenko M. Yu. Obrazy nebesnyh dvorcov v rospisjah Mogao v Dun'huane dinastii Tan (VII–X vv.) [Images of the Heavenly Palaces in the Mogao Murals in Dunhuang of the Tang Dynasty (7th-10th centuries)]// Monumental'noe iskusstvo i arhitektura. Problema sinteza iskusstv v istorii i v XXI veke [Monumental Art and Architecture. The Problem of Synthesis of Arts in History and in the 21st Century], *Kollektivnaja monografija po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii XXXII Alpatovskie chtenija 25–26.11.2021 [Collective monograph based on the materials of the International scientific and practical conference XXXII Alpatov readings November 25–26, 2021]*. Ed. D. O. Shvidkovskij, E. O. Romanova. Moscow: RAH, 2022, 335 p., pp. 21–32.

Марианна Юрьевна Шевченко

Доктор архитектуры, ведущий научный сотрудник

Научно исследовательский институт

Теории и истории изобразительных искусств

Российской академии художеств

e-mail: china-arch@yandex.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-5129-2689

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-10-27

АНАЛИЗ ДЕКОРА ИНТЕРЬЕРА ГЛАВНОГО ЗАЛА ХРАМА ЭРСЯНЬМЯО В ГОРОДЕ ЦЗИНЬЧЭН ПРОВИНЦИИ ШАНЬСИ, КНР

Аннотация: В статье изучен декор центральной части интерьера главного зала храма Эрсяньмяо в городском округе Цзиньчэн китайской провинции Шаньси. Показано место храмовой постройки в структуре всего храмового комплекса. Выявлены особенности архитектуры главного зала, который был построен в поздний период династии Северная Сун между 1097 и 1107 годами. Данная храмовая постройка относится к ограниченному числу сунских деревянных памятников Китая, и тем самым представляет особый интерес для изучения. В центральной части главного зала на отдельном постаменте установлена резная конструкция в виде деревянных пологов, формирующих ниши над статуями. Элементы этой конструкции выполнены в виде деревянных теремов и залов, а в их облике отражён мотив «Теремов и башен небесного дворца» *тянгу-лоугэ*. Ярче всего данный образ проявлен в формах изогнутого небесного мостика *тяньцяо* с павильоном в его центральной части, который и символизирует небесный дворец. Раскрыты истоки мотива Небес-

ного дворца, лёгшего в основу декора интерьера храмовой постройки. Показана связь декоративно-го убранства пологов с архитектурой того времени, выявлены закономерности структуры исследуемой части интерьера. Проанализирована взаимосвязь данного декора с положениями трактата по строительству «Инцзао фаши», выявлены сходства и различия между фактическим декором и положениями трактата. На основании детального исследования элементов декора восполнены пробелы в понимании описания декоративных элементов в трактате «Инцзао фаши». Выявлен модульный характер построения декоративного полога, на основании чего сделан вывод о знакомстве изготовивших его мастеров с правилами строительных трактатов. Определено место данной декоративной группы в ряду схожих элементов убранства интерьеров в постройках X–XII веков.

Ключевые слова: архитектура провинции Шаньси, династия Сун, декор интерьера, мотив Небесного дворца, трактат «Инцзао фаши».

Храм Эрсяньмяо расположен на юго-востоке провинции Шаньси, на территории городского округа Цзиньчэн. Провинция Шаньси известна большим числом сохранившихся деревянных памятников архитектуры династий Северная Сун (960–1127 гг.) и Цзинь (1115–1234 гг.) [9]. К этому временному периоду относится и исследуемый в данной статье главный зал храма Эрсяньмяо.

По структуре весь храм состоит из двух вытянутых по центральной оси дворов, ориентированных в направлении юг-север. Вход в первый двор осуществляется через ворота, расположен-

ные в юго-западном углу комплекса. Главным двор лежит севернее. На центральной оси в главном дворе последовательно стоят Проходной зал Готин, зал Подношений Сяньдянь и собственно Главный зал Чжэньдянь [9, с. 98]. И Проходной зал, и зал Подношений не имеют внешних стен, и представляют собой полностью открытые постройки. По композиции это несколько напоминает другой знаменитый храм предков династии Сун, также расположенный в провинции Шаньси — храм Цзиньцы в городе Тайюань. Там также на центральной оси перед Главным залом

размещён открытый зал Подношений Сяньдянь, а перед ним установлена открытая сцена с навесом [3, с.170]. Несмотря на то, что два данных комплекса сильно отличаются по масштабу и статусу, схожесть их структуры говорит о неких общих моментах в проведении ритуала поклонения предкам, которые как раз и требовали наличия таких открытых залов, предваряющих вход в главный зал всего комплекса.

Особенностью структуры храма Эрсяньмяо можно назвать то, что пятипролетный зал Подношений установлен в непосредственной близости к трехпролетному Главному залу, практически перекрывая его, так что становится невозможным обозреть передний фасад Главного зала со стороны двора. Это довольно необычное построение, так как в китайской архитектуре как правило старались открыть передний фасад главных построек, выявив при этом иерархический статус самого сооружения. Здесь же зал Подношений выступает в роли своего рода ширмы, скрывающей от глаз главную святыню.

Главный зал, как и весь храмовый комплекс посвящён двум добродетельным сестрам времен династии Тан (618–907 гг.) по имени Чун Шу и Чун Хуэй [7, с.24], которые по легенде, несмотря на жестокое обращение со стороны махехи, все же сохранили к ней и отцу почтение и снискали тем самым расположение богов, которые и помогли им взойти на небеса и стать бессмертными. Во время военных походов сунского императора Хуэй-цзуна (время царствования 1100–1126) две сестры оказали чудесную помощь его войскам, обеспечив в итоге победу, за что Хуэй-цзун пожаловал им титул праведниц — *чжэнжэнь* и всячески способствовал дальнейшему распространению их почитания в этом регионе, обязав проводить в их честь ежегодные ритуалы. В итоге поклонение двум добродетельным сестрам широко распространилось в южной части провинции Шаньси и сохранилось вплоть до наших дней.

АРХИТЕКТУРА ГЛАВНОГО ЗАЛА ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСА

Главный зал Чжэндянь представляет собой трехпролетную постройку с девятиконьковой крышей (рис. 1), что говорит об относительно невысоком статусе всего храмового комплекса, но в то же время было весьма распространённой структурой главных построек уездных

и сельских храмов данного периода в провинции Шаньси [3, с. 314, 421, 431, 444].

На территории храма сохранилось две стелы с указанием времени строительства главного зала и перестройки комплекса при династии Цзинь [7, с. 95–99]. Согласно этим записям, главный зал был построен в конце династии Северная Сун, то есть приблизительно в период между 1097 и 1107 годами, что как раз совпадает с началом правления императора Хуэй-цзуна. Подновление и перестройка вспомогательных построек комплекса проводилась не позднее 1117 года.

Архитектура династии Северная Сун характеризуется ясностью построения деревянного каркаса, крупными кронштейнами доугун при относительно небольшом сечении основных конструктивных балок и колонн [3, с.674–675]. Сильно выдающиеся свесы крыши Главного зала несут пятиярусные кронштейны доугун, что также вполне соответствует относительно невысокому статусу всей постройки [2, с.1101]. По структуре кронштейны здесь также схожи с кронштейнами зала Шэнмудянь храма Цзиньцзы в Тайюане [3, с.171–174], в частности тем, что верхний выступающий вперед элемент *шутаоу* здесь оформлен в виде заостренного элемента *ан*, что визуально словно бы добавляет еще один ярус к кронштейнам, усиливая их декоративность.

Крыша украшена богатым черепичным декором, в особенности это относится к главному коньку здания. Он покрыт обливными цветными изразцами с изображением извивающихся драконов, что было достаточно типично для архитектуры провинции Шаньси [9].

Балочный каркас достаточно простой. В интерьере не использован декоративный потолок, так что все конструкции крыши открыты для обозрения вплоть до уровня стропил и деревянной обрешетки, что также было характерно для построек низкого ранга [6].

ДЕКОР ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЧАСТИ ГЛАВНОГО ЗАЛА

Несмотря на то, что по форме и структуре рассматриваемая в статье храмовая постройка относилась к низкому рангу, тем не менее в ее центре установлена чрезвычайно богато украшенная конструкция, формирующая декоративный полог над статуями, которым и осуществлялось поклонение в этом пространстве [7].

Все основные статуи помещены на отдельный возвышающийся постамент типа *сюймиц-*

зо, который служит своего рода алтарем (рис. 2). В центральной части симметрично установлены две глиняные статуи добродетельных сестер Чун Шу и Чун Хуэй в окружении шести меньших статуй служанок. По бокам постамент выступает вперед, формируя П-образный план, и на выступающих частях в отдельных нишах установлены еще две статуи женщин-чиновниц. Все скульптуры покрыты цветом, и, судя по характеру их исполнения также как и вся постройка, относятся к позднему периоду династии Северная Сун, и во многом схожи со статуями из зала Шэнмудянь храма Цзиньцзы города Тайюань. Помимо основных скульптур перед постаментом дополнительно установлено еще две статуи прислужников.

Над статуями, размещёнными на постаменте, укреплен самостоятельная конструкция в виде резных теремов. Это был довольно распространённый приём украшения интерьеров храмов того времени. Наиболее известными примерами такого декора можно назвать деревянное хранилище свитков из башни Вращающихся сутр монастыря Лунсинсы провинции Хэбэй (X в.), интерьер зала Хранения сутр монастыря Хуаяньсы в городе Датун провинции Шаньси (1038 г.), хранилище свитков Фэйтяньцзан из монастыря Юаньяньсы провинции Сычуань (1181 г.) [10].

Видно, что данная традиция устройства в центре храмового здания массивной деревянной резной конструкции была распространена по всему Китаю. О ее значимости для архитектуры того периода говорит то, что типология элементов интерьерного убранства подобного рода довольно детально описана в трактате «Инцзао фаши» — главном нормативном тексте по строительству династии Сун [6].

КЛАССИФИКАЦИЯ РЕЗНЫХ ПОЛОГОВ ПО ТРАКТАТУ «ИНЦЗАО ФАШИ»

Трактат «Инцзао фаши», составленный в 1103 году, во многом опирался на существовавшую тогда строительную практику и составлялся на основании бесед с мастерами строителями. В этом трактате были зафиксированы правила нормативной архитектуры, которая соответствовала императорским строительным стандартам и отражала иерархическое и модульное построение как деревянного каркаса, так и декора [2].

В разделе Столярные работы, в 11 цзюане упоминаются некоторые крупные резные элементы интерьера, такие как пологи над статуя-

ми, декоративные навесы, а также пристенные и вращающиеся шкафы. Большая ценность этого раздела заключается в том, что там дано не только текстовое описание, но и приведены иллюстрации [6].

Пологи в свою очередь подразделяются на «буддийские и даосские пологи с теремами и башнями небесного дворца» (天宫楼阁佛道帐) (рис. 3), «буддийские и даосские пологи с горными цветами и банановыми листьями» (山花蕉叶佛道帐) и «девятнадцатые малые пологи на зубчатом основании» (九脊牙脚小帐) [6]. Объединяет все эти элементы декора то, что они служат для устройства деревянных резных ниш для статуй и других святынь храмов. Отличия связаны в основном с решением верхней и нижней частей данных пологов.

Интересно, что в названии указано, что они применяются в даосских и буддийских храмах, но рассматриваемый нами пример храма Эрсяньмяо показывает, что такие конструкции использовали также и в храмах предков.

В храме Эрсяньмяо резные ниши выполнены по типу «пологов с теремами и башнями небесного дворца», но по сравнению с текстом трактата здесь мотив «теремов и башен небесного дворца», или *тяньгун-лоугэ*, гораздо крупнее и монументальнее, он становится полноценной конструктивной основой декоративных ниш (рис. 4).

Конструктивный подход в построении данных ниш достаточно схож с декором шкафов из зала Хранения сутр монастыря Хуаяньсы в городе Датун провинции Шаньси (1038 г.). Как нами было ранее замечено [10], подобного рода декор со временем эволюционировал от крупного и монументального до измельченного и усложненного. Здесь мы видим пример еще раннего более монументального подхода к интерпретации темы «Небесного дворца» в декоре интерьерных пологов.

ИСТОКИ МОТИВА «НЕБЕСНОГО ДВОРЦА» В ДЕКОРЕ ХРАМОВ

Мотив «Небесного дворца» своими истоками восходит к росписям пещер Могао в Дуньхуане. Уже пещеры Северной Вэй (386–535 гг.) в комплексе Могао покрывались красочными росписями с буддийской тематикой. Значительная часть этих росписей уцелела до наших дней. На росписях нередко изображались различные

архитектурные объекты, такие как дворцы, монастыри, резиденции, ворота, башни, пагоды, ступы и так далее [8]. Все эти сюжеты так или иначе были связаны с представлениями о так называемом Западном небе *Ситянь*, которое в буддийской мифологии олицетворяло землю наивысшей радости без страданий. Наиболее развиты такие представления были в буддийской школе Чистой земли — *Цзинту-цзун*, которая акцентировала мистический эффект духовного созерцания Западного неба (инд. Сукхавати), царящего там Будды Амитабхи и рецитации мантры с его именем [5].

Перед художниками, расписывавшими пещеры стояла задача показать Западное небо со всеми его обитателями и окружением, в том числе и разнообразными архитектурными объектами. Поскольку Западное небо представлялось идеальным, то и все изображенные постройки также должны были выражать некий архитектурный идеал, отражать представления того времени о высшей красоте в архитектуре. Так постепенно начал формироваться образ «Небесного дворца» как места пребывания будды Амитабхи [12], благодаря чему впоследствии сформировалось несколько устойчивых композиций, оказавших значительное влияние не только на архитектуру и интерьерный декор буддийских храмов, но со временем вошло в интерьерное убранство даосских храмов и храмов предков. С течением времени в число обитателей Небесного дворца вошли также и даосские бессмертные вместе с почитаемыми предками.

Небесные дворцы, или обители святых, чаще всего изображались как монастырские или дворцовые комплексы, состоявшие из сооружений различного назначения и форм [10]. В более поздних росписях периода высокой Тан уже намечается развитие такой композиции в глубину, когда два боковых зала выдвигаются вперед, галереи получают угловую форму, а вся группа в плане приобретает П-образную композицию [12]. Не случайно анализируемый нами объект интерьерного убранства в плане также имеет П-образную форму.

Иногда в росписях не показывались крупные монастырские или дворцовые группы, но изображались несколько построек, которые могли соединяться между собой изогнутыми мостиками. Одним из примеров того может служить роспись западной стены в пещере номер 431, датируе-

мая началом династии Тан, то есть VII веком [8, с. 90–91] (рис. 5). Согласно исследованиям китайских ученых на этой росписи иллюстрирована «Сутра созерцания Будды Амитаюса» [8, с. 90], в частности фрагмент, где говорится об украшенных драгоценных дворцах, стоящих вокруг сияющей террасы [4, с. 238]. На этой росписи три стоящие в ряд башни соединены поверху изогнутыми «небесными» мостиками *тяньцяо*. И одна лишь эта деталь сразу же указывает на принадлежность данной группы башен к небесному дворцу.

Примечательно, что основной декоративный элемент резного полога главного зала в храмовом комплексе Эрсяньмяо — это как раз изогнутый мостик *тяньцяо* с павильоном в центре, символизирующим небесный дворец (рис. 6). Очень схожее декоративное решение применено вдоль западной стены зала Хранения сутр монастыря Хуаяньсы в Датуне. Там над окном также сооружен изогнутый мост *тяньцяо* с павильоном наверху, что имеет то же самое символическое содержание.

СТРУКТУРА ДЕКОРАТИВНЫХ ПОЛОГОВ В ХРАМЕ ЭРСЯНЬМЯО

По структуре полог в храме Эрсяньмяо достаточно необычен, так как представляет собой довольно сложную объемно-пространственную композицию, в которой можно вычлнить два основных плана: передний и задний [7, с. 35]. Передний план образован двумя башенными объемами высотой более 4,4 метров, соединенными между собой изогнутым мостиком *тяньцяо* с изящным павильоном наверху (рис. 4,6). Задний план представляет собой две крупные ниши, покрытые девятиконьковыми крышами (рис. 7). То есть типологически передний план сформирован пологам с мотивом «Небесного дворца», а задний план — девятиконьковыми пологам. Соединение двух разных типов пологов в одной композиции — само по себе уже довольно редкий и интересный пример.

Башнеобразные объемы переднего плана имеют два яруса. В нижнем помещена статуя, а верхний выполняет декоративную функцию. В то же время все обязательные для башенных построек части здесь присутствуют. Это: стилобат, нижний ярус с отдельным карнизом, балкон с ограждением и собственными балконными кронштейнами и верхний ярус кронштейнов, несущих крышу

[3, с. 353]. Более того, внутренняя логика иерархии конструкции, зафиксированная в трактате «Инцзао фаши» здесь также соблюдена: нижние кронштейны доугун имеют шесть ярусов, балконные — пять, верхние — семь. В китайской архитектуре как правило верхние кронштейны в башенных постройках считались более значимыми, а потому выполнялись крупнее нижних, а балконные выполняли сугубо функциональную роль, а потому редко делались крупнее пяти ярусов [6]. Крыша башенных объемов девятиконьковая, что и было более всего распространено в покрытии башен в китайской архитектуре.

Кронштейны башенных объемов чередуются по форме: с элементами ан и с элементами хуагун, что добавляет живости формам, и также схоже с логикой решения карнизного яруса в зале Шэнмудянь храма Цзиньцы города Тайюань. Возможно, такой характер чередования форм кронштейнов можно отнести к местным особенностям.

Небесный мостик *тяньцяо* перекрыт дополнительной крышей, которая формирует галерею, обогащая облик центральной группы. Очень декоративно решена нижняя часть изогнутого мостика (рис. 6). Выполнявшие этот интерьерный декор мастера очевидно учитывали тот факт, что при такой композиции, когда основные статуи двух добродетельных сестер стоят позади передней группы, нижняя часть изогнутого мостика будет бросаться в глаза всем входящим. Эту поверхность украсили резным орнаментом из пересекающихся колец, который с одной стороны нередко применялся в оформлении интерьеров построек того времени, но с другой стороны в таком исполнении — практически никогда. В этом проявилась большая свобода местных мастеров в оперировании доступным арсеналом декоративных мотивов.

Помимо этого, интерес представляет оформление центрального павильона на изогнутом мостике. Поскольку он собой символизирует небесный дворец, то его решение выглядит более богато и декоративно. В его верхней части установлены крупные восьмьюрусные кронштейны доугун, при этом центральный кронштейн имеет оригинальную расходящуюся форму, которая была довольно широко распространена в архитектуре северного Китая X–XIII веков [11].

Такой кронштейн формирует центральный акцент, привлекая к себе главное внимание (рис. 8).

Сам павильон покрыт девятиконьковой крышей, а между верхней и нижней карнизными балками укреплен резная деревянная панель с цветочным узором, напоминающим традиционную роспись. Это очень ценный и редкий пример скульптурного изображения росписи элементов деревянного каркаса того времени. Дело в том, что в первоначальном виде до наших дней практически не дошло росписей династии Сун, и подобного рода примеры, зафиксировавшие их композиционную структуру в рельефе чрезвычайно ценны. Такого же плана резные панели помещены и в верхней части боковых башенных объемов полога, и над нишами заднего плана.

Ниши на заднем плане также достаточно интересны. Это уже не башни, а одноярусные объемы, покрытые девятиконьковыми крышами. Но, следуя логике структуры всей композиции, каждая из ниш поделена колонной на две части: более широкую центральную и более узкую — крайнюю. В центральной части каждой ниши установлено по статуе добродетельной сестры. И карнизная часть здесь также имеет акцент в виде крупного расходящегося кронштейна, схожего с кронштейном небесного павильона. Это также восьмьюрусный, наиболее крупный из нормативных кронштейнов доугун.

Анализ структуры кронштейнов, а также детального построения отдельных частей данного полога позволил сделать китайским исследователям вывод о модульном характере построения всей этой интерьерной группы [7, с. 110]. Основным модулем здесь выступает высота сечения стандартного бруса кронштейна доугун. То же самое нами было замечено ранее при анализе декора шкафов в зале Хранения сутр монастыря Хуаяньсы в Датуне [10]. Довольно регулярный характер имеет и размещение стропил крыш пологов над кронштейнами. В большинстве случаев между кронштейнами уложено по восемь стропил. То есть в этом также заметна упорядоченность, присущая архитектуре того периода. Характер изгиба скатов крыш в пологе следует правилу построения изогнутых поверхностей крыш, описанному в трактате «Инцзао фаши» [7, с. 79]. Иными словами, мастера, возводившие данный элемент интерьера, были хорошо знакомы с правилами возведения зданий, и возможно участвовали также и в реальном строительстве.

Над двумя главными статуями внутри пологов укреплены декоративные резные панели, которые

символизируют резные кессоны, указывавшие на добродетель размещенных под ними святых [7, с.67]. В плане они имеют форму квадрата, в который вписан двойной круг, а внутри круга помещен шестигранник, сплошь покрытый узором из пересекающихся колец (рис. 9). Абсолютно идентичную иллюстрацию такого декоративного решения можно в тексте трактата «Инцзао фаши» [6]. Среди сохранившихся построек довольно редко можно встретить такое близкое соответствие декоративных мотивов требованиям нормативных текстов, поэтому данный пример представляет собой большую ценность.

Отдельного внимания заслуживает и форма стилобатов (рис. 10). По типу — это стилобаты *суймицзо*, то есть платформы по высоте, разделенные на три части, из которых верхняя и нижняя части выступают, а центральная углублена. Но здесь в нижней части присутствует так называемый декор в виде «лепестков гибискуса» — *фужунбань* [1]. Этот декор упоминается в трактате «Инцзао фаши», но отдельной иллюстрации его вида нет. Поэтому до недавнего времени точно не было известно, какой именно декоративный мотив стоит за данным описанием. Как раз изучение интерьера храма Эрсяньмяо позволило найти этому наглядное подтверждение [7, с. 50–55].

В трактате есть только условное изображение нижней части деревянного полога, где показана отделка волнистыми линиями. Но по этому изображению было очень сложно судить о фактическом виде такого декора. Сопоставление же с храмом Эрсяньмяо позволило соотнести формы стилобата его центральной части с этим изображением.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог, можно сделать ряд обобщающих заключений. Проанализированный богатый декор пологов храмового зала помещен в трехпролетную постройку достаточно низкого ранга, из чего можно предположить, что сложность интерьерного убранства в китайской архитектуре не всегда напрямую коррелировала со статусом сооружения, и скорее выражала почтительное отношение к объектам поклонения, размещавшимся в данном храме. Схожим примером может служить трехпролетный главный храм монастыря Цзинтусы 1184 года в уезде Инсянь, в котором укреплен чрезвычайно сложный

по композиции и структуре декоративный потолок с кессонами.

В деревянных пологах храма Эрсяньмяо отчетливо проявлен мотив «Небесного дворца», причем он выражен как символически в виде изогнутого мостика с павильоном на нем, так и в структуре планировочной композиции, имеющей П-образную форму. Наличие двух данных приемов выражения мотива «Небесного дворца» в одном интерьерном замысле роднит декор главного зала храма Эрсяньмяо с интерьером зала Хранения сутр в монастыре Хуаяньсы в Датуне, который также строился при династии Северная Сун.

При сопоставлении характера построения пологов в Эрсяньмяо с текстом трактата «Инцзао фаши» было выявлено использование двух описанных в трактате типов пологов в одной композиции, что представляется довольно необычным и композиционно более сложным решением. Кроме того, архитектурные элементы в пологах Эрсяньмяо покрывают весь их объем, так что сами пологи оформлены в виде небольших башенных и зальных построек. А по правилам трактата архитектурный мотив «Теремов и башен небесного дворца» *тяньгун-лоугэ* должен размещаться лишь в верхней части пологов. Такая конструктивная и монументальная интерпретация архитектурных форм в интерьерном декоре также роднит внутреннее пространство храма Эрсяньмяо с залом Хранения сутр в Датуне.

И храм в Эрсяньмяо (1097), и принципиально схожий с ним зал монастыря Хуаяньсы (1184) строились при династии Северная Сун, в то время, когда правила строительного трактата «Инцзао фаши» (1103) еще не были широко известны строителям и не вошли в полной мере в строительную практику всех регионов империи. А потому в отделке пологов и шкафов данных храмов заметны довольно сильные расхождения с нормативным обликом данных элементов интерьера. Во всех постройках, появившихся после выхода трактата, такого сильного расхождения с требованиями трактата уже не встречалось.

Детальный анализ пропорциональных соотношений деревянных элементов пологов в главном зале храма Эрсяньмяо позволил выявить модульный характер их построения. Основным модулем, как и в реальной архитектуре, в данном случае служила высота сечения стандартного бруса кронштейна доугун. Все остальные

части пологов, а также их общие высота и ширина были кратны данному модульному размеру. Помимо этого, было замечено следование и некоторым другим правилам строительного трактата «Инцзао фаши», что позволило предположить наличие глубоких знаний о правилах строительства у мастеров, работавших над декором интерьера.

Еще одним достижением при анализе декора пологов в храме Эрсяньмяо стало уточнение внешнего вида декора в виде «лепестков гибис-

куса» *фужунбань*, что до того было одним из темных мест в понимании текста трактата «Инцзао фаши».

В целом можно сказать, что детальное исследование отделки интерьера главного зала храма Эрсяньмяо позволило более глубоко проникнуть не только в особенности внутреннего убранства храмовых построек династии Сун, но и в отдельные вопросы, связанные с архитектурой Китая данного периода в целом.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ван Гуйсян. Анализ модульного назначения элементов «фужунбань» или «куньмэнь», описанных в правилах столярных работ трактата «Инцзао фаши» (王贵祥. «营造法式»小木作制度中的«芙蓉瓣»或«壺门»之模数意义探微) // Вестник Истории архитектуры («建筑史学刊»). 2024, № 2. С. 4–17.
2. Ван Гуйсян. Комментарии к «Инцзао фаши» (王贵祥. 营造法式注释). Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ, 2024. 1266 с.
3. Го Дайхэн. История древней архитектуры Китая (郭黛姮. 中国古代建筑史第三卷). В 5 т. Т. 3. Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе, 2009. 868 с.
4. Избранные сутры китайского буддизма. Перевод Д. В. Поповцев. Санкт-Петербург: Наука, 2000. 464 с. С. 238
5. Кобзев А. И. Китайский мистицизм // Общество и государство в Китае: XLII научная конференция: Часть 1 / Ин-т востоковедения РАН. Москва: Учреждение Российской академии наук Институт востоковедения (ИВ РАН), 2012. 395 с. С. 318–321.
6. Ли Цзе. «Инцзао фаши». Династия Сун, 1103 г. Экземпляр из императорской библиотеки Сыкуцюаньшу. ([宋] 李诫 «营造法式» 钦定四库全书) URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&res=819803> (дата обращения 01.07.2024)
7. Люй Чжоу, Чжэн Нин, Цзян Цзин. Отчет об исследовании деревянных пологов в храме Эрсяньмяо города Цзиньчэн. (吕舟, 郑宁, 姜静. 晋城二仙庙小木做帐龕调查研究报告). Пекин: Кэсюэ чубаньшэ, 2017. 208 с.
8. Сунь Жусянь, Сунь Ихуа. Полный обзор пещер Дуньхуана. (孙儒儗, 孙毅华 «敦煌石窟全集» 建筑画卷). Сунь Жусянь, Сунь Ихуа. Полный обзор пещер Дуньхуана. Т. 21, Архитектура в росписях. Гонконг: The Commercial Press, 2001. 280 с.
9. Чжу Сяндун, Чжао Цин, Ван Чуньэнь. Народные культурные постройки династий Сун и Цзин в провинции Шаньси (朱向东, 赵青, 王崇恩. 宋山西民间祭祀建筑). Пекин: Чжунго цзяньчэй гунъе чубаньшэ, 2012. 363 с. 朱向东, 赵青, 王崇恩. 宋山西民间祭祀建筑. 北京: 中国建材工业出版社, 2012. 363 с
10. Шевченко М. Ю. Декор шкафов для хранения свитков как источник знаний об архитектуре Китая X–XII веков // Прекрасное и утилитарное на Востоке. От докерамического неолита до искусства ислама / отв. ред. Д. В. Дубровская, С. А. Зинченко; Ин-т востоковедения РАН. Москва: ИВ РАН, 2024. 332 с. С. 199–231
11. Шевченко М. Ю. Исследование архитектурных особенностей консолей «доугун» в постройках XII–XIII веков в уезде Линчуань провинции Шаньси // Архитектурно-градостроительный процесс: Регламентация и свобода / Отв. ред. И. А. Бондаренко. Москва: URSS, 2013. 400 с. С. 173–189.
12. Шевченко М. Ю. Образы небесных дворцов в росписях Могао в Дуньхуане династии Тан (VII–X вв.) // Монументальное искусство и архитектура. Проблема синтеза искусств в истории и в XXI веке // Коллективная монография по материалам Международной научно-практической конференции XXXII Алпатовские чтения 25–26 ноября 2021 г. ПАХ, Москва/ Науч.рук. Д. О. Швидковский, науч.ред. Е. О. Романова. — Москва: ПАХ, 2022. С. 21–32.

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-28-36

A STUDY OF THE CHARACTERISTIC IMAGE OF CHEN HONGSHOU'S WOODCUT "WATER MARGIN" IN THE MING DYNASTY

Summary: The article examines the influence of one of the most significant artists of the Ming dynasty, Chen Hongshou (1598–1652), on the development of Chinese xylography. The artistic and philosophical features of Chen Hongshou's engravings are analyzed using methods of historical-cultural, stylistic, semantic, and technical-technological analysis. The article highlights key aspects of the master's works, including innovative execution techniques, symbolism, and emotional depth presented in the

Study of Chen Hongshou's engravings, particularly his series *Water Margin*, is essential for clarifying the trends in the interaction between traditional methods and new aesthetic principles in late Ming dynasty Chinese painting. Chen Hongshou made a significant contribution to the development of xylography, with his works reflecting not only technical innovations but also profound philosophical ideas that remain relevant for understanding Chinese art. Chen Hongshou's engravings influenced the development of not only Chinese but also global art. They became an important source for studying new artistic movements that emerged in the context of the social and political changes of the time. The engravings created by Chen Hongshou for the novel *Water Margin* (also known as *Outlaws of the Marsh* or *水浒传*, *Shuihu Zhuan*) were produced around 1630, when the artist was about 32 years old. Currently, these works are preserved in the Xu Wei Art Museum in Shaoxing City, Zhejiang Province. From September 28 to December 20, 2022, they were displayed in the

illustrations for the novel *Water Margin*. Studies by other authors are referenced, including articles on the artistic style and philosophical context of the artist's work. The conclusions trace the reflection of social and cultural changes in Chen Hongshou's engravings, as well as the interplay of traditional Chinese culture and contemporary artistic trends in the master's works.

Keywords: *Chen Hongshou, engravings, Chinese xylography, Chinese artists, Ming dynasty.*

exhibition "High Antiquity and Strange Perfection: Exhibition of Chen Hongshou's Works" on the second floor of this museum.

Existing studies on Chen Hongshou emphasize the high significance of the master's works for the history of Chinese art. In the article "Painting of the Song Dynasty (10th–13th Centuries) and Chinese Folk Nianhua Painting", Zhou Xing examines Chen Hongshou's work in the context of Chinese folk painting and xylography, focusing on his influence on the development of Ming dynasty Chinese art. The study highlights the uniqueness of the master's style, which combined traditional Chinese artistic techniques with new aesthetic approaches. However, it insufficiently explores how Chen Hongshou's works influenced the development of art beyond China [1]. (Fig. 1)

In the article "Landscape Gardening Art as a Factor in Transformations of Chinese Landscape Painting", Lu Sa examines the influence of Chinese artists on the development of landscape painting in China. The article describes the emotional and aesthetic aspects of the artist's work but does not give sufficient attention to the philosophical context of his



Fig. 1. Chen Hongshou. Portrait of Song Jiang. From the engraving series "Water Margin". Circa 1630. Xu Wei Art Museum, Shaoxing City.

works [2]. Wang Yuzhong, in the article "Female Portraiture of the Qing Dynasty: Evolution of Portraiture and Socio-Aesthetic Representations of the Era", considers works of the period within the context of the evolution of female portraiture in China. The study offers many details about the stylistic and aesthetic features of the artist's works but still insufficiently illuminates their influence on the subsequent development of art [3]. Dinara Viktorovna Dubrovskaya, in the article "Rediscovering Giuseppe Castiglione: Lang Shining (1688–1766) Returns Home", also mentions Chen Hongshou in the context of Chinese painting and his contribution to the development of traditional Chinese culture. However, the research lacks an interdisciplinary approach, which limits the ability to reveal the influence of Chen Hongshou's works on other cultural traditions [4].



Fig. 2. Chen Hongshou. Portrait of Lin Chong. From the engraving series "Water Margin". Circa 1630. Xu Wei Art Museum, Shaoxing City.

Chen Hongshou's engravings are distinguished by complex composition and emotionally, sometimes dramatically, charged subjects. The main scenes in his engravings depict individuals in tense or sorrowful moments, including scenes from famous plays or literary works like *Romance of the Western Chamber* (西厢记), where the artist masterfully conveys the emotional states of his characters. (Fig. 2)

Chen Hongshou's engraving technique was innovative for its time, incorporating elements of traditional Chinese painting into xylography. The artist used fine lines to convey details and emotional expressions, which was uncommon in the painting of the time, where form and movement played a more prominent role. Chen Hongshou also actively employed hatching techniques to create depth and texture, lending his works exceptional expressiveness

and vibrancy. The influence of traditional Chinese painting and xylography is distinctly visible in the composition of his engravings. At the same time, he skillfully integrated spatial and perspective elements characteristic of Chinese art with more contemporary narrative visual techniques. These features underscore Chen Hongshou's innovative approach, combining traditional techniques with new methods of his era, creating works that remain valuable for contemporary artists [5].

One of the most significant elements Chen Hongshou incorporated into his engravings is the symbolism of the depicted characters. Each character in *Water Margin* is presented not only in accordance with their role in the novel but also reflecting the artist's personal sympathies and antipathies. Notably, Chen elevates characters such as Wu Song, who symbolizes justice and determination, portraying him in a more noble light than some other characters despite his violent actions. Conversely, the artist critically depicts characters whose behavior he disapproved of, such as Lü Junyi and Li Ying, emphasizing their lowly origins and weaknesses, thereby showcasing his perspective on social and moral norms [6, p. 423].

An essential part of the semantics in Chen Hongshou's works is his attention to detail and symbolism in depicting the clothing and accessories of the characters. Often, he used intricate ornaments and decorative elements that not only highlighted the characters' social status but also reflected the cultural nuances of the era. These elements are not merely ornamental but serve as symbols that hint at the inner qualities and destinies of the characters. For instance, the attire and weapons of Wu Song allude to his bravery and decisiveness, while the simpler, even humiliating elements in the depiction of other characters like Gongsun Sheng reveal their secondary importance in the narrative. (Fig. 3)

Chen Hongshou's philosophical ideas are reflected in the composition and overall atmosphere of his engravings. The artist often used nature's symbolism to underscore the inner states of the characters or the scene's mood, aligning with the Daoist views of his time. Water, mountains, and trees depicted in the background do not merely create a setting but serve as metaphors for deeper themes, hinting at concepts such as the struggle for justice, the inevitability of fate, or the inner conflict of the characters. In his engravings, Chen Hongshou also emphasize



Fig. 3. Chen Hongshou. Portrait of Lu Zhishen. From the engraving series "Water Margin". Circa 1630. Xu Wei Art Museum, Shaoxing City.

es the theme of change and the fluidity of time, as seen in the dynamics of the compositions and the use of lines and spaces [7, p. 88].

Chen Hongshou's works are distinguished by their unique style, combining fine lines, refined details, and a particular focus on the expressiveness of the characters. Chen Hongshou employed the *baimiao* (白描) technique, which involves the exclusive use of lines to create an image without the application of color. This technique requires great skill, as the lines alone must convey form, volume, texture, and even the emotional state of the depicted subject. (Fig. 4)

The lines in his engravings are characterized by their variety: they can be sharp and angular or soft and fluid. This diversity of lines adds dynamism and depth to the images, creating a sense of movement



Fig. 4. Chen Hongshou. Portrait of Lu Zhi. From the engraving series "Water Margin". Circa 1630. Xu Wei Art Museum, Shaoxing City.

and life. Each element of the costume is meticulously detailed, emphasizing not only the status and character of the hero but also enhancing the decorative value of the image. At the same time, Chen actively used contrast between dense and light areas, adding volume and texture to his engravings.

Compositionally, his engravings are both interesting and diverse. Chen Hongshou skillfully utilized the sheet's space to create intricate scenes with numerous characters while maintaining clarity and expressiveness for each. He often employed the "multi-layered" method, where the foreground and background merge into a unified composition, creating an illusion of spatial depth. This technique, along with the emphasis on the main characters in a scene, helped create powerful visual images that capture attention and remain memorable [8].

The artist also applied the "dotted line" method (勾线), where the lines defining object contours are interrupted and then resumed, creating an impression of lightness and transparency in the image. Essentially, this technique not only highlights details but also renders the image more lively and natural.

The influence of traditional Chinese painting is evident in Chen Hongshou's works through his attention to symmetry, harmony, and rhythm in composition. His engravings reflect the influence of the classical school of landscape painting, which emphasized not only the depiction of nature but also the conveyance of a person's inner state, mood, and thoughts through interaction with the natural environment.

Compared to other works by the master, such as his depictions of Buddhist and Daoist deities or portraits, these engravings exhibit a blend of folk style and high artistic culture. In these engravings, Chen Hongshou used more angular and rigid lines, contrasting with the softer and smoother lines seen in his Buddhist figures. This contrast underscores the difference between the world of heroes and the spiritual realm, to which the master also turned his attention [9, p. 141].

The compositions of the engravings in *Water Margin* are dynamic, corresponding to the turbulent nature of Shuihu Zhuan's narratives, whereas his other works are often characterized by symmetry and calmness. The engravings also stand out for their less saturated color palette and pronounced use of black-and-white contrasts, distinguishing them from the more vivid and detailed Buddhist paintings. As an outstanding master of his time, Chen Hongshou was significantly influenced by various artistic schools, with the *wenrenhua* ("literati painting") school occupying a special place. This school, which cultivated the ideals of the scholar-aesthete, shaped his approach to composition, technique, and subject matter. Under the influence of the *wenrenhua* school, Chen Hongshou paid great attention to the spiritual dimension of his works [10, p. 43].

It can be argued that Chen Hongshou's *Water Margin* engravings had a significant impact on both Chinese and global art, particularly in the field of xylography. His works marked an important step in the evolution of engraving techniques, elevating the level of artistic expression and technical mastery. Chen Hongshou utilized xylography to create intricate and detailed images which, despite their small size, possess remarkable depth and expres-

siveness. The master's innovative approach greatly influenced subsequent artists both within China and abroad. His engravings, with their elegant lines and complex forms, attracted the attention of collectors and art enthusiasts from both Chinese and Western circles.

In the context of Chinese philosophy, Chen Hongshou's use of characters and their actions reflects moral lessons and ethical norms rooted in Confucianism. Heroic figures can be interpreted as symbols of justice and virtue, while negative characters are often depicted with an emphasis on their moral weaknesses.

Later, this style of xylography influenced the development of visual arts in China during the late Ming and early Qing dynasties, setting new standards for the quality of printed works and artistic so-

phistication. Within China's cultural heritage, Chen Hongshou's engravings hold a special place as examples of the fusion of high culture and popular art. His works continue to attract the interest of researchers and collectors, underscoring their lasting impact on the development of Chinese art.

Future research on Chen Hongshou's work includes a deeper exploration of the influence of his engravings on art beyond China, as well as the application of interdisciplinary approaches to analyze his works. Subsequent studies are expected to examine the master's impact on Japanese art and conduct a comparative analysis of Chen Hongshou's engravings with those of other artists of his time. A more detailed study of his engraving techniques and their influence on the development of xylography in various cultural contexts is also planned.

REFERENCES

1. Zhou Xing. 2008. Painting of the Song Dynasty (10th-13th Centuries) and Chinese Folk Nianhua Painting, *Izvestia of Herzen University*, no. 60. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhivopis-perioda-sun-h-hiii-i-kitayskaya-narodnaya-kartina-nyanhua> (accessed: 15.05.2024).
2. Lu Sa. 2022. Landscape Gardening Art as a Factor in Transformations of Chinese Landscape Painting, *Philosophy and Culture*, no. 10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sadovo-parkovoe-iskusstvo-kak-faktor-izmeneniy-obrazov-kitayskoy-peyzazhnoy-zhivopisi> (accessed: 15.05.2024).
3. Wang, Y. 2018. A Sentimental History: Depicting Emotion in Chinese Art. Library of Congress, URL: <https://www.loc.gov/item/2021690786/>.
4. Burkus-Chasson, A. 2019. Chen Hongshou's Laments, *Journal of Chinese Literature and Culture*, vol. 6, no. 1, pp. 96-136. DOI: <https://doi.org/10.1215/23290048-7496846>.
5. The Huntington Library, Art Collections and Botanical Gardens. Gardens, Art, and Commerce in Chinese Woodblock Prints. URL: <https://www.huntington.org/gardens-art-commerce-chinese-woodblock-prints>.
6. Vasiliev, L.S. 1970. Cults, Religions, and Traditions in China. Moscow: Nauka.
7. Vinogradova, N.A. 1972. Chinese Landscape Painting. Moscow: Izobrazitelnoe Iskusstvo
8. Li Jianjun. 2002. Chinese Folk Pictures and Traditional Painting, *Taishan University Collection*. Taishan
9. Chen Chuanshi. Chen Hongshou (1598-1652). Hebei: Educational Publishing, 2003.
10. Liu Yuishan. 1991. On the Aesthetics of Chinese Folk New Year Paintings, *Rare Chinese Folk Paintings from Soviet Publications*. Leningrad: Aurora.

Ван Сиси

аспирант

Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова

при Российской академии художеств

e-mail 460585494@qq.com

Москва, Россия

ORCID: 0009-0001-0272-8594

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-28-36

ОСОБЕННОСТИ ГРАВЮР ЧЭНЬ ХУНШОУ К РОМАНУ «РЕЧНЫЕ ЗАВОДИ»

Аннотация: В статье рассматривается влияние одного из самых значительных художников династии Мин, Чэнь Хуншоу (1598–1652), на развитие китайской ксилографии. Проводится анализ художественных и философских особенностей гравюр Чэнь Хуншоу. Используются методы историко-культурного, стилистического, семантического и технико-технологического анализа. В статье выделяются ключевые аспекты работ мастера, в том числе инновационные техники исполнения, символизм и эмоциональная глубина, представленные в иллюстрациях

Изучение гравюр Чэнь Хуншоу, особенно его серии «Речные заводы», важно для уточнения тенденций взаимодействия традиционных методов с новыми эстетическими принципами в поздней китайской живописи периода Мин. Чэнь Хуншоу внес значительный вклад в развитие ксилографии, его работы отражают не только технические новшества, но и глубокие философские идеи, которые до сих пор остаются актуальными для понимания китайского искусства. Гравюры Чэнь Хуншоу повлияли на развитие не только китайского, но и мирового искусства, они стали важным источником для изучения новых художественных течений, которые развивались в контексте социальных и политических изменений того времени. Гравюры Чэнь Хуншоу к роману «Речные заводы» (также известному как «Водный предел» или «水浒传», «Шуйху чжуань») были созданы около 1630 года, когда художнику было около 32 лет. В настоящее время они хранятся в Художественном музее имени Сюй Вэй в городе Шаосин (провинция Чжэцзян). С 28 сентября по 20 декабря 2022 года они были представле-

ны к роману «Речные заводы». Упоминаются исследования других авторов, среди которых статьи, посвященные художественному стилю и философскому контексту творчества художника. В выводах прослеживается отражение в гравюрах Чэнь Хуншоу социальных и культурных изменений. Отражено взаимодействие в работах мастера традиционной китайской культуры и современных ему художественных тенденций.

Ключевые слова. Чэнь Хуншоу, гравюры, китайская ксилография, китайские художники, династия Мин

ны на выставке «Высокая древность и странное совершенство. Выставка работ Чэнь Хуншоу» на втором этаже этого музея.

Существующие исследования, посвященные Чэнь Хуншоу, говорят о высоком значении творчества мастера для истории китайского искусства. В статье «Живопись периода Сун (X–XIII века) и китайская народная картина няньхуа» Чжоу Син рассматривает творчество Чэнь Хуншоу в контексте китайской народной живописи и ксилографии, уделяя внимание его влиянию на развитие китайского искусства периода Мин. В исследовании подчеркивается уникальность стиля мастера, который объединил традиционные китайские художественные техники с новыми эстетическими подходами. Однако все же недостаточно подробно раскрыто, как именно работы Чэнь Хуншоу повлияли на развитие искусства за пределами Китая [1]. (ил. 1)

В статье «Садово-парковое искусство как фактор изменений образов китайской пейзажной живописи» Лу Са рассматривает влияние китайских художников на развитие пейзажной живописи в Китае. Статья описывает эмоциональные и эстетические

аспекты творчества художника, но недостаточно внимания уделено философскому контексту его работ [2]. Ван Юйжун в статье «Женский портрет эпохи династии Цин: эволюция портрета и социально-эстетических представлений эпохи» в контексте эволюции женского портрета в Китае рассматривает работы эпохи. В работе можно узнать множество подробностей о стилистических и эстетических особенностях работ художника, однако она все же недостаточно освещает их влияние на последующее развитие искусства [3]. В статье Динары Викторовны Дубровской «Обретение Джузеппе Кастильоне: Лан Шинин (1688–1766) возвращается на родину» также упоминается Чэнь Хуншоу в контексте китайской живописи и его вклад в развитие традиционной китайской культуры. Но в исследовании не используется междисциплинарный подход, что не позволило выявить влияния творчества Чэнь Хуншоу на другие культурные традиции [4].

Гравюры Чэнь Хуншоу отличаются сложной композицией и эмоциональными, подчас драматическими сюжетами. Основные сцены его гравюр это изображения людей в напряженных или печальных моментах, в том числе сцены из известных пьес или литературных произведений типа «Западная комната» (西厢记), где художник мастерски передает эмоциональные состояния своих персонажей. (ил. 2)

Техника исполнения гравюр Чэнь Хуншоу отличается новаторством для своего времени, ведь в ней присутствует сочетание традиционной китайской живописи с элементами ксилографии. Художник использует тонкие линии для передачи деталей и эмоционального выражения лиц, что было нехарактерно для живописи того времени, где важное место занимали форма и движение. Чэнь Хуншоу также активно использовал технику штриховки, чтобы создать ощущение глубины и текстуры, что тоже придавало его работам особую выразительность и живость. Влияние традиционной китайской живописи и ксилографии отчетливо прослеживается в композиции его гравюр. При этом он довольно умело соединяет пространство и перспективу, характерные для китайского искусства, с более современными элементами визуального повествования. Эти особенности подчёркивают новаторский подход Чэнь Хуншоу, который сочетал традиционные техники с новыми для того времени приёмами, создавая работы, которые остаются ценными и для современных художников [5].

Вероятно одним из самых значимых элементов, который Чэнь Хуншоу вложил в свои гравюры, является символизм изображённых героев. Каждый персонаж «Речных заводов» представлен не только в соответствии с его ролью в романе, но и с учётом личных симпатий и антипатий художника. В частности можно заметить, что Чэнь возвышает таких героев, как У Сун, который символизирует справедливость и непоколебимость, представляя его в более благородном свете, чем некоторых других персонажей, несмотря на его жестокие поступки. В то же время, художник критически изображает персонажей, чьё поведение он осуждал, к примеру Люй Чжунь и Ли Ин, подчёркивая их низкое происхождение и слабости, тем самым показывая своё отношение к социальным и моральным нормам [6, с. 423].

Важной частью семантики его произведений является внимание Чэнь Хуншоу к деталям и символике в изображении одежды и аксессуаров персонажей, ведь зачастую он использовал сложные орнаменты и декоративные элементы, которые не только подчеркивали социальный статус героев, но и отражали культурные особенности времени. В своей сущности элементы служат не просто украшением, но и символами, которые указывают на внутренние качества и судьбы персонажа. К примеру, в одежде и оружии У Суна есть намёки на его храбрость и решительность, тогда как более скромные и даже унижительные элементы в изображении других персонажей типа Гунсунь Шэн, показывают их второстепенное значение в повествовании. (ил. 3)

Философские идеи Чэнь Хуншоу находят свое отражение в композиции и общей атмосфере гравюр. Художник часто использовал символику природы, чтобы подчеркнуть внутреннее состояние персонажей или атмосферу сцены, что кстати соотносится с даосистскими взглядами того времени. Вода, горы и деревья, изображённые на фоне, не просто создают антураж, но и служат метафорами для более глубоких тем, намекают на такие вещи, как борьба за справедливость, неизбежность судьбы или внутренний конфликт героев. В своих гравюрах Чэнь Хуншоу также подчёркивает тему перемен и текучести времени, что отражено в динамике композиций и использовании линий и пространств [7, с. 88].

Работы Хуншоу выделяются своим уникальным стилем, который сочетает в себе тонкость линий, утонченность деталей и особое внимание

к выразительности персонажей. Чэнь Хуншоу использовал технику белой линии (白描), которая предполагает использование исключительно линий для создания изображения без применения цвета. Такая техника требует высокого мастерства, так как именно линии должны передать форму, объем, текстуру и даже эмоциональное состояние изображаемого объекта. (ил. 4)

Линии в его гравюрах отличаются разнообразием: они могут быть как острыми и резкими, так и мягкими, плавными. Такое разнообразие линий придаёт изображениям динамику и глубину, создавая ощущение движения и жизни. Каждый элемент костюма тщательно проработан, что позволяет не только подчеркнуть статус и характер героя, но и придать изображению декоративную ценность. В то же время, Чэнь активно использовал контраст между плотными и светлыми участками, что добавляло гравюрам объем и текстурность.

Композиционно его гравюры также интересны и разнообразны. Чэнь Хуншоу умело использовал пространство листа, чтобы создать сложные сцены с множеством персонажей, но при этом сохранить ясность и выразительность каждого из них. Он часто применял метод «многоплановости», где передний и задний планы объединяются в единую композицию, создавая иллюзию глубины пространства. Данная техника, наряду с акцентом на главных героях сцены, помогала создать мощные визуальные образы, которые привлекают внимание и остаются в памяти зрителя [8].

Художник также применял метод «пунктирной линии» (勾线), когда линии, определяющие контуры объектов, прерываются и возобновляются, создавая впечатление легкости и прозрачности изображения. В сущности, он не только подчеркивает детали, но и делает изображение более живым и естественным.

Влияние традиционной китайской живописи в работах Чэнь Хуншоу проявляется через его внимание к симметрии, гармонии и ритму композиции. В его гравюрах можно заметить влияние классической школы пейзажной живописи, в которой важное значение придавалось не только изображению природы, но и передаче внутреннего состояния человека, его настроения и мыслей через взаимодействие с природной средой.

В сравнении с другими произведениями мастера, такими как его работы с изображениями

буддийских и даосских божеств или портреты, эти гравюры демонстрируют сочетание народного стиля и высокой изобразительной культуры. В них Чэнь Хуншоу использовал более угловатые и жесткие линии, что контрастирует с более мягкими и плавными линиями в его изображениях буддийских фигур, и это как раз подчеркивает разницу между миром героев и духовным миром, к которому мастер также обращался [9, с. 141].

Композиции гравюр в «Речных заводах» отличаются динамичностью, что безусловно соответствует бурному характеру сюжетов «Шуйху чжуань», в то время как его другие работы часто характеризуются симметрией и спокойствием. Гравюры также выделяются менее насыщенной цветовой палитрой и акцентированным использованием черно-белых контрастов, что отличает их от более ярких и детализированных буддийских картин. Чэнь Хуншоу, будучи выдающимся мастером своего времени, испытал значительное влияние различных художественных школ, среди которых особое место занимает школа литературных живописцев («вэньжэньхуа»). Именно эта школа, культивировавшая идеалы ученого-эстета, повлияла на его подход к композиции, технике и выбору сюжетов. Под влиянием школы «вэньжэньхуа» Чэнь Хуншоу уделял большое внимание духовной составляющей своих произведений [10, с. 43].

Можно утверждать, что гравюры «Речные заводы» Чэнь Хуншоу оказали значительное влияние на китайское и мировое искусство, особенно в области ксилографии. Его работы стали важным шагом в развитии техники гравюры, подняв уровень художественного выражения и технического мастерства на новый уровень. Чэнь Хуншоу использовал ксилографию для создания сложных и детализированных изображений, которые, несмотря на их миниатюрные размеры, обладают глубиной и выразительностью. Новаторство мастера оказало значительное влияние на последующих художников как в Китае, так и за его пределами. Его гравюры с изящными линиями и сложными формами привлекли внимание как китайских, так и западных коллекционеров и ценителей искусства.

В контексте китайской философии можно увидеть, как художник использует персонажей и их действия для передачи моральных уроков и этических норм, свойственных конфуцианству. Образы героев могут быть интерпретированы

как символы справедливости и добродетели, в то время как отрицательные персонажи могут быть изображены с акцентом на их моральные слабости.

Позднее именно этот стиль ксилографии оказал влияние на развитие изобразительного искусства в Китае в поздний период династии Мин и ранний период династии Цин, установив новые стандарты для качества печатной продукции и художественной изысканности. В культурном наследии Китая гравюры Чэнь Хуншоу занимают особое место как примеры сочетания высокой культуры с массовым искусством. Его гравюры продолжают вызывать интерес у исследователей и коллекционеров, что свидетельствует об

их долговременном влиянии на развитие китайского искусства.

Перспективы дальнейших исследований творчества Чэнь Хуншоу включают более глубокое изучение влияния его гравюр на искусство за пределами Китая, а также применение интердисциплинарных подходов к анализу его работ. В последующих исследованиях предполагается проанализировать влияние мастера на японское искусство, а также провести сравнительный анализ гравюр Чэнь Хуншоу с произведениями других художников того времени. Планируется более детальный анализ техники исполнения его гравюр и их влияние на развитие ксилографии в различных культурных контекстах.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Чжоу Син. Живопись периода Сун (X–XIII века) и китайская народная картина няньхуа // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 60. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhivopis-perioda-sun-h-hiii-i-kitayskaya-narodnaya-kartina-nyanhua> (дата обращения: 15.05.2024).
2. Лу Са. Садово-парковое искусство как фактор изменений образов китайской пейзажной живописи // Философия и культура. 2022. № 10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sadovo-parkovoe-iskusstvo-kak-faktor-izmeneniy-obrazov-kitayskoy-peyzazhnoy-zhivopisi> (дата обращения: 15.05.2024).
3. Wang, Y. A Sentimental History: Depicting Emotion in Chinese Art. Library of Congress, 2018. URL: <https://www.loc.gov/item/2021690786/>
4. Burkus-Chasson, A. «Chen Hongshou's Laments.» Journal of Chinese Literature and Culture, vol. 6, no. 1, 2019, pp. 96–136. DOI: <https://doi.org/10.1215/23290048-7496846>
5. The Huntington Library, Art Collections and Botanical Gardens. Gardens, Art, and Commerce in Chinese Woodblock Prints. URL: <https://www.huntington.org/gardens-art-commerce-chinese-woodblock-prints>
6. Васильев Л. С. Культы религии традиции в Китае. М.: Наука, 1970.
7. Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. М.: Изобразительное искусство, 1972.
8. Ли Джианьдзунь. Китайские народные картинки и традиционная живопись // Сборник университета города Тайшань. Тайшань, 2002.
9. Чень Чуаньши. Чэнь Хуншоу (1598–1652). Хэбей: Образовательное издательство, 2003.
10. Лю Юишань. Коротко об эстетике китайских народных новогодних картин // Редкие китайские народные картины из советских изданий. Ленинград: Аврора, 1991.

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: 0000-0001-5163-7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-37-61

WESTERN EUROPEAN CARTOON FROM THE 1920S TO THE 1970S, DEDICATED TO THE THEME OF CHESS: POLITICAL, SOCIAL AND SPORTING ASPECTS

Summary: The author analyzes a number of cartoons by European and American artists dedicated to chess themes; two types of caricatures on the themes of the chess game were noted. The one of them relates to the field of political caricature (L. G. Illingworth), the other fully reveals the essence of social phenomena in humorous everyday sketches (Z. Lengren, H. Bidstrup). Both types are played out using metaphors and analogies, respectively related to sports. The article also

The theme of chess obtained an original interpretation in the cartoons of foreign artists Herluf Bidstrup (1912–1988), Gustav Robert Högfeltd, Andreas Paul Weber, Leslie Gilbert Illingworth, as well as some works by graphic artists Zbigniew Lengren, Jean-Jacques Sempe. Their works, and similar caricatures, cartoons were published in magazines: "The New Yorker", "Daily Mail", "Evening Standard", "Chess Review", "Chess Life", "Noir et Blanc", "Express-Wieczorny", "Frischer Wind", "Zeit im Bild", "Eulenspiegel", "Lilliput", "Neue Berliner Illustrierte" and others. The works of the Danish cartoonist, public figure, author of more than five thousand sketches and drawings, Herluf Bidstrup, have enjoyed and still enjoy wide recognition. In 1952, he visited the USSR for the first time, and subsequently came to our country several times. The artist met with Soviet artists and cultural figures. In 1964, Bidstrup was awarded the Lenin Prize "For Strengthening Peace Between Nations". He created a number of sketches and sketches depicting various aspects of the life of Soviet people during his visit to Moscow. Bidstrup's creativity in the field of caricature is multi-

draws attention to this type of caricature as a series of sequential episodes, similar to a comic strip. Individual drawings by A. P. Weber are noted for their high artistic merit and the use of the metaphorical language of fine art and the same the expressive cycle of works by H. Petursson.

Keywords: Western European art of the 20th century, comics, political satire, social satire, sports caricature, caricature cycles, chess theme in art.

faceted; we will touch upon the consideration of only some of his works that correspond to our subject. The master directly touched on the topic of chess when working on a number of sketches that were included in the book "What Herluf Bidstrup Saw in the Soviet Union" (1968). He presented a number of drawings with images of playing pioneers, adult men, amateur players, meeting to play on the streets, on city benches, indoors. The master's cartoons, dedicated to the theme of chess, are not directly addressed to political life. They are intended to highlight in a humorous manner a number of features of the game and the social aspects associated with it. It is significant that they do not lose relevance and sharpness over time. Bidstrup's work is a kind of comic book, a hand-drawn narrative consisting of several caricatured images.

Let's pay attention to this type of art — comics. Researcher N. A. Tsyrukun emphasizes that Umberto Eco perceived comics as social mythology, and literary critic Leslie Fidler drew attention to the essence of comics from the position of social psychology. And the most prominent graphic comics researcher Will

Eisner ("Comics and Sequential Art", 1985 r.) interprets the construction of a comic book as the creation of a series of static images that are contained in a determined sequence. According to the author, the purpose of a comic book as a work of art can be defined as an unfolding visual narrative associated with the transmission of thoughts and feelings of the characters. A radical step in the understanding of comics was made in 1957 by critic Gilbert Selders with his book ("The Seven Lively Arts"), he noted the infectious monstrous power of the comic. The visible provocative reduction of images due to deliberately primitivized language and external simplification of the image served as a person's adaptation to the environment, as mentioned by Tsyrukun: "Comics in this regard played the same role as silent films for immigrants, which helped them fit themselves into an unusual sociocultural situation" [Tsyrukun, 2013].

Underrated, superficial understanding of comics. Initially, this type of creativity was subjected to only a negative assessment; it was sharply criticized, along with cinema, as a grassroots art, created exclusively for entertainment, not conducive to the education and morality of society. And to this day there is a snobbish opinion that comics can only be of interest to children or an insufficiently educated and culturally developed audience. This perception by critics is clearly dominated by the fear of the priority of visual information over the traditionally sacred book and verbal information. The narrative principle is noted. Consistent, sequential nature. N. Tsyrukun noted the far-reaching origins of comic book art, all the way back to Ancient Egypt and Assyria. But what is especially important is her highlighting of the commonality between comics and cinema (the art of editing, the ability to combine text and visuals, narrative). And another researcher I. Chepurov studying the development of the caricature genre, its functional significance, social relevance, meaning formation of images, tracing the origins of Russian caricature (Russian lubok). Although the author is in no hurry to attribute the concept of caricature exclusively to fine art. He understands by it a more general concept — an element of laughter culture, determining the time of its origin in the conditions of a primitive society.

N. Tsyrukun reproduces the thought of Herbert Marshall McLuhan ("Understanding Media: The Extensions of Man"): "The merit of the rehabilitation of comics as a means of mass communication belongs to Marshall McLuhan, who called for studying

mass culture in its own terms, and not from the point of view of classical traditional culture as the system communications. McLuhan saw the comic as a manifestation of a cultural paradigm shift: "the unexpected challenge is convincing evidence of profound changes in our culture. Today we urgently need to understand the formal nature of print, comics and caricature, which challenges and at the same time changes the consumer culture of cinema, photography and the press" [Tsyrukun, 2013].

Let's look again at Bidstrup's work. The series of drawings, known as "Training before the match", as well as "Training before the championship", caricatures the persistence of a chess player during the period of preparation for a match with an opponent. The artist consistently demonstrates the various exercises, efforts and labor of the depicted man, whose work process Bidstrup allows us to follow step by step. At the beginning of the graphic narrative, he depicts the hero doing exercises and doing a lot of training — running, boxing, rowing, athletics, fencing. Next, it is shown how the hero visits the bathhouse, gets a massage, and also gives up smoking and drinking alcoholic beverages, cheerfully heading towards the test. The viewer has already mentally prepared for some epic final battle. And here, as if in the final frame, Bidstrup offers us a spectacular finale — that is, the image of the character playing chess. On the one hand, the completion of the caricature series of drawings is really funny, since it seems to exaggerate the efforts required by the chess player before the game, raising the question of the potentially false paths with which chess was usually treated.

But on the other hand, albeit in a somewhat exaggerated form, Bidstrup offers to get acquainted with some of the realities of the chess world. A person familiar with the history of chess sports of the last century may note that outstanding champions, striving to maintain their own physical and emotional spirit, often, in addition to chess itself, they were seriously involved in some kind of sport: B. Spassky — athletics, R. Fischer — tennis and swimming, M. Botvinnik was involved in physical education all his life, went skiing, performed gymnastic exercises according to the Muller system.

Bidstrup's series of works "The Eternal Game" raises the theme of devotion, which threatens to become dangerously fixated on the game among chess players. If the first drawings of the series of cartoons depict two men, passionate about the game, then gradual-

ly the artist shows the aging of both characters, still thinking hard at the board, until one of them dies and is taken away by a horse-drawn black hearse. But then we see the development of the story, and the second character, already an elderly man with a beard, continues his thoughts at the chess table. He was not at all embarrassed by the death of his enemy. At the end of the series, both chess players happily meet in heaven and continue their confrontation there. And this series of drawings has a real basis. Chess games and matches sometimes drag on for a long time and do not let go of the players' attention. The longest correspondence game took place between graduates of the Scottish University. It lasted twenty years from 1926 to 1946.

Bidstrup's cartoons are an undoubted treasure trove of everyday life in different countries, reflecting the humorous aspects of their social and political life of their time. It is not without reason that researchers in various fields of knowledge cited his cartoons as historical evidence of one or another fact of public cultural consciousness. Thus, Tsatsenko and others turned to the drawn novels of the Danish artist Herluf Bidstrup, which are a striking example of observations of plant development. In several pictures, the artist showed the phases of development of a seedling into a tree and even the technology of growing potatoes [Tsatsenko, Likhanskaya, Tsatsenko, 2015]. And in the series of cartoons "Baby's First Christmas," the Danish graphic artist created a number of drawings, the last of which contains an image of chess. Parents surround the baby with a huge number of gifts that are not necessary for him now, but should be useful for his personal development at different periods of his life: a set of tools, a toy horse, a camera, sports boots and a soccer ball, as well as chess. It is significant that in this case, Bidstrup, without devoting his series of images specifically to the chess game, emphasizes their significance for ordinary people. He demonstrated how the image of chess was formed in the public consciousness as a necessary attribute that accompanies a person throughout life, an integral part of the culture of his life almost from birth. The game set shown is symbolic. Learning chess, like the art of music, is in the opinion of many parents an educational factor in introducing their child to culture, which can be concluded thanks to this ironic series of works by the artist.

Let us analyze several remarkable hand-drawn cartoons by Gustav Robert Högfeldt (1894–1986), who was a Swedish artist, illustrator and cartoonist.

Högfeldt studied at the Düsseldorf School of Applied Arts, at the Stockholm Art Academy, and studied in Paris. Some of his works are in the Swedish National Museum. Högfeldt's cartoon "Checkmate!" created in a friendly, humorous manner, like many of his illustrations for works of children's literature. The artist masterfully conveys in the spare language of caricature all the drama of the situation in which the black king finds himself on the board. His bulky figure sank before the irreversible end of the game. The white queen and the enemy's knight standing proudly in front of him leave him no opportunity to make any saving move. The king's piece is literally squeezed into a corner, so it ends up in the corner of the board, in the center of the image. The gaze rests on several main characters of the story, which is facilitated by the skillful symmetrical arrangement of desperate, crying black figures on the left and triumphant white ones on the right side of the sheet.

The images of Högfeldt's caricature "The Shah" are charmingly resolved. The artist depicted a secular society of chess lovers, consisting of elderly men in ancient clothes and white wigs. In addition to the two playing characters, four others are presented no less captivated by the action, they actively gesticulate. Högfeldt also subtly worked out the individual facial expressions of each character, harmoniously building a composition consisting of human figures sitting and standing around the table. This construction can evoke an allusion to the traditional composition of the plot of "The Last Supper." The caricature also presents a parade of human characters, reminiscent of various sketches by English caricaturists, including W. Hogarth.

Other characters were created by Högfeldt in the drawing "Men Playing Chess," which is solved in an everyday manner. Two of the characters are contemporaries of the artist, as can be seen from their clothes. In this work, the graphic artist was interested in the characteristic poses of the men playing, one of whom is frowning, deeply thinking about the move. Another image is not so clearly resolved. The second man calmly smokes, not paying attention to the board and the opponent's decision, his sly gaze is turned to the viewer as if hinting at the predetermination of the situation, which is still not obvious to the opponent. Högfeldt's cartoons, as we can see, are not based on political, acute social problems. Chess attracts the artist as a reason to create caricatures that recreate real sports, purely gaming problems and moments that reveal the

character types of various players who are in a difficult chess position.

The works of the Polish graphic artist Zbigniew Lengren (1919–2003) illustrating the adventures of Professor Filuten (Plutishka) presented funny stories in the form of comics. The book was published in 1957 by the publishing house "Prasa". Lengren's cartoon comics were published for many years by the magazine *Przekrój*. Lengren's cartoons are, first of all, short drawn stories that, with kind irony, illustrate the social and everyday aspects of human life, like the graphic narratives of H. Bidstrup. In his work, the theme of chess manifested itself in a work that tells a brief everyday situation from the life of the iconic character of the artist, Professor Filuten. This work, "The Defeat of Professor Philuten," consists of just a few drawings, telling about the three stages of the game that the funny hero decided to take up. In the first image, the characters have just started the game, they look enthusiastic and friendly. In the next picture, the professor's opponent, smiling, makes a successful move, and Filuten looks angry with the result. In the third picture, which completes the description, we see scattered chess pieces and the retreating dark silhouette of a professor who does not want to continue the game after failure. In the foreground is the confused figure of his unlucky opponent, to whom the professor responded by putting a chessboard on his head.

Lengren's chess cartoons from different years are noteworthy. "Dare to take the white queen with a black pawn," published in *Przekrój*, is a social satire on the topic of racism, and published in *Svyat*, the work "You can declare checkmate on the 24th move..." plays on the plot of using hints in the game from artificial intelligence. The tireless passion for chess of people in unsuitable conditions and circumstances is subject to irony, as can be seen in the cartoons "And now I would move the bishop from g6 to h7 and there would be inevitable mate!" depicting paratroopers talking about the progress of the party who left the falling plane, and also "Try it with water...", where we are presented with a situation where two firefighters are so busy playing that, instead of going to the scene of a fire, they offer victims advice over the phone. In these works by Lengren, there is a noticeable difference in the application of the theme of the chess game. For example, the cartoon "I dare to point out, Your Majesty — the king is not being put at risk" is absolutely apolitical, devoid of any satirical orientation.

It is a joke, an ironic illustration of the game between the monk and the king, where the ambiguity of words about the danger for the king is played out. Since the warning applies to the playing king, it also applies to the chess piece.

Polish caricature is associated with the activities of satirical magazines, including *Przekrój* (translated from Polish as "cut"), "Shpilki", "Politics", "Carousel". The drawings by artists E. Lipinski (1908–1991) in "Przekrój" and K. Barancki in the publication "Shpilki" are designed in a simple ironic manner, depicting several players deep in thought. The works of Sh. Kobylinsky are more complex in design. His cartoon "Something is wrong..." in "Politics" demonstrates the bewilderment of a player at the board who discovered ten white knights in the initial arrangement of the pieces. For the viewer, this may evoke an analogy with gambling, where it is possible to use cheating, such as substituting cards. Other work by Kobylinsky "Since chess began to be considered a sport, a person immediately began to feel better" seems to be intended to illustrate an anecdote, where two players, with a distinctly unhealthy physique (overweight and underweight), both smokers, are happy with the fact that, thanks to that chess has become a sport. Now they do not experience moral torment and remorse regarding insufficient attention to their health.

Too much original cartoon work for the publication "Mathematical Ingenuity" by B. Kordemsky (1955), illustrating one of the real chess problems, which is that the knight must defeat all the opponent's pawns in the minimum number of moves on the board. The artist presented the solution in a funny way — the figure of a white knight angrily blows off the board, surrounded by four black pawns.

Other masters also addressed the topic of chess: K. Baranetsky presented "On a Desert Island" in the publication "Carousel"; in the magazine "Hairpins" E. Koseradzsky presented the cartoons "Check to the King!", "I Offer a Draw!", L. E. Karlovski released an ironic drawing depicting a man and a penguin playing in the "Panorama of Púlnotsy", and E. Bruchnalski in "Holy" the caricature "In Krakow: on the banks of the river...", created a satirical work and M. Pokory depicting a duel between an eastern ruler and one of his servants. G. Miklaszewski gave a similar interpretation to Pokora's drawing. He owns a satirical sketch depicting a Brahmin and a sultan playing chess. Moreover, in the hands of the formidable courtier, a sword is raised over the unfortunate per-

son who fell into his hand, which should evoke in the viewer an understanding of the way this game is played, the predetermined nature of its outcome. Miklashevski resorted to chess themes more than once throughout his life; his work was successfully translated into several drawings in "Express-Wieczorny", illustrating observations from chess life. One of them portrays an uninvited adviser in the person of a judge, who declares the absurd idea that in order for the game to move more easily, the king should have been taken at the beginning. In addition to the obvious stupidity of the advice, the very fact of the advice in general is subject to satire. It is known that there must be silence during a game, any advice to chess players is prohibited, except for individual cases of prompting the team before finishing a postponed game. Another drawing by the Polish master depicts a wildly gesticulating, shouting commentator of a match, watching seemingly calm chess players. Miklaszewski here subtly notices the excellent expression of emotions among players and people watching the process of competition, when observers often express their own feelings outwardly more violently than the players themselves, who are forced to keep them to themselves in order not to lose concentration. You can also give an example of a caricature of a master in "Express-Wieczorny", mocking the situation in which an impatient attendant tries to kick out two lingering players from an empty hall, telling them that the match ended three days ago.

It will also be noteworthy to study the political caricature of the British artist Leslie Gilbert Illingworth (1902–1979), whose work was very fruitful and dealt with diverse social and political aspects of life. Illingworth continued the glorious line of English masters of caricature. One of his famous works in the *Daily Mail* (December 18, 1940) "The movies ahead" depicting A. Hitler, B. Mussolini, I. Stalin. Opposite them is the seated W. Churchill, under the figure of Uncle Sam, leaning on him, smoking, with a sharp beard, located near him, hinting at political influence in resolving issues of the American authorities. The political conflict is illustrated by Illingworth's cartoon "Daily Mail" (5 февраля 1940 г.). The artist again depicts Hitler, Mussolini and Stalin as heroes, smoking a pipe and wearing a light shirt with the image of a sickle. In front of the playing Hitler and Stalin, there is a card on the table, which is a symbolic board for the game, on the left of which, near the figure of Hitler, is the in-

scription "Balcan". And to the side of the playing world leaders there is a slightly open box with lying playing figures, signed "Neutral bloc".

A cartoon in the *Daily Mail* by Illingworth (11 April 1944) depicts a struggle on the board itself, where images of chess pieces symbolize Hitler in the guise of the dark king, firing back from the oncoming force of numerous white enemy pieces representing goodness, the forces of resistance to the fascist regime and the bloody war. Above the army of white figures rises one particularly large one with portrait features of Stalin, like the image of a winner. One of the squares on the board rises and from behind it appears a small figure of a partisan pawn, whose symbolic image is easy to read thanks to the inscription "Partisans" located near it. On the left there is also an image of G. Himmler in the guise of a falling figure. The techniques used by Illingworth in political cartooning can be noted as characteristic. First of all, the creation of easily recognizable portrait images, to which he gives an ironic interpretation, is served by the image of rich facial expressions, the technique of merging the image of a real person with chess pieces on the board, as well as the actively used text inclusions on the surface of caricatures.

The frequent use of text elements in political cartoons attracts attention, when artists not only sign the names of the characters, but also accompany the image with some meaningful quote. A. G. Golikov also noted: "An essential component of a caricature is the text: be it the title, the signature (in the form of a monologue or dialogue), the characters' remarks, and finally, the inscription — in the event that the portrait resemblance is absent or not obvious. The cartoonist synthesizes image and text in a single work of art" [Golikov, 2011]. We see that a researcher in a scientific article raised the issue of the relationship between drawing and text in a cartoon.

Illingworth's cartoon in the *Daily Mail* (February 14, 1949) presents us with characteristic portrait images of Stalin with Truman playing a game of chess with figures bearing inscriptions "Eistern bloc", "Berline blockade", "Atlantic pact" and located on the figurine of a white horse, "Air lift". The drawing presents us with the image of a leader going on the attack with white pieces, countering his opponent. The inscriptions on the figures refer the viewer to the signing of the North Atlantic Treaty and the formation of the NATO alliance.

Other cartoonists had similar techniques for creating figurative language, for example, the New Zealand master Sir David Low (1891–1963). He published a satirical work in the *Evening Standard* (February 19, 1946) called "Report to Moscow." The picture on the left shows Stalin sitting at a chess table with a lit smoking pipe on it, behind him on the wall is a huge map with an inscription at the top "Middle East". On the right is a character less known to the public, whose name the artist introduces with the help of a signature on the suitcase next to him "A. Vishinski". He is depicted in a black suit, holding a dart in his hands, one of which is bandaged. Above his figure there is a phrase written in quotation marks "It's called 'darts' — a new political game invented by the monopoly-capitalist-reactionary, uncle Ernie". This image of the head of the Soviet Foreign Ministry Andrei Vyshinsky, who is depicted in the presented cartoon, refers to later events known to us concerning international relations between Western countries and the USSR. Low worked fruitfully in the genre of political cartoons, he spent most of his life in Great Britain, where he published, and for creating cartoons like the one discussed above, his work was banned in countries belonging to the Hitlerite coalition. He was characterized at that time by caricatures with particularly caustic images of Hitler and Mussolini, whose characters also interested Illingworth.

The caricature talent of the German artist Andreas Paul Weber (1893–1980) is quite remarkable. Over and over again over a long period of time, Weber took up the motif of chess players and constantly transformed it into a kind of cycle of chess games between the leaders of world history. Chess is a game, but it is also a struggle; a dimension of spiritual forces that makes it possible to clarify dialectical oppositions. The artist has the opportunity to depict a wide variety of types and characters. After World War II, he continued to act as a social commentator, criticizing politics, justice, militarism, pollution, inhumanity, medicine and fanaticism in sports. His chess caricature often represents an original gallery of portraits of monarchs, public figures and politicians. It is interesting that the images of the powers that be are known to viewers thanks to different sources at different times. So we have an idea of the appearance of aristocrats and monarchs from ceremonial portraits from the Renaissance, Baroque, and photographic images of con. XIX — early XX centuries. At the same time, carica-

ture portraits appear from the pages of newspapers and magazines throughout the 20th century, introducing the characteristic features of public figures, politicians, and royalty. Being a caricature, a satirical genre in a number of arts, they do not lose their portrait significance and can serve as a source of a number of observations about the culture and fashion of the corresponding time.

Drawings with chess themes occupy a prominent place in Weber's work, where he represents the process of competition between a pair of players, in which he depicts historical figures, literary, satirical and allegorical images, sometimes related to the animal world. Quoted from Art. Golikova: "According to the fair statement of A. V. Shvyrov, "a political caricature feeds mainly on faces" [Golikov, 2011].

Weber conceived the chess series while he was being detained in Nuremberg prison in 1937 by the National Socialists. Some time later, Weber lithographed most of the pen drawings created during this period. Graphic sheets were often colored, which was a feature of the technique of execution of works that was previously unusual for the artist. Among the huge list of works by the master, some of which are currently in private collections and exhibited at auctions, it is advisable to note some characteristic caricature images of "The Fox and the Fool" (1937), "Maria Theresa and Old Fritz" (1967), "Death and the Devil" (1967), "Napoleon and the Russian Winter" (1975), "Don Quixote and Sancho Panza" (1976), "Uncle Kruger and the Queen, Behind Chess" (1960–70s), "The Monkey Made His Move" ("Der Affe hat gezogen").

In his cartoon "The Fox and the Fool" (1937), Weber depicted two traditional trickster characters, the fox and the jester, playing chess. They sat comfortably in the forest among green trees, setting up a chessboard on a stump. Their images emphasize the spiritual affinity of both characters, whose play, most likely associated in this case with life, seems to them to be some kind of fun, a reason for jokes. The frivolity of the images is emphasized by their relaxed poses and friendly laughter. This is an unusually strong, easily readable work by the artist, related to philosophical caricatures.

Weber's 1967 drawing "Death and the Devil" is also one of the philosophical caricatures that has long been illustrated in graphic and pictorial art. The image is rendered in monochrome, in dull tones. The audience is presented with an image of death in the form of a skeleton and the Devil with dark

powerful wings, a tail and horns. Both characters are sitting on bare ground, the surrounding landscape is conventional, only symbolically the author outlined natural motifs. The clash of such characters is typical of folklore images, reminiscent of the frailty of existence and the eternal life of otherworldly, chthonic creatures. Weber's characters are unsightly, have ugly features, but they do not bring outright evil to people. They are depicted calmly playing, serving the audience as evidence of another worldly existence. This composition, as we can see, differs from the typical one for the artist. It belongs rather to the rare category of philosophical caricature.

Also noteworthy are several works by Weber in a political vein, known as "Masters I", or "Adenauer and de Gaulle" and "Masters II", or "Schmidt and Brezhnev". The meeting between Social Democrat Helmut Schmidt and Brezhnev is presented. The caricature "Maria Theresa and Old Fritz" (1967) belongs to the same category of drawings, in which the artist applied his knowledge of physiognomy and a subtle psychological impression of specific historical situations. Weber managed to embody an individual vision of the conflict between Maria Theresa and old Fritz, consisting in a dispute over territorial possessions, most likely concluding with the first partition of the Polish-Lithuanian Commonwealth, receiving only a small area in Eastern Europe — Galicia. Maria Theresa is depicted in a state of extreme grief, filled with tears that she cannot hold back and wipe with a handkerchief. The enemy, smiling ironically, hands her a symbolic consoling gift. Weber's caricature "Uncle Kruger and the Queen" is executed in the same visual style. However, here the queen's discontent is presented not as desperate, but as harsh. Her face expresses indignation, disagreement with the enemy. The speaker is her gesture of her hand raised in expression of a strong objection.

The satire of graphics in the drawing "Napoleon and the Russian Winter" (1975) is distinguished by its sharpness, where Weber presented the image of winter as including several symbols at the same time. Usually, a caricature does not strive to complicate figurative language, but in the above caricature this becomes appropriate due to its easy readability. The winter, which became disastrous for Napoleon's troops, is directly associated in our minds with the idea of death, and the thin, thin skeleton in front of the commander tells of his plight. And the headdress (papakha), saber, long mustache re-



A.P. Weber (1893-1980). "Maria Theresa and Old Fritz". 1967 (collection of the Royal Library, Turin). 1480s.

fers to the image of Russian people that has developed in Western countries.

The work "At Chess" (1960–70s) by Weber presents us with symbolic images of two donkeys located at an elegant chess table on soft poufs. Near each of them lies an abandoned briefcase, as a possible symbol of postponed tasks and responsibilities; in the center below is an open casket with chess pieces. The whole pathos of the caricature is read by the viewer gradually as they examine the work. The satire lies in the obvious dissonance between the surrounding refined surroundings of past centuries, such an intellectual game as chess and the crude figures of donkeys, contrasting with the created public stereotype about the proper image of a chess player. Weber's drawing "The Monkey Made His Move" is eloquent. ("Der Affe hat gezogen"), depicting a monkey and a gray-haired old man in a long robe with a receding hairline and a long beard sitting opposite each other at a chess table. The artist presents the situation itself ironically, when the playing person is represented as deeply thinking about the position, probably in a difficult position at the board after a successful move by the monkey, which sits in the picture on the left in complete calm, resting its face on its paws in a gesture of reflection. The human character typologically resembles a generalized image of an ancient sage, such as the philosopher Socrates, and one can also find some similarities with the features of Charles Darwin. In the latter case, Weber's caricature should be attributed to the embodiment of the critical perception of the theory of Darwinism.

Weber also approached an ironic interpretation of the literary images of the Spanish classic M. Cervantes when creating the caricature "Don Quixote and Sancho Panza" (1976). To enhance



L.G. Illingworth (1902–1979). «The moves ahead». «Daily Mail», 1940

the contrast of their characters, the artist places them in front of us while spending their free time playing a chess game. Sancho Panza watches the board, but without much attention, without being distracted from pressing matters and worries. Near him there is also a frying pan with scrambled eggs, as something that speaks of the character's mundane spiritual interests, in this case it is a kind of symbol-attribute of a zealous servant. Don Quixote himself is completely absorbed in the game, even his weapon is leaned against a tree, as a symbol of the abandoned vain search on the path of knightly duty. Weber's love for chess literally disarmed the hero, similar to the motive for the disarmament of Mars because of the love for Venus. The artist's cartoons (1975–1976) "The Lion and the Fox at the Chess Table" present the viewer with several variations of the theme worked out by the author. Weber resorted to traditional animal images in literature and fine art, where a lion in a crown and robe usually personifies a majestic ruler, and a fox, dressed in an elegant livery with a baldric, a cunning nobleman. Leo is strong, calm and royally trusting, while fox is associated with dexterity, flattery, and potential deceit. In relation to these works, Weber plays with typical human characters usually hiding behind a mask. Examples of Weber's chess caricatures primarily demonstrate the significant use of this theme in his work, the wide range of application of symbolism in political satire, ironic and philosophical images. The language of chess metaphor is flexible, allowing one to access the rich language of metaphor. It is not without reason that the

author applied his ironic talent when creating the "Self-Portrait" at the chess table, on which he presented himself in the image of an elderly, lean elderly man in glasses, nervously clasping his hands. Thus, chess is a speaking symbol, a personal characteristic of the artist's personality.

In addition to Weber, 20th-century Germany was famous for other talents in the field of caricature. A number of chess humorous works by the German artist I. Gegen in the publication "Frischer Wind" deserves our attention, it includes the cartoon "It's My Invention", which shows two players instead of figures using glasses for wine, which they immediately drink after defeating the opponent's piece. Another drawing, "They have been playing without results for 4 weeks," depicts two women watching their spouses playing chess on the floor. He demonstrates the sometimes prevailing condescending attitude of women towards their husbands' hobbies, which they see as child's play. The cartoon "Shah!!!" is also distinguished by its wit, where the image of an optimistic amateur player is created who continues to fight even with the only remaining piece on the board. And the work "We don't know which game to buy?" full of light humor. In it, two customers — a man and a woman, dressed in suits with a chess pattern — approached the store counter to choose a game for their leisure time. Guegen ironically emphasizes the predictability of their choice.

The interesting theme of man playing chess with animals was undertaken by European masters. K. Schreider (1915–1981) created in "Eulenspiegel" cartoon "You're yawning again! Look, I'm about to win a banana!", on which he drew the image of a man playing with a monkey. Both figures are drawn by the artist to be approximately the same size; above the chess table there is a specially suspended banana, apparently serving as a reward for the winner. And the artist Roger Tetsu (1913–2008) depicted a chess game between a man and a dog in "Noir et Blanc". Tetsu gave his players an external resemblance, even their poses in the drawing are mirrored. He also owns the drawing "When there is no partner." This cartoon shows a man playing with himself in front of a mirror. This work raises the topic not so much of the loneliness of a chess player; it is not dramatic in its essence. Each player, while improving his technique, is forced to practice a large amount of the material he has learned on his own.

The German satirical press was experiencing development, many graphic artists turned to the genre of caricature, collaborating with popular magazines. Already in 1924, Lachen Links published a satirical drawing using chess symbols. The artist creates the image of a militarist who continued to play with death. This is, first of all, a political caricature that refers to the events of the First World War, the significant years for Germany were 1914–1918, from the moment of entry into the war until the defeat by the Allied troops, which was the reason for the disintegration of the Kaiser's army. The cartoon condemns the persistent desire for militarism in a state that has not yet recovered from previous defeats.

A considerable number of examples of chess caricatures can be studied thanks to the German satirical magazine "Eulenspiegel". Drawings by Kurt Klamann (1907–1984), who worked closely with Eulenspiegel, where his chess cartoons "This is ugly! All for one...", "In the chess master's apartment", "Are they still playing, or are they already asleep?", "I was lucky again — checkmate!" like the creative images of I. Gegen, they illustrate game situations, chess itself in a humorous way. Also published in "Eulenspiegel" is a cartoon by X. Parschau (1923–2006) "According to the instructions, he must win this game no later than the seventeenth move," in which the spouses are at home and reading the newspaper, while watching an electronic chess machine play against itself. It's funny that the artist depicted basket-nets at two corners of the table, where he sends the beaten pieces, which is somewhat reminiscent of billiard pockets.

The publication "Lilliput" publishes Muler's cartoon "...start!". In the drawing, the artist creates the image of an unusual judge holding in his hand a starter pistol, usually used in other sports. The author thus draws an analogy between chess and running, racing cyclists, i.e. games played over time. The cartoon raises a real problem for chess players. Although a game can last a considerable number of hours, and the tournaments and matches of classical chess themselves are quite long in time, players should not forget about the limit that exists in the game. So, a chess player can lose a game because he missed the time.

Part of the time is devoted to the cartoon "Wait, please, we have to finish the game..." published in Zeit im Bild, in which two players who find themselves on a desert island ask the rescuers who came for them from the ship to wait until they finish. The

drawing by L. Werner "And now the black one pulls on b5..." in the "Neue Berliner Illustrierte" represents several workers placing, instead of figures on the city paving stones, parts of a car that they intended to repair. The players in the cartoon seem to have forgotten about time and the necessary repairs, completely immersed in the exciting gameplay.

Lyari's work in the Münchner Illustrierte touches on the theme of playing chess in prisons. The drawing shows the prisoner's hand extended through a small hole in the door. The guard playing with him supports the board in weight for the convenience of the opponent's move. In fact, prominent players have been known to play with prisoners. The twelfth world champion A. Karpov notes the positive role of chess for people in prison, helping in their socialization. Researcher E. Gizycki noted an addiction to this game in imprisonment or captivity of exiles, political prisoners [Gizycki, 1964, c. 360]. The special place of chess in places of detention has been repeatedly emphasized in the works of writers. This visual motif is present in J. Langeland "About a Man Named Landon", I. Heifetz "Courage Wins", R. Kogunsky "The Price of Cognac".

French publications also published cartoons on a chess theme. "Lechiquier de Paris" publishes cartoons by various masters, for example, "It seems that the game is becoming acute...", "A difficult problem with an indirect solution." In the first, we see men shipwrecked at sea, playing a game among themselves. One of them was so focused on his position on the board that he did not pay attention to the real danger in the form of a predatory fish that decided to swallow him. Another cartoon shows a man playing chess, whose passion also evokes irony. He is so engrossed in the game that, instead of giving a bottle of milk to a nearby baby, he mistakenly offers a chess piece. The caricature in "La Marseillaise" is similar to the first in its interpretation of the plot. "I must admit, the ending is very interesting," showing two men at sea playing chess. In this drawing, they installed the board on a makeshift table — a life preserver. They are absolutely indifferent to everything not related to the course of the game, they do not pay attention to a person drowning in the distance, a ship plunging into the waves.

The interpretation of the caricature "Nervousness" by Andre Francois (1915–2005) is similar to several described earlier, for example, the drawing by G. Miklaszewski. The chess players' detachment

and self-absorption are subject to irony. The players' eyes are completely focused on the board. The thought itself, as well as the souls of the characters, are in a different conceivable space. The interpretation of game events by cartoonists in this vein is somewhat consonant with the prevailing ideas about the method of self-hypnosis, potentially used by some chess players. The importance of the psychological factor before a tournament or match, the influence of a certain emotional mood on victory largely determines the outcome of the competition. In this regard, the ideas of are very indicative N. V. Krogus, expressed in the books "Psychological Preparation of a Chess Player" and "On the Psychology of Chess Creativity." The author touched on the topic of concentration of professional players, the development of psychological stability in them, which promotes concentration. The ideas presented are consonant with the thoughts of cartoonists who accurately notice the specific features of the chess game. A similar description of the state of chess players can be found in the psychologist S. Lysenko: "A chess player focused only on the game is immersed in a kind of hypnotic trance. Go to any tournament and watch how the grandmaster contemplates his move. He seems to freeze, breathes quietly, as if during a night's sleep, his eyes "glaze over", he hears nothing around him..." [Lysenko, 2011].

A landmark event in the chess world was the 1972 world title match, which at that time was held regularly every three years. To a certain extent, the match was about politics. For the first time in an impressive period of time, a public challenge was made to the Soviet monopoly on chess supremacy. Attracting attention were the flashy headlines in the press, which emphasized the confrontation between the lone American genius and the Soviet chess machine, which meant not B. Spassky himself, but the entire team of Soviet chess players, seconds, psychologists, KGB agents accompanying them, even the so-called. support of the domestic champion by the government from Moscow. The formation of such a demonized image was based on public opinion formed during the Cold War in the United States and Western Europe, emanating from the struggle between two ideologies. In particular, in America itself, where there had previously been no significant attention and support for chess, the real opportunity to shake the position of the Soviet Union in this sport was promptly assessed and assis-

tance was provided to the wishes of R. Fischer, who before and after the match the press did not hesitate to subject him to considerable criticism for his eccentric behavior, what historian Dmitry Oleinikov mentions in the video lecture "Chess and the Cold War: Fischer, Spassky, Korchnoi, Karpov" (2021). And in the documentary film by L. Garbuz (2020) "Bobby Fischer against the world", it was said how he was addressed with the nicknames of "diva", "terrible child", "capricious genius".

The events of the game world affected artists from various branches of art, who responded to them by creating their own works. So the match between the USSR representative B. V. Spassky and the USA R. J. Fisher, in turn, served as the basis for the writing of several poetic works in the comic manner of V. Vysotsky ("Honor of the Chess Crown I. Preparation", "Honor of the Chess Crown II. Game"), American expressionist artist LeRoy Neiman (1921–2012) based on photographs created several graphic works dedicated to the match, and Czechoslovakian and American film director M. Forman was thinking about the project of shooting a film with the champions themselves in cameo roles. A cartoon published by Chess Life magazine was dedicated to the upcoming match in 1972. On the right under the portrait of V. I. Lenin depicts the seated figures of Secretary General L. Brezhnev with Prime Minister A. Kosygin, located opposite B. Spassky. Brezhnev addresses the chess player: "But Boris, what if he doesn't play 1. P-K4?" On the table in front of them is a newspaper showing the devastating results of Fischer's last matches, held with grandmasters M. Taimanov, B. Larsen and T. Petrosyan. The cartoon represents the leaders of the Soviet state in a sense of uncertainty, fearing the loss of their country's leading position in a chess match. Next to Spassky's hero is a tall stack of books on chess literature, implying the serious preparation carried out by a chess player before a match, their titles include The French Defense, The Sicilian Defense, The Caro-Cannes Defense, a book by Ruy Lopez. The initial move of the pawn to e4, discussed by the characters in the cartoon, was indeed common among chess players in a number of openings, and was often used by Fischer:

"It fell to him to walk, the badass, —
They say he's an expert at whites!—
Made a move from e2 to e4...
Something familiar to me... Well, well!
[Vysotsky, 1991, p. 386]



H. Petursson (1916–1977). «Untitled», from a series of works from 1972

The cycle of cartoons by the Icelandic graphic artist attracts particular attention Halldór Pétursson (1916–1977). The match, held in Reykjavik in 1972, contributed to the appearance of his famous series of characteristic cartoons dedicated to conveying the main stages and revealing the vicissitudes of sports wrestling. The artist revealed the political, national and individual satirical features inherent in the events of the match. The artist consistently built his own artistic cycle of drawings, starting with the opening ceremony. He led the viewer through a series of truly dramatically empathetic games by participants and fans of the game, to the climax of the symbolic placing of the crown on the head of the eleventh world chess champion. Like a photo report from the event, Petursson carried out a kind of documentary recording of world chess events, when the position of Soviet hegemony in this sport inevitably wavered, turning to the artistic form of caricature.

Petursson's series is replete with various symbols, primarily images of objects, special types of clothing traditionally characteristic of the American and Russian people, or attributed to them by stereotypical thinking. "Under the artist's pen or pencil,

each power acquired its characteristic attributes—symbols. The symbol of the USA was Uncle Sam in striped trousers and a top hat with stars on the crown. Japan was represented by a geisha in a kimono, and China by a man with braided hair. Cartoonists depicted Russia as a Cossack or a man in boots, a sheepskin coat and a fur hat, sometimes girls in a kokoshnik and a long braid. Artists often represented the image of a particular power in satirical graphics in the form of some animal (beast, bird or fish). Russia is a bear. America is an eagle" [Golikov, 2011].

A series of works by Petursson from 1972 with special cancellation is in the Moscow Chess Museum. It shows caricatures of famous chess figures. We find living portraits of the fifth world champion Max Euwe, who was the president of the sports organization FIDE, and other participants in the match, chess players, international arbiters, and financiers. More than once in the drawings of the series there are images of the main referee of the match Lothar Schmidt, referee Harry Golombek, as well as colorful figures of the seconds of the Soviet champion B. Spassky E. P. Geller, N. V. Krogus and I. P. Ney, American second of William Lombardi.

Usually Petursson depicted their figures on a smaller scale relative to the main characters in the competition. Mostly they are assigned the role of busy, restless observers. In addition to the examples of cartoons in the series discussed in previous chapters, Pétursson's work includes images from different periods of the match. No less interesting are the images created as illustrations of the book by Gudmundur Danielsson (1910–1990) "Skákeinvígi aldarinnar", published in 1972 in Reykjavik. These cartoons depicted the images of the confused grandmasters M. Taimanov, B. Larsen, T. Petrosian, the equanimity of B. Spassky, the eccentric R. Fischer.

Caricatures were dedicated to the match in "Evening Standard" "That's not Icelandic pageantry old boy, they're here to make sure they both stay", in "Punch" № 16–22 "Mr Spassky, this is Mr Fischer", published in the same 1972. In the first picture we see Spassky and Fischer fighting for victory at the gaming table, surrounded by exaggeratedly tall comic figures in Viking garb: a battle ax, spears, a helmet with horns and wings. The images of ancient sea warriors were identified with the people of modern Iceland, which hosted the competition. Another work from Punch magazine introduces several heroes to our view at that moment. When each one reaches out to shake the other's hand. However, mutual misunderstanding occurs: the person in the car gets out of the car,

while the other one bends down and looks inside. In this way, the artist sought to demonstrate the misunderstanding and inconsistency of Soviet and American chess players, although they were aimed at meeting each other.

And also it seems significant to us to add about the response to the 1972 match in the Mexican comic "La Batalla Fischer-Spassky. El maravilloso Mundo del Ajedrez" in the publication "Estrellas del Deporte". It is noteworthy that without being caricatures, the color images of the comic reproduce the compositions of Nieman's graphics and Petursson's drawings. All this suggests the popularity and widespread distribution of images inspired by the match in different countries of the world.

The interest in the phenomenon of chess, observed in the period 1920–1970, was clearly reflected in the cartoons of this time. Let us note that holding chess tournaments, popularizing the game itself, as well as reflecting this topic in the press, including in cartoons, had political patronage. This provoked the appearance of a large number of social and political cartoons on the topic of chess. In our opinion, the caricature still has enormous cognitive potential, which can be revealed by a researcher when considering it as an independent work. Humorous drawings contain rich material demonstrating living conditions, images typical of the time, which reflect the spirit of the times.

REFERENCES

1. Vysotsky, V. 1991. Works. In 2 volumes. T.1/preface. S. Vysotsky; Prepare text and comment. A. Krylova. — M.: Khudozh.lit., p.386.
2. Gizycki, E. 1964. With chess through centuries and countries//Fourth edition — WARSZAWA: SPORT I TURYSTYKA, p.360
3. Golikov, A. 2011. Problems of source study of political cartoons (second half of the 19th — early 20th centuries), *Bulletin of Moscow University*, no. 8. Story. 2011.
4. Lysenko, S. 2011. Conversations with a chess psychologist. Russian chess house.
5. Tsatsenko, L.V., Likhanskaya, N.P., Tsatsenko, N. A. 2015. *The use of humorous drawings in the course of "History and methodology of research agronomy*, Kuban State Agrarian University, Krasnodar.
6. Tsyrukun, N. 2013. "Comics and cinema: common genetic code", *Article*. 2013.

Анна Александровна Фишер

искусствовед

кафедра кино и современного искусства

Российского государственного гуманитарного университета

e-mail: modernanna@mail.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-5163-7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-37-61

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ КАРИКАТУРА 1920–1970-Х ГОДОВ, ПОСВЯЩЁННАЯ ТЕМЕ ШАХМАТ: ПОЛИТИЧЕСКИЕ, СОЦИАЛЬНЫЕ И СПОРТИВНЫЕ АСПЕКТЫ

Аннотация: Автор анализирует ряд карикатур европейских и американских художников, посвященных шахматной тематике, были отмечены два типа карикатуры на темы шахматной игры. Первый относится к области политической карикатуры (Л. Г. Иллингворт), другой — в полной мере раскрывает суть социальных явлений в юмористических бытовых зарисовках (З. Ленгрен, Х. Бидструп). Оба типа обыгрываются при помощи метафор и аналогий, соответственно связанных со спортом. Статья обращает внимание и на

такой вид карикатуры, как серия последовательных эпизодов, сходное с комиксом. Отмечены высокими художественными достоинствами и использованием метафорического языка изобразительного искусства отдельные рисунки Ф. П. Вебера и выразительный цикл работ Х. Петурссона.

Ключевые слова: западноевропейское искусство XX века, комикс, политическая сатира, социальная сатира, спортивная карикатура, карикатурные циклы, тема шахмат в искусстве

Тема шахмат получила оригинальное прочтение в карикатурах зарубежных художников Херлуфа Бидструпа (1912–1988), Густава Роберта Хёгфельдта, Андреаса Пауля Вебера, Лесли Гилберт Иллингворта, а также некоторых работах графиков Збигнева Ленгрена, Жан-Жака Семпе. Их работы, и подобные карикатурные изображения, шаржи публиковались в журналах «The New Yorker», «Daily Mail», «Evening Standard», «Chess Review», «Chess Life», «Noir et Blanc», «Express-Wieczorny», «Frischer Wind», «Zeit im Bild», «Eulenspiegel», «Lilliput», «Neue Berliner Illustrierte» и другие. Широтой признания пользовались и пользуются до сих пор работы датского художника-карикатуриста, общественного деятеля, автора более пяти тысяч набросков и рисунков Херлуфа Бидструпа. В 1952 году он впервые посетил СССР, и впоследствии неоднократно приезжал в нашу страну. Художник встречался с советскими деятелями искусства

и культуры. В 1964 году Бидструпу была присуждена Ленинская премия «За укрепление мира между народами». За время приезда в Москву им создан ряд зарисовок, набросков, изображающих различные стороны жизни советских людей. Творчество Бидструпа в области карикатуры многогранно, мы коснемся рассмотрения лишь некоторых его работ, отвечающим нашему предмету. Непосредственно темы шахмат мастер касался при работе над рядом зарисовок, которые вошли в книгу «Что увидел Херлуф Бидструп в Советском Союзе» (1968 г.). Им представлен ряд рисунков с образами играющих пионеров, взрослых мужчин, игровых любителей, встречающихся за игрой на улицах, на лавочках города, в помещении. Карикатуры мастера, посвященные шахматной теме, не обращены непосредственно к политической жизни. Они призваны отмечать в юмористическом ключе ряд особенностей игры, социаль-

ные аспекты с ней связанные. Показательно, что они не теряют актуальности и остроты с течением времени. Работы Бидструпа представляют собой своего рода комикс, рисованное повествование, состоящее из нескольких карикатурных изображений.

Уделим внимание этому виду искусства — комиксу. Исследователь Н. А. Цыркун подчеркивает, что Умберто Эко воспринимал комикс как социальную мифологию, также литературный критик Лесли Фидлери обращал внимание на сущность комикса с позиции социальной психологии. А виднейший исследователь графического комикса Уилл Эйснер («Comics and Sequential Art», 1985 г.) интерпретирует построение комикса как создание серию статичных образов, которые заключены в обусловленной последовательности. По мнению автора, целью комикса как художественного произведения можно определить разворачивающееся визуальное повествование, сопряженное с передачей мыслей и чувств персонажей. Радикальный шаг в понимании комикса произвел в 1957 году критик Гилбер Селдерс благодаря своей книге («The Seven Lively Arts»), он отметил заразительную чудовищную мощь комикса. Видимое провокационное снижение образов за счет нарочито примитивизированного языка и внешнего упрощения образа служило в качестве адаптации человека к среде, о чем упоминает Цыркун: «Комиксы в этом плане играли ту же роль, что и немое кино для иммигрантов которое помогало им вписать себя в непривычную социокультурную ситуацию» [Цыркун, 2013].

Недооцененность порождена поверхностным пониманием комикса. Изначально этот род творчества подвергался лишь негативной оценке, резко критиковали его наряду с кинематографом, как искусство низовое, созданное исключительно для развлечения, не способствующее воспитанию и морали общества. И до настоящего времени бытует снобистское мнение о том, что комикс может быть интересен лишь детской, либо недостаточно образованной и культурно развитой аудитории. В подобном восприятии критиками явно преобладает страх приоритета визуальной информации перед традиционно священной книжно-словесной. Отмечается повествовательный принцип. Последовательный, секвенциальный характер. Н. А. Цыркун отмечала далеко устремляющиеся в древность истоки искусства комикса, вплоть до Древнего

Египта и Ассирии. Но особенно важно ее выделение общности комикса с кинематографом (искусство монтажа, возможность совмещения текста и визуального ряда, нарративность). А другой исследователь И. В. Чепуров изучая развитие жанра карикатуры, ее функциональное значение, социальную востребованность, смыслообразование образов, прослеживая истоки отечественной карикатуры (русский лубок). Хотя автор и не спешит относить понятие карикатуры исключительно к изобразительному искусству. Он понимает под ней более общее понятие — элемент смеховой культуры, определяя время ее зарождения в условиях первобытного общества.

Н. А. Цыркун воспроизводит мысль Маклюэна М. («Понимание медиа: внешние расширения человека»): «Заслуга реабилитации комиксов как средства массовой коммуникации принадлежит Маршаллу Маклюэну, призвавшему изучать массовую культуру в ее собственных терминах, а не сточки зрения классической традиционной культуры, как системы коммуникаций. Маклюэн усмотрел в комиксе проявление смены культурной парадигмы: «неожиданный вызов является убедительным свидетельством глубоких изменений в нашей культуре. Сегодня нам крайне нужно понять формальный характер печати, комикса и карикатуры, бросающий вызов потребительской культуре кино, фотографии и прессы и в то же время изменяющий ее» [Цыркун, 2013].

Вновь обратимся к рассмотрению работ Бидструпа. Серия рисунков, известная под наименованием «Тренировка перед матчем», а также «Тренировка перед чемпионатом», отражает в карикатурном виде упорство шахматиста в период подготовки к матчу с соперником. Художник последовательно демонстрирует различные упражнения, приложенные усилия и труд изображенного мужчины, за процессом работы которого Бидstrup предоставляет нам следить поэтапно. В начале графического повествования он изображает героя, делающего зарядку, осуществляющего множество тренировок — бег, бокс, гребля, атлетика, фехтование. Далее показано, как герой посещает баню, ему делают массаж, кроме того он отказывается от курения и принятия алкогольных напитков, бодро направляясь навстречу испытанию. Зритель уже мысленно приготовился к некоей эпической финальной битве. И здесь Бидstrup, словно в завершающем кадре, предлагает нам эффектный финал — то есть изобра-

жение персонажа за игрой в шахматы. С одной стороны, завершение карикатурного ряда рисунков действительно забавно, так как словно бы преувеличивает усилия, необходимые шахматисту перед игрой, поднимает вопрос о потенциально ложном пафосе, с которым к шахматам было принято относиться.

Но с другой стороны, пусть в несколько утрированном виде, Бидstrup предлагает познакомиться с некоторыми реалиями шахматного мира. Человек, знакомый с историей шахматного спорта последнего столетия, может обратить внимание, что выдающиеся чемпионы, стремясь к поддержанию собственного физического и эмоционального настроения, часто помимо самих шахмат серьезно занимались каким-либо видом спорта: Б. Спасский — легкой атлетикой, Р. Фишер — теннисом и плаваньем, М. Ботвинник всю жизнь занимался физической культурой, ходил на лыжах, выполнял гимнастические упражнения по системе Мюллера.

Серия работ Бидструпа «Вечная партия» поднимает тему преданности, грозящей опасной циклическостью на игре у шахматистов. Если на первых рисунках серии карикатур изображены двое мужчин, увлеченных игрой, то постепенно художник демонстрирует старение обоих персонажей все так же напряженно думающих за доской, пока один из них не умирает, и его не увозит, запряженный лошадью, черный катафалк. Но далее мы видим развитие истории, и второй персонаж, уже пожилой старец с бородой, продолжает размышления за шахматным столом. Его ни каплю не смутила смерть противника. В завершении серии оба шахматиста счастливо встречаются на небесах и уже там продолжают свое противостояние. И эта серия рисунков имеет под собой реальное обоснование. Шахматные партии, матчи бывает надолго затягиваются, не отпускают внимание игроков. Самая длительная игра по переписке происходила между выпускниками Шотландского университета. Она продолжалась двадцать лет в период с 1926 по 1946 годы.

Карикатуры Бидструпа являются несомненным кладом бытописания разных стран, отображение юмористических сторон их социальной и политической жизни своего времени. Недаром исследователи различных областей знаний приводили его карикатуры в качестве исторического свидетельства того или иного

факта общественного культурного сознания. Так, Цаценко и коллеги обратились к рисованным новеллам датского художника Херлуфа Бидструпа являющимися ярким примером наблюдений за развитием растений [Цаценко, Лиханская, Цаценко, 2015]. В нескольких картинках художник показал фазы развития саженца в дерево и даже технологию выращивания картофеля. А в серии карикатур «Первое рождение малыша» датский график, создал ряд рисунков, в последнем из которых присутствует изображение шахмат. Родители окружают малыша огромным числом подарков, не являющимися ему сейчас необходимыми, но должны пригодиться ему для личностного развития в разные периоды жизни: набор инструментов, игрушечная лошадка, фотоаппарат, спортивные бутсы и мяч для футбола, а также шахматы. Показательно, что Бидstrup в данном случае, не посвящая конкретно шахматной игре своей серии изображений, подчеркивает их значимость для рядовых людей. Он продемонстрировал, как в общественном сознании сформировался образ шахмат, как необходимый атрибут, сопровождающий по жизни человека, неотъемлемой частью входящий в культуру его быта практически с рождения. Изображенный игровой набор символичен. Обучение шахматам, подобно музыкальному искусству, является во мнении многих родителей воспитательным фактором приобщения их ребенка к культуре, что можно заключить благодаря этой иронической серии работ художника.

Подвергнем анализу несколько примечательных рисованных карикатур Густава Роберта Хёгфельдта (1894–1986), который был шведским художником, иллюстратором и карикатуристом. Хёгфельдт учился в Дюссельдорфской школе прикладных искусств, в Стокгольмской художественной академии, проходил обучение в Париже. Некоторые его работы находятся в Шведском национальном музее. Карикатура Хёгфельдта «Шах и мат!» создана в доброжелательном юмористическом ключе подобно множеству его иллюстраций к произведениям детской литературы. Художник мастерски передает скупым языком карикатуры весь драматизм ситуации, в котором оказался черный король на доске. Его плотная фигура поникла перед необратимым концом игры. Гордо стоящий перед ним белый ферзь и конь противника не оставляют ему возможности сде-

лать какой-либо спасительный ход. Фигура короля в буквальном смысле зажата в угол, так, она оказалась в углу доски, по центру изображения. Взгляд упирается в нескольких основных персонажей повествования, чему способствует умелое симметричное расположение отчаявшихся, плачущих черных фигур слева и торжествующих белых — с правой стороны листа.

Очаровательно решены образы карикатуры Хёгфельдта «Шах». художник изобразил светское общество любителей шахмат, состоящее из пожилых мужчин в старинной одежде и белых париках. Помимо двух играющих персонажей, четверо других представлены не менее захваченными действием, они активно жестикулируют. Также Хёгфельдт тонко проработал индивидуальную мимику каждого героя, гармонично выстроив композицию, состоящую из сидящих и стоящих вокруг стола человеческих фигур. Это построение способно вызвать иллюзию к традиционной композиции сюжета «Тайная вечеря». Также карикатура представляет парад человеческих характеров, напоминает разнообразные зарисовки английских карикатуристов, в том числе У. Хогарта.

Иные характеры созданы Хёгфельдтом в рисунке «Мужчины, играющие в шахматы», которая решена в будничном ключе. Двое персонажей — современники художника, что следует из их одежды. В этой работе графика интересовали характерные позы играющих мужчин, один из которых нахмурен, глубоко задумавшись над ходом. Другой образ решен не столь однозначно. Второй мужчина спокойно курит, не обращая внимания на доску и решение противника, его лукавый взгляд обращен к зрителю словно намекая на предрешенность ситуации все еще неочевидной для соперника. Карикатуры Хёгфельдта как мы можем убедиться не опираются на политические, острые социальные проблемы. Шахматы привлекают художника в качестве повода создания карикатуры, воссоздающие реальные спортивные, сугубо игровые проблемы и моменты, раскрывающие типы характеров различных игроков, находящихся в затруднительной шахматной позиции.

Работы польского графика Збигнева Ленгрена (1919–2003) иллюстрирующие приключения профессора Филютена (Плутишки) представляли забавные рассказы в виде комиксов. Книга была издана в 1957 году издательством «Prasa».

Комиксы-шаржи Ленгрена издавались в течение многих лет журналом «Пшекруй». Карикатуры Ленгрена — это прежде всего короткие рисованные истории, с доброй иронией иллюстрирующие социальные, бытовые стороны человеческой жизни, подобно графическим повествованиям Х. Бидструпа. В его творчестве тема шахмат проявилась в работе, повествующей краткую житейскую ситуацию из жизни знакового персонажа художника профессора Филютена. Эта работа «Поражение профессора Филютена» состоит всего из нескольких рисунков, рассказывающая о трех стадиях игры, которой решил заняться забавный герой. На первом изображении персонажи только начали игру, они выглядят увлеченными и доброжелательными. На следующем рисунке соперник профессора, улыбаясь делает удачный ход, а Филютен выглядит рассерженным результатом. На третьем рисунке, завершающем описание, мы видим разбросанные шахматные фигурки, удаляющийся темный силуэт профессора, не желающего продолжать игру после неудачи. На переднем плане — растерянная фигура его незадачливого противника, которому профессор ответил тем, что надел ему на голову шахматную доску.

Примечательны шахматные карикатуры З. Ленгрена разных лет. «Посмел взять белую даму черной пешкой», изданная в «Пшекруй» является социальной сатирой на тему расизма, а опубликованная в «Свят» работа «Можешь объявить мат на 24-м ходу...» обыгрывает сюжет использования подсказок в игре от искусственного интеллекта. Иронии подвергается неустанная увлеченность шахматами людей в неподходящих для этого условиях и обстоятельствах, что видно в карикатурах «А я бы переставил теперь слона с g6 на h7 и был бы неминуемый мат!» с изображением беседующих о ходе партии парашютистах, покинувших падающий самолет, а также «Попробуйте водой...», где нашему вниманию предстает ситуация, когда двое пожарных заняты игрой настолько, что вместо выезда на место возгорания предлагают потерпевшим совет по телефону. По этим работам Ленгрена заметно различие применения темы шахматной игры. Например, абсолютно аполитична, лишена какой-либо сатирической направленности карикатура «Осмелюсь обратить внимание, Ваше Величество — короля не ставят под удар». Она представляет собой шутку, ироническую иллюстрацию игры мона-

ха и короля, где обыгрывается двусмысленность слов об опасности для короля. Так как предупреждение относится к играющему королю, так и к шахматной фигуре.

Польская карикатура связана с деятельностью сатирических журналов, в том числе «Пшекруй» (пер. с польск. «Разрез»), «Шпильки», «Политика», «Карусель». Рисунки художников Э. Липинского (1908–1991) в «Пшекруй» и К. Баранецкого в издании «Шпильки» решены в простом ироническом ключе, изображают нескольких глубоко задумавшихся игроков. Работы же Ш. Кобылинского более сложные по замыслу. Его карикатура «Что-то не так...» в «Политике», демонстрирует недоумение игрока за доской, обнаружившего при изначальной расстановке фигур десять белых коней. У зрителя это может вызвать аналогию с азартными играми, где возможно применение жульничества, как подмена карт. Другая работа Кобылинского «С тех пор, как шахматы стали считаться спортом, человек сразу начал себя лучше чувствовать» словно бы задается целью иллюстрировать анекдот, где двое игроков, с подчеркнuto нездоровым телосложением (избыточность и недостаток веса), оба курящие осчастливлены тем обстоятельством, что благодаря тому, что шахматы стало принято относить к спорту. Теперь они не испытывают моральных мук и угрызений совести относительно недостаточного внимания к своему здоровью.

Оригинальна карикатурная работа к изданию «Математическая смекалка» Б. Кордемского (1955 г.), иллюстрирующая одну из действительных шахматных задач, которая состоит в том, что конь должен за минимальное количество ходов на доске побить все пешки противника. Художник представил решение в забавном ключе — фигурка белого коня гневно сдувает с доски, окружающие ее четыре черные пешки.

К теме шахмат обращались и другие мастера: К. Баранецкий в издании «Карусель» представил «На необитаемом острове», в журнале «Шпильки» Е. Косерадзский представил карикатуры «Шах королю!», «Предлагаю ничью!», Л. Э. Карловски выпустил иронический рисунок с изображением играющих человека и пингвина в «Панораме Пулноцы», а Е. Брухнальски в «Свят» карикатуру «В Кракове: на берегу реки...», создал сатирическую работу и М. Покоры, изображающую поединок между восточ-

ным правителем и одним из его слуг. Схожую трактовку рисунку Покоры претворил Г. Миклашевски. Ему принадлежит сатирический набросок, изображающий брамина и султана за шахматами. Причем в руках у грозного царедворца занесен меч над попавшимся ему под руку несчастным, что должно у зрителя вызвать понимание о способе ведения этой игры, предрешенности ее исхода. Г. Миклашевски не единожды прибежал к шахматной тематике в течение жизни, его творчество успешно претворено в нескольких рисунках в «Express-Wieczorny», иллюстрирующих наблюдения из шахматной жизни. Один из них изображает непрошеного советчика в лице судьи, который заявляет высказывает абсурдную мысль, что для более легкого хода партии еще в начале следовало бы взять короля. Помимо явной глупости совета, сатире подвергается сам факт совета вообще. Известно, что во время партии должна стоять тишина, любые советы шахматистам запрещены, кроме отдельных случаев подсказок команды перед доигрыванием отложенной партии. Другой рисунок польского мастера изображает бурно жестикулирующего, кричащего комментатора матча, наблюдающего за внешне невозмутимыми шахматистами. Миклашевски здесь тонко подмечает отличное выражение эмоций у игроков и людей, следящих за процессом соревнования, когда наблюдатели зачастую проявляют собственные чувства внешне более бурно, чем сами игроки, которые вынуждены держать их в себе, чтобы не терять концентрации. Можно также привести пример карикатуры мастера в «Express-Wieczorny», высмеивающая ситуацию, при которой из опустевшего зала нетерпеливый служитель пытается выгнать двух задерживающихся игроков, он говорит им, что матч закончился уже три дня назад.

Примечательно будет изучить также политическую карикатуру британского художника Лесли Гилберта Иллингворта (1902–1979), чье творчество было весьма плодотворным и касалось разносторонних социальных, политических аспектов жизни. Иллингворт продолжал славную чреду английских мастеров карикатуры. Одна из известных его работ в «Daily Mail» (18 декабря 1940 г.) «The movies ahead» с изображением А. Гитлера, Б. Муссолини, И. В. Сталина. Напротив которых игра-

ет сидящий У. Черчилль, под расположенной возле фигуры облокотившегося на него, курящего Дяди Сэма с острой бородкой, намекающей на политическое влияние в разрешении вопросов американских властей. Политический конфликт иллюстрирует карикатура Иллингворта в «Daily Mail» (5 февраля 1940 г.). Героями художник вновь изображает А. Гитлера, Б. Муссолини и И. В. Сталина, курящего трубку и одетого в светлую рубашу с изображением серпа. Перед играющими Гитлером и Сталиным на столе расположена карта, являющаяся символической доской для игры, слева на которой возле фигуры Гитлера выведена надпись «Balcan». А в стороне от играющих мировых лидеров находится приоткрытая коробочка с лежащими игральными фигурками, подписанная «Neutral bloc».

Карикатура в «Daily Mail» Иллингворта (11 апреля 1944 г.) изображает борьбу на самой доске, где образы шахматных фигур символизируют Гитлера в облике темного короля, отстреливающегося от надвигающейся силы многочисленных белых фигур противника, олицетворяющих добро, силы сопротивления фашистскому режиму и кровопролитной войне. Над армией белых фигур возвышается одна особенно крупная с портретными чертами Сталина, как образ победителя. Одна из клеток на доске приподнимается и из-за нее возникает небольшая фигура пешки-партизана, чей символический образ легко читается благодаря расположенной возле надписи «Partisans». Слева также присутствует изображение Г. Гимmlера в облике падающей фигуры. Можно отметить как свойственные приемы, применяемые Иллингвортом в политической карикатуре — прежде всего созданию легко узнаваемых портретных образов, которым он придает ироническое осмысление, служит изображение богатой мимики, приема слияния образа реальной личности с шахматными фигурами на доске, а также активно применяющиеся текстовые включения на поверхности карикатур.

Привлекает внимание частое использование элементов текста в политических карикатурах, когда художники не столько подписывают имена персонажей, но и сопровождают изображение какой-либо многозначной цитатой. А. Г. Голиков тоже отмечал: «Существенной составляющей карикатуры является текст: будь то название, под-

пись (в форме монолога или диалога), реплики персонажей, наконец, надпись — в том случае, если отсутствует или неочевидно портретное сходство. Карикатурист синтезирует изображение и текст в едином художественном произведении» [Голиков, 2011]. Мы видим, исследователь в научной статье поднимал вопрос соотношения рисунка и текста в карикатуре.

Карикатура Иллингворта в «Daily Mail» (14 февраля 1949 г.) представляет нам характерные портретные изображения И. В. Сталина с Г. Труменом за партией в шахматы с фигурками, имеющими надписи «Eistern bloc», «Berline blockade», «Atlantic pact» и, расположенную на фигурке белого коня, — «Air lift». Рисунок представляет нам образ лидера, идущего в нападение белыми фигурами, оказывающего противодействие своему противнику. Надписи на фигурках отсылают зрителя к подписанию Североатлантического договора, образованию альянса НАТО.

Схожими приемами создания образного языка обладали и другие карикатуристы, например, новозеландский мастер Дэвид Лоу (1891–1963). Им в «Evening Standard» (19 февраля 1946 г.) была выпущена сатирическая работа, именуемая «Report to Moscow». На рисунке слева изображен сидящий за столом с шахматами на нем И. Сталин с зажигаемой курительной трубкой, за его спиной на стене расположена огромная карта с надписью сверху «Middle East». Справа представлен менее известный публике персонаж, имя которого художник вводит с помощью подписи на рядом с ним расположенном чемодане «A. Vishinski». Он изображен в черном костюме, в руках, одна из которых перебинтована, он держит дартс. Над его фигурой в кавычках написана фраза «It's called «darts» — a new political game invented by the monopoly-capitalist-reactionary, uncle Ernie». Этот образ главы советского МИДа Андрея Вышинского, который изображен на представленной карикатуре, отсылает к известным нам более поздним событиям, касающимся международных отношений стран Запада и СССР. Лоу плодотворно трудился в жанре политической карикатуры, большую часть жизни он провел в Великобритании, где печатался, а за создание, подобных рассмотренной выше, карикатур его творчество было подвержено запрету в странах, относящихся к гитлеровской коалиции. Его характеризовали в то время карикатуры с отличающимися особой язвительностью образами

Гитлера и Муссолини, чьи персонажи интересовали и Иллингворта.

Довольно примечательно карикатурное дарование немецкого художника Андреаса Пауля Вебера (1893–1980). Вебер снова и снова в течение долгого времени брал на вооружение мотив шахматистов и постоянно преобразовывал его в своего рода циклы шахматных партий между лидерами мировой истории. Шахматы — это игра, но это еще и борьба; измерение духовных сил, позволяющее прояснить диалектические противоположности. У художника есть возможность изобразить самые разные типы и персонажей. После Второй мировой войны он продолжал выступать в роли общественного комментатора, критикуя политику, справедливость, милитаризм, загрязнение окружающей среды, бесчеловечность, медицину и фанатизм в спорте. Его шахматная карикатура часто представляет собой оригинальную галерею портретов монархов, общественных деятелей и политиков. Интересно, что образы сильных мира сего известны зрителям благодаря разным источникам в различные времена. Так мы имеем представление о внешности аристократов, монархов по парадным портретам с периода Возрождения, барокко, фотоизображениям кон. XIX — нач. XX веков. В то же время карикатурные портреты предстают со страниц газет и журналов на протяжении XX столетия, знакомя с характерными особенностями публичных лиц, политиков, царских особ. Являясь карикатурой, сатирическому жанру в ряде видов искусств, они не теряют своей портретной значимости, могут служить источником ряда наблюдений о культуре, моде соответствующей поры.

Рисунки с шахматной тематикой занимают заметное место в творчестве Вебера, где он представляет процесс соревнований между парой игроков в качестве которых изображает исторических личностей, литературные, сатирические и аллегорические образы, порой относящиеся к животному миру. Цит по ст. Голикова: «По справедливому утверждению А. В. Швырова, «политическая карикатура питается главным образом лицами» [Голиков, 2011].

Вебером был задуман цикл шахматистов во время задержания его под стражей в Нюрнбергской тюрьме в 1937 году национал-социалистами. Некоторое время спустя Вебер большинство рисунков пером, созданных за этот период, литографировал. Графические листы часто были

цветными, что являлось особенностью техники исполнения работ, несвойственной ранее художнику. Среди огромного перечня работ мастера, некоторые в настоящее время находятся в частных собраниях, выставляются на аукционах, желательно отметить некоторые характерные карикатурные изображения «Лиса и дурак» (1937 г.), «Мария Терезия и старый Фриц» (1967), «Смерть и Дьявол» (1967 г.), «Наполеон и русская зима» (1975 г.), «Дон Кихот и Санчо Панса» (1976 г.), «Дядюшка Крюгер и королева», «За шахматами» (1960–70-е гг.), «Обезьяна сделала ход» («Der Affe hat gezogen»).

На карикатуре «Лиса и дурак» (1937 г.) Вебер изобразил играющими в шахматы двух традиционных плутовских персонажа — лиса и шута. Они удобно расположились в лесу среди зеленых деревьев, шахматную доску установили на пне. Их образы подчеркивают духовное сродство обоих персонажей, игра которых, скорее всего ассоциирующаяся в данном случае с жизнью, представляется им некой забавой, поводом для шутки. Легкомысленность образов подчеркивается их расслабленными позами и дружеским смехом. Это необычайно сильная просто считываемая работа художника, относящаяся к философским карикатурам.

Рисунок Вебера 1967 года «Смерть и Дьявол» также относится к философским карикатурам, долгое время иллюстрируемых графическим и живописным искусством. Изображение передано монохромно, в глухих тонах. Зрительскому вниманию представлены образ смерти в виде скелета и Дьявола с темными мощными крыльями, хвостом и рогами. Оба персонажа сидят на голой земле, окружающий пейзаж условен, только символически автор наметил природные мотивы. Столкновение таких персонажей типично для фольклорных образов, напоминающих о бренности бытия и вечной жизни потусторонних, хтонических созданий. Персонажи Вебера неприглядны, имеют уродливые черты, но откровенного зла людям они не несут. Они изображены спокойно играющими, служат зрителям свидетельством иномирного существования. Эта композиция, как мы можем убедиться, отличается от типичных для художника. Она относится скорее к редкой категории философской карикатуры.

Привлекают внимание также несколько работ Вебера в политическом ключе, известных

под наименованием «Мастера I», или «Аденауэр и де Голль» и «Мастера II», или «Шмидт и Брежнев». Представлена встреча социал-демократа Гельмута Шмидта с Брежневым. К той же категории рисунков относится карикатура «Мария Терезия и старый Фриц» (1967 г.), в которой художник применил познания физиогномики и тонкое психологическое впечатление конкретных исторических ситуации. Веберу удалось воплотить индивидуальное видение конфликта между Марией Терезией и старым Фрицем, состоящем в споре о территориальных владениях, заключающегося скорее всего к первому разделу Речи Посполитой, получив лишь небольшую область в Восточной Европе — Галицию. Мария Терезия изображена в состоянии крайнего горя, залитая слезами, которые не в силах сдержать и утереть платочком. Противник, иронически улыбаясь, протягивает ей символический утешительный подарок. В том же изобразительном стиле исполнена карикатура Вебер «Дядюшка Крюгер и королева». Однако здесь недовольство королевы представлено не отчаянным, а жестким. Ее лицо выражает негодование, несогласие с противником. Говорящим является ее жест руки, поднятой в выражении решительного возражения.

Остротой отличается сатира графика в рисунке «Наполеон и русская зима» (1975 г.), где Вебер представил образ зимы включающим в себя одновременно несколько символов. Обычно карикатура не стремится к усложнению образного языка, но в приведенной карикатуре это становится уместным благодаря легкой считываемости при восприятии. Зима, ставшая губительной для войск Наполеона, напрямую ассоциируются в нашем сознании с представлением о смерти и худой, истончившийся до нитки скелет перед полководцем повествует о его бедственном положении. А головной убор (папах), саблю, длинные усы отсылают к сложившемуся в западных странах образу о русских людях.

Работа «За шахматами» (1960–70-е гг.) Вебера представляет нам символические образы двух ослов, расположенных за изящным шахматным столом на мягких пуфах. Возле каждого из них лежит оставленный портфель, как возможный символ отложенных дел, обязанностей, по центру внизу — раскрыт ларец с шахматными фигурами. Весь пафос карикатуры считывается зрите-

лем постепенно по мере рассмотрения работы. Сатира заключается в явном диссонансе между окружающей изысканной обстановкой прошлых веков, такой интеллектуальной игрой как шахматы и грубыми фигурами ослов, контрастирующих с созданным общественным стереотипом о должном образе шахматного игрока. Красноречив рисунок Вебера «Обезьяна сделала ход» («Der Affe hat gezogen»), изображающий за шахматным столом сидящими напротив друг друга обезьяну и седого старца в длинном облачении с залысиной и длинной бородой. Иронично подана художником сама ситуация, когда играющий человек представлен глубоко задумавшимся над позицией, вероятно находящийся в трудном положении за доской после удачного хода обезьяны, которая восседает на рисунке слева в полном спокойствии, опираясь лицом на лапы в жесте размышления. Персонаж человека типологически напоминает обобщенный образ древнего мудреца, вроде философа Сократа, также можно обнаружить некоторое сходство с чертами Ч. Дарвина. В последнем случае карикатуру Вебера следует отнести к воплощению критического восприятия теории дарвинизма.

Также Вебер подошел к ироническому осмыслению литературных образов испанского классика М. Сервантеса при создании карикатуры «Дон Кихот и Санчо Панса» (1976 г.). Художник для усиления противопоставления их характеров располагает их перед нами за свободным времяпрепровождением за шахматной игрой. Санчо Панса наблюдает за доской, но без особенного внимания, не отвлекаясь от насущных дел и забот. Возле него расположена также сковорода с яичницей, как некий говорящий о приземленных духовных интересах персонажа, в данном случае это своего рода символ-атрибут рачительного слуги. Сам Дон-Кихот полностью поглощен игрой, даже его оружие отставлено прислоненным к дереву, как символ отринутых суетных поисков на пути рыцарского долга. Любовь к шахматам у Вебера буквально разоружила героя, подобно мотиву разоружения Марса из-за любви к Венере. Карикатуры художника (1975–1976 гг.) «Лев и лисица за шахматным столом» представляют зрителю несколько вариаций, проработанной автором темы. Вебер прибег к традиционным для литературы и изобразительного искусства образам животных, где лев в короне и мантии, обычно олицетворяет

величественного правителя, а лис, облаченный в изящную ливрею с перевязью, — хитроумного вельможу. Лев силен, спокоен и царственно доверчив, лис же ассоциируется с ловкостью, лестью, потенциальным коварством. Применительно к этим работам Вебер обыгрывает типические человеческие характеры, обычно скрывающиеся за маской. Примеры шахматной карикатуры Вебера прежде всего демонстрируют значительное время употребление этой тематики в его творчестве, широкую область применения символики в политической сатире, ироническим и философским изображениям. Язык шахматной метафоры пластичен, позволяет обращаться к богатому языку метафоры. Недаром иронический талант приложил автор и при создании «Автопортрета» за шахматным столом, на котором представил себя в образе пожилого, сухощавого пожилого человека в очках, нервно сжимающего кисти рук. Таким образом шахматы являются говорящим символом, собственной характеристикой личности художника.

Помимо Вебера Германия XX века славилась и другими талантами в области карикатуры. Ряд шахматных юмористических работ немецкого художника И. Гегена в издании «Frischer Wind» заслуживает нашего внимания, он включает карикатуру «Это мое изобретение», на которой изображено двое игроков вместо фигурок, использующих бокалы для вина, которое они тотчас выпивают, побив фигуру противника. Другой рисунок «Они играют без результата уже 4 недели» представляет двух женщин, наблюдающих за играющими на полу в шахматы супругами. Он демонстрирует порой бытующее снисходительное отношение женщин к увлечениям своих мужей, которые им представляются детской забавой. Остроумием отличается и карикатура «Шах!!!» где создан образ оптимистичного игрока-любителя, который продолжает борьбу даже с единственной оставшейся фигурой на доске. А работа «Мы не знаем, какую купить игру?» исполнена легкого юмора. На ней двое покупателей — мужчина и женщина, одетые в костюмы с шахматным узором, подошли к прилавку магазина выбрать игру для досуга. Геген иронически подчеркивает предсказуемость их выбора.

Интересная тема игры человека с животными в шахматы предпринималась европейски-

ми мастерами. К. Шрайдер (1915–1981) создал в «Eulenspiegel» карикатуру «Ты снова зеваешь! Смотри, я сейчас выиграю банан!», на которой им выведен образ играющего с обезьяной мужчины. Обе фигуры художником нарисованы приблизительно одного размера, над шахматным столом расположен специально подвешенный банан, очевидно служащий наградой победителю. А художник Роже Тетсу (1913–2008) изобразил в «Noir et Blanc» шахматную партию мужчины с собакой. Тетсу придал своим игрокам внешнее сходство, даже их позы на рисунке зеркальны. Ему же принадлежит рисунок «Когда нет партнера». На этой карикатуре изображен мужчина, играющий с самим собой перед зеркалом. Эта работа поднимает тему не столько одиночества шахматиста, она не драматична по своей сути. Каждый игрой, совершенствуя свою технику большое количество изученного материала вынужден отрабатывать самостоятельно.

Немецкая сатирическая печать переживала развитие, многие графики обращались к жанру карикатуры, сотрудничая с популярными журналами. Уже в 1924 г. в «Lachen Links» публикуется сатирический рисунок с привлечением шахматной символики. Художник образует образ милитариста, продолжавшего играть со смертью. Это прежде всего политическая карикатура, отсылающая к событиям Первой Мировой войны, знаковыми для Германии были 1914–1918 годы, от момента вступления в войну до поражения от войск союзников, что явилось причиной разложением кайзеровской армии. Карикатура придает осуждению упорное стремление к милитаризму в государстве, еще не оправившемся от прежних поражений.

Немалое количество образцов шахматной карикатуры возможно изучить благодаря немецкому сатирическому журналу «Eulenspiegel». Рисунки Курта Кламанна (1907–1984), плотно сотрудничавшего с «Eulenspiegel», где были выпущены его шахматные карикатуры «Это некрасиво! Все на одного...», «В квартире шахматного мастера», «Они еще играют, или уже спят?», «Мне снова повезло — мат!» подобно творческим образам И. Гегена иллюстрируют игровые ситуации, сами шахматы в юмористическом ключе. Также в «Eulenspiegel» опубликована карикатура Х. Паршау (1923–2006) «По инструкции он должен выиграть эту партию не позже семнадцатого хода», на которой супруги находятся у себя

дома и читают газеты, одновременно наблюдая за электронным шахматным аппаратом, играющим самим с собой. Забавно художник изобразил по двум углам стола корзины-сетки, куда отправляет побитые фигуры, что несколько напоминает бильярдные лузы.

В издании «Lilliput» публикуется карикатура Мюлера «- ...старт!». На рисунке художник создает образ необычного судьи, держащего в руке пистолет-стартер, обыкновенно использующийся в других видах спорта. Автор проводит таким образом аналогию шахмат с бегом, заездом велосипедистов, т. е. играми, ведущимися по времени. Карикатура поднимает реальную проблему шахматистов. Хотя партия может продолжаться немалое количество часов, а сами турниры и матчи классических шахмат довольно продолжительны по времени, игроки не должны забывать о лимите, существующем в игре. Так, шахматист может проиграть партию по причине того, что прострочил время.

Отчасти времени посвящена вышедшая в «Zeit im Bild» карикатура «Подождите, пожалуйста, мы должны закончить партию...», на которой двое оказавшихся на необитаемом острове игроков, просят прибывших за ними с корабля спасателей подождать пока они не завершат. Рисунок Л. Вернера «И теперь черный тянет на b5...» в «Neue Berliner Illustrierte» представляет нескольких рабочих, расставляющих вместо фигур на городской брусчатке детали автомобиля, который они предполагали починить. Игроки на карикатуре словно позабыли о времени и необходимом ремонте, полностью погрузившись в увлекательный игровой процесс.

Работа Ляри в «Münchener Illustrierte» затрагивает тему игры в шахматы в тюрьмах. На рисунке видна рука заключенного, протянутая сквозь небольшое отверстие в двери. Охранник, играющий с ним, поддерживает на весу доску для удобства хода соперника. В действительности известно об играх выдающихся спортсменов с заключенными: двенадцатый чемпион мира А. Карпов отмечал позитивную роль шахмат для оказавшихся в тюрьме людей, помощь в их социализации. Отмечено пристрастие к этой игре в заключении или плену исследователем Е. Гижицки ссыльных, политических заключенных [Гижицки, 1964, с. 360]. Особое место шахмат в местах заключения неоднократно подчеркивалось в трудах писателей. Этот наглядный мотив присутствует

у Ж. Ланжеланна «О человеке по имени Ландон», И. Хейфеца «Мужество побеждает», Р. Когунского «Цена коньяка».

Французские издания тоже выпускали карикатуры на шахматную тему. В «Лешикье де Пари» печатаются карикатуры разных мастеров, например, «Кажется, игра становится острой...», «Трудная проблема с косвенным решением». На первой мы видим потерпевших крушение в море мужчин, разыгрывающих между собой партию. Один из них так сосредоточен на положении на доске, что не обратил внимания на реальную опасность в виде хищной рыбы, решившей его проглотить. На другой карикатуре изображен играющий в шахматы мужчина, увлеченность которого также вызывает иронию. Он настолько поглощен игрой, что вместо того, чтобы дать бутылочку с молоком, находящемуся рядом младенцу, по ошибке предлагает шахматную фигуру. Сходна с первой по интерпретации сюжета карикатура в «Ля Марсельез» «Должен признаться, конец очень интересен», демонстрирующая двух спасшихся в море мужчин за игрой в шахматы. На этом рисунке они установили доску на импровизированный стол — спасательный круг. Они абсолютно безучастны ко всему не относящемуся к ходу партии, не обращают внимания на тонущего вдалеке человека, погружающийся в волны корабль.

Трактовка карикатуры «Нервозность» Андре Франсуа (1915–2005) схожа с несколькими описываемыми ранее, например, рисунком Г. Миклашевски. Иронии подвергается отстраненность шахматистов, самоуглубленность. Взгляды игроков полностью концентрируются на доске. Сама мысль, как и души персонажей находятся в ином мыслимом пространстве. Интерпретация игровых событий карикатуристами в этом ключе несколько созвучна бытующим представлениям о методе самогипноза, потенциально применяемым некоторыми шахматистами. Существенность психологического фактора перед турниром или матчем, влияние определенного эмоционального настроения на победу во многом определяет исход соревнования. В этом отношении весьма показательны идеи Н. В. Крогиуса, выраженные в книгах «Психологическая подготовка шахматиста» и «О психологии шахматного творчества». Автор затрагивал тему сосредоточения профессиональных игроков, развитие у них психологической устойчивости, способствующей

концентрации. Представленные идеи созвучны мыслям художников-карикуристов, точно подмечающих специфические черты шахматной игры. Сходное описание состояния шахматистов можно встретить у психолога С. Лысенко «Сконцентрированный только на партии шахматист погружается в своеобразный гипнотический транс. Загляни на какой-нибудь турнир и понаблюдай, как гроссмейстер обдумывает свой ход. Он как бы замирает, дышит тихо, как во время ночного сна, глаза «стекленеют», он ничего не слышит вокруг себя...» [Лысенко, 2011].

Знаковым событием шахматного мира явился матч за титул чемпиона мира 1972 года, который в то время проводился регулярно раз в три года. В известной степени матч касался политики. Впервые за внушительный период времени был обращен общественный вызов советской монополии на шахматное превосходство. Привлекали внимание кричащие заголовки в печати, где подчеркивалось противостояние американский гения-одиночки советской шахматной машины, под которой подразумевали не самого Б. Спасского, но и всю команду советских шахматистов, секундантов, психологов, сопровождающих их агентов КГБ, даже т. н. поддержку отечественного чемпиона правительством из Москвы. Образование подобного демонизированного образа опиралось на сформировавшееся в ходе холодной войны общественное мнение в США и Западной Европе, исходящее из борьбы двух идеологий. В частности, в самой Америке, где ранее не существовало значительного внимания и поддержки шахматам, была своевременно оценена реальная возможность поколебать позиции Советского союза в этом виде спорта и оказано содействие желаниям Р. Фишера, которого до и после матча пресса не стеснялась подвергала немалой критике за его эксцентричное поведение, что упоминает в видео-лекции «Шахматы и холодная война: Фишер, Спасский, Корчной, Карпов» историк Дмитрий Олейников (2021). А в документальном фильме Л. Гарбуз (2020) «Бобби Фишер против всего мира», говорилось как ему адресовали прозвища «примадонны», «ужасного дитя», «капризного гения».

События игрового мира затронули художников разных отраслей искусства, откликнувшихся на них созданием собственных произведений. Так матч между представителем СССР Б. В. Спас-

ским и США Р. Дж. Фишером послужил в свою очередь написанию нескольких стихотворных произведений в шуточной манере В. С. Высоцким («Честь шахматной короны I. Подготовка», «Честь шахматной короны II. Игра»), американский художник экспрессионист Лерой Ниман (1921–2012) на основе фотографий создал несколько графических работ, посвященных матчу, а чехословацкий и американский кинорежиссер М. Форман размышлял над проектом съемки фильма с самими чемпионами в ампула cameo. Предстоящему матчу 1972 года посвящена была карикатура, опубликованная журналом «Chess Life». Справа под портретом В. И. Ленина изображены сидящие фигуры генсека Л. Брежнева с премьер-министром А. Косыгиным, расположенные напротив Б. Спасского. Брежнев обращается к шахматисту: «But Boris, what if he doesn't play 1. P-K4?» («Но Борис, а что будет, если он не сыграет 1. e4?»). На столе перед ними разложена газета с демонстрацией разгромных результатов последних матчей Фишера, проведенных с гроссмейстерами М. Таймановым, Б. Ларсеном и Т. Петросяном. Карикатура представляет руководителей советского государства в чувстве неуверенности, опасавшихся потери лидирующей позиции своей страны в шахматном поединке. Рядом с героем Спасского расположена высокая стопка книг по шахматной литературе, подразумевающая серьезную подготовку, ведущуюся шахматистом перед матчем, их заглавия включают «Французскую защиту», «Сицилианскую защиту», «Защиту Каро-Канн», книгу Руй Лопеса. Обсуждаемый персонажами карикатуры начальный ход пешкой на e4, действительно был распространенным у шахматистов в ряде начал, часто применялся Фишером:

«Выпало ходить ему, задире, —
Говорят, он белыми мастак! —
Сделал ход с e2 на e4...
Чтой-то мне знакомое... Так-так!»
[Высоцкий, 1991, с. 386]

Особое внимание привлекает цикл карикатур исландского графика Хальдора Петурссона. Матч, состоявшийся в 1972 году в Рейкьявике, содействовал появлению его знаменитой серии характерных карикатур, посвященных передаче основных этапов и раскрытию перипетии спортивной борьбы. Художник раскрывал политические, национальные и индивидуальные са-

тирические особенности, присущие событиям матча. Художник последовательно выстроил собственный художественный цикл рисунков, начиная с церемонии открытия. Он провел зрителя через чреду поистине драматически сопереживаемых участниками и любителями игры партий, к кульминационному моменту символического возложения короны на голову одиннадцатого чемпиона мира по шахматам. Подобно фотоотчету с места проведения мероприятия, Петурссон осуществил своего рода документальную фиксацию мировых шахматных событий, когда позиция советской гегемонии в этом виде спорта неминуемо покачнулась, обращаясь к художественной форме карикатуры.

Серия Петурссона изобилует разнообразной символикой, прежде всего изображения предметов, особых типов одежды, традиционно свойственных американскому и русскому народу, либо приписываемых им стереотипным мышлением. «Под пером или карандашом художника каждая держава обретала свои характерные атрибуты-символы. Символом США был дядя Сэм в полосатых брюках и цилиндре со звездами на тулье. Японию обозначали гейша в кимоно, китайца — мужчина с заплетенными в косичку волосами. Россию карикатуристы изображали в виде казака либо мужика в сапогах, тулупе и меховой шапке, иногда девушки в кокошнике и с длинной косой. Образ той или иной державы в сатирической графике художники зачастую представляли в виде какого-либо животного (зверя, птицы или рыбы). Россия — медведь. Америка — орел» [Голиков, 2011].

Цикл работ Петурссона 1972 года со спецгашением располагается в московском Музее шахмат. Она демонстрирует шаржи на известных деятелей шахмат. Мы обнаруживаем живые портреты как пятого чемпиона мира Макса Эйве, являвшегося президентом спортивной организации ФИДЕ, так и иных, принимавших участие в проведении матча, шахматистов, международных арбитров, финансистов. Неоднократно на рисунках серии встречаются образы главного судьи матча Лотара Шмидта, арбитра Гарри Голомбека, также колоритные фигуры секундантов советского чемпиона Б. В. Спасского Е. П. Геллера, Н. В. Крогиуса и И. П. Нея, американского секунданта Уильяма Ломбарди. Обыкновенно Петурссон изображал их фигуры в более мелком масштабе относительно главных действующих лиц состязания.

Преимущественно им отводится роль хлопочущих беспокойных наблюдателей. Помимо рассматриваемых в предыдущих главах в качестве примеров карикатур серии Работы Петурссона включают изображения разных периодов проведения матча. Не менее интересны изображения, созданные в качестве иллюстраций книги Гудмундура Даниэльссона (1910–1990) «Skákeinvígi aldarinnar», изданной в 1972 году в Рейкьявике. На этих карикатурах представлены образы пребывающих в растерянности гроссмейстеров М. Тайманова, Б. Ларсена, Т. Петросяна, проявляющего невозмутимость Б. Спасского, эксцентричного Р. Фишера.

Матчу были посвящены карикатуры в «Evening Standard» «That's not Icelandic pageantry old boy, they're here to make sure they both stay», в «Punch» № 16–22 «Mr Spassky, this is Mr Fischer», изданные в том же 1972 году. На первом рисунке мы видим за игровым столом борющихся за победу Спасского и Фишера в окружении преувеличенно высоких комических фигур в одеянии викингов: боевой топор, копья, шлем с рогами и крыльями. Образы древних морских воинов отождествлялись с народом современной Исландии, которая принимала соревнование. Другая работа из журнала «Punch» представляет нашему взгляду нескольких героев в тот момент. Когда каждый тянется к другому, чтобы пожать руку. Однако происходит взаимное недопонимание: человек, находящийся в автомобиле встает из машины, в то время как другой — наклоняется и заглядывает внутрь. Таким образом художник стремился продемонстрировать недопонимание, несогласованность советских и американских шахматистов, хотя и направленных на встречу друг другу.

Также нам представляется существенным добавить об отклике на матч 1972 года в мексиканском комиксе «La Batalla Fischer-Spassky. El maravilloso Mundo del Ajedrez» в издании «Estrellas del Deporte». Примечательно, что, не являясь карикатурными, цветные изображения комикса воспроизводят композиции графики Нимана, рисунка Петурссона. Все это позволяет предполагать популярность, широкое распространение образов, вдохновленных произошедшим матчем, в разных странах мира.

Интерес к феномену шахматной игры, наблюдавшийся в период 1920–1970-х годов, нашел яркое отражение в карикатуре этого времени.

Отметим, что проведение шахматных турниров, популяризация самой игры, а также отражение этой темы в прессе, в том числе — в карикатуре — имело политическое покровительство. Это спровоцировало появление большого числа социальных и политических карикатур на тему шахмат. На наш взгляд, карикатура и ныне имеет

огромный познавательный потенциал, который может быть раскрыт исследователем при ее рассмотрении в качестве самостоятельного произведения. Юмористические рисунки несут в себе богатый материал, демонстрирующий бытовые условия, типичные для времени образы, в которых находит отражение дух времени.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Высоцкий В.* Сочинения. В 2-х т. Т. 1/предисл. С. Высоцкого; Подгот. текста и коммент. А. Крылова. — М.: Худож.лит., 1991. — 639 с. стр.386.
2. *Гижицки Е.* С шахматами через века и страны//Четвертое издание — WARSZAWA: SPORT I TURYSTYKA, 1964 — с. 360
3. *Голиков А. Г.* Проблемы источниковедческого изучения политической карикатуры (вторая половина XIX — начало XX в.)//Вестник Московского университета. № 8. История. 2011.

4. *Лысенко С.* Беседы с шахматным психологом. Русский шахматный дом. 2011.
5. *Цаценко Л. В., Лиханская Н. П., Цаценко Н. А.* Использование юмористических рисунков в курсе «История и методология научной агрономии»/ Кубанский государственный аграрный университет. 2015.
6. *Цыркун Н. А.* Комикс и кинематограф: общий генетический код//Артикульт. 2013.

Tang Yi

Postgraduate student
of the Department of History of Art and Humanities
Stroganov Russian State Art Industrial University
e-mail: 156105598@qq.com
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-4862-1856

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-62-73

POSTMODERNIST TRENDS IN CHINESE MONUMENTAL PAINTING

Summary: The article explores postmodern trends in contemporary Chinese monumental painting, focusing on their impact on the development of public art. It examines key concepts such as the harmonious coexistence of art with the natural environment, the use of innovative materials, and the diversity of artistic expressions. Special attention is given to the connection between monumental painting and public spaces, highlighting its role in enhancing their aesthetic and social value. Through the work of Tang Mingyue (唐鸣岳), the integration of various materials and techniques in monumental painting is demonstrated, including ceramic mosaics, metal forging, textile weaving, and multilayer engraving. His project "Window to the World — Matteo Ricci" (面向世界——利玛窦之窗), located at Chegongzhuang West Station (车公庄西站) of the Beijing Metro, is analyzed as a blend of cultural heritage and modern technologies, serving as a bridge between tradition and innovation. This piece symbolizes the interaction between China and the world,

Postmodernism in China develops in various directions, one of which is: "the connection with environmental art, the full utilization of the possibilities of the natural environment, or the creation of a politically charged environment to express a specific social theme."¹ Since the 1990s, new concepts such as public art and square art have emerged during the exploration of the theory of monumental painting, reflecting the characteristics of contemporary monumental painting. This indicates that traditional notions of monumental painting no longer meet the developmental

emphasizing the importance of cultural exchange. The Luo Zhongli Art Museum (罗中立美术馆) is discussed as an example of the largest public art project, where the use of recycled ceramic shards creates a unique architectural aesthetic. This project reflects respect for local cultural traditions and innovative material applications, making it a significant symbol of modern Chongqing (重庆) culture. The article emphasizes the importance of postmodern approaches in Chinese monumental painting, focusing on the preservation of cultural heritage, its adaptation to contemporary contexts, and the popularization of art among broad audiences. Through the examples of Tang Mingyue and the Luo Zhongli Art Museum, the analysis illustrates how art can serve public interests, strengthen cultural identity, and create new artistic forms that respond to the demands of the times.

Key words: postmodernism, monumental painting, public art, harmony with nature, innovative materials, tradition and innovation, east and west, aesthetics of public spaces.

needs of the modern era. Although these concepts expand the semantic scope of the symbols of monumental painting, they are based on traditional views of monumental painting as their logical foundation and do not directly provide specific theoretical support for the creation of works. In constructing the theory of modern Chinese monumental painting, monumental painting falls under the category of public art. "From the perspective of art history, public art is the result of the development of postmodern art."² Public art aims to enhance the aesthetic value

1. Shao Dazhen. Conscious Choice: A Brief Overview of Contemporary Chinese Art and Postmodernism [J]. Art Studies, 1996, (Issue 1). 邵大箴. 自觉的选择浅议中国当代艺术和后现代主义[J]. 美术研究, 1996, (第1期).

2. Wu Shixin. On the Public Nature of Public Art — Reading "Publicity: Moral Formation" and Discussing with Mr. Peng Di [J]. Art Observation, 2005, (Issue 4). 吴士新. 也谈公共艺术的公共性——读《公共性:道义的熔铸》与彭迪先生商榷[J]. 美术观察, 2005, (第4期).



Figure 1. Tang Mingyue (唐鸣岳). Eastern Flow of the Yi River (kum. 沂水东流), wool fiber, 800×1500 cm, Shandong Yishui Yihe Villa.

and humanitarian focus of public spaces, serves public interests, and exists in diverse forms. Its evolution is closely tied to the social environment it inhabits, demonstrating clear characteristics of the era and a public nature. In the modern world, cultural diversity and the pursuit of accessibility are becoming increasingly prominent. Public art liberates art, bringing it closer to diverse audiences.

Shandong Province (山东省) has achieved significant success in the modern creation and study of monumental painting in China. Due to the early establishment of education and practices in monumental painting, it has gained the reputation of being a "major province of monumental painting." Over the past thirty-plus years, this region has cultivated many talented monumental painters, among whom Tang Mingyue (唐鸣岳) stands out as one of the prominent artists of this period.

Tang Mingyue (唐鸣岳) graduated from the Department of Fine Arts at the Shandong Academy of Arts (山东艺术学院), specializing in oil painting. In 1985, he continued his studies at the Department of Monumental Painting at the Central Academy of Fine Arts (中央美术学院) and later returned to teach at the Shandong Academy of Arts. Tang Mingyue focused on exploring the potential of craft materials in monumental painting, asserting that "postmodern art is not an art of a specific style; it can imitate anything, use any style and material, incorporate various concepts, and manifest in any form without aesthetic boundaries."³ Tang Mingyue's creative practice perfectly reflects his profound understanding of "postmodernism."

3. Jiao Danhong. Return and Deconstruction — The Influence of Postmodern Art Characteristics on Contemporary Chinese Monumental Painting [D]. Shanghai Normal University, [February 14, 2024], p. 9. 矫丹红. 回归与解构——论后现代艺术特征影响下的中国当代纪念碑式绘画[D]. 上海师范大学 [2024-02-14], P. 9.



Figure 2. Tang Mingyue (唐鸣岳). Song of the Sea (kum. 沧海颂), forged copper, 240×1200 cm, 2004, Shandong Weihai Haixin Hotel.

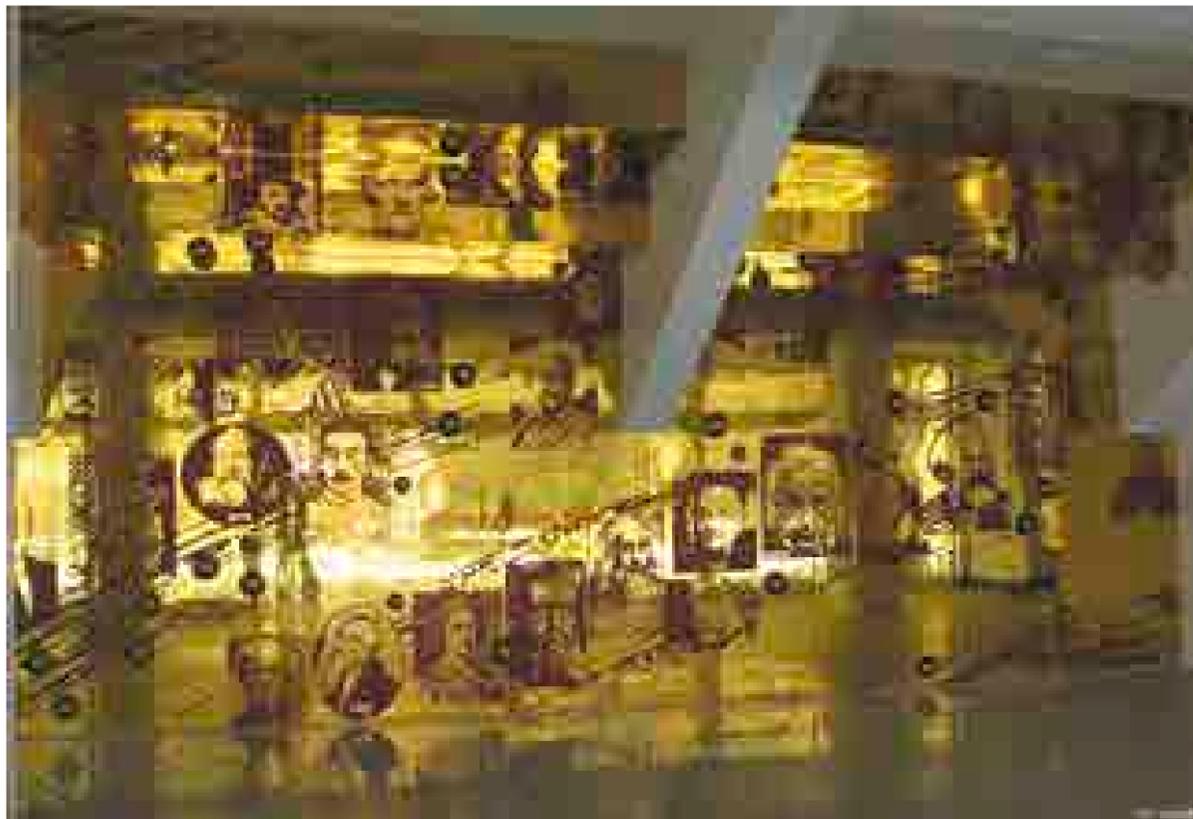


Figure 3. Tang Mingyue (唐鸣岳). *Mirror of Reflection* (kum. 镜之鉴), PVC sheet, stainless steel, 590×890 cm, 2011, Shandong Weihai Haixin Hotel.

His works transcend the boundaries between tradition and modernity, East and West, classicism and innovation, showcasing an unrestricted exploration of art. A diversity of styles, materials, and concepts intertwines, creating a unique mode of expression.

Since 1985, starting with the creation of *Marine World* (海底世界) using ceramic mosaic techniques, to *Eastern Flow of the Yi River* (沂水东流) (Fig. 1) in 2000, crafted from wool tapestry; *Song of the Sea* (沧海颂) (Fig. 2) in 2003, employing forged copper with gilding techniques; and *Traces on the Yellow River* (黄河留胜迹) in 2009, which combines copper forging, polishing, and light processing; to *Mirror of Reflection* (镜之鉴) (Fig. 3) in 2011, utilizing two-tone engraving and stainless steel hemispheres with powder coating; and *Window to the World — Matteo Ricci* (面向世界——利玛窦之窗) (Fig. 4) in 2012, made with brass and aluminum plates, etching, painting, and openwork carving — these monumental works are created using diverse materials and techniques. From textile weaving and metal forging to ceramic mosaics and complex methods, these works not only convey their themes but also enhance the decorative effect in various architectural pro-

jects, demonstrating both the continuation and expansion of innovation and tradition. Through the exploration of decorative styles, these creations reflect a new direction in artistic pursuit. The use of silk, velvet with sponge filling, embroidery, and other traditional handcraft techniques transforms some seemingly vanishing craft methods into a new artistic form with distinctive Chinese aesthetic characteristics.

Tang Mingyue's monumental painting *Window to the World — Matteo Ricci* (面向世界——利玛窦之窗) is a significant work of public art located at Chegongzhuang West Station (车公庄西站) on Line 6 of the Beijing Metro. The artwork impresses with its scale: 27 meters in length and 3.25 meters in height. Its creation involved a wide range of materials and techniques, including brass, aluminum alloy, steel plates, etching, electrolysis, relief, sculpture, forging, and painting, resulting in a design that is both intricate and expressive. Matteo Ricci (利玛窦), an Italian Jesuit missionary, opened a window to the world for China, fostering a deeper understanding of Western science and culture among the Chinese. The incorporation of a partially unveiled *Kunyu Wanguo Quantu* (坤舆万国全图), or *Complete Map*



Figure 4. Tang Mingyue (唐鸣岳). *Window to the World — Matteo Ricci* (kum. 面向世界-利玛窦之窗), 2012 brass sheet, aluminum alloy sheet, 325×2700 cm, Beijing Metro Chegongzhuang West Station.

of All Nations (Qing Dynasty), symbolizes the expansion of knowledge and understanding, highlighting centuries of exchange and interaction between China and the rest of the world. The selection of this world map, with China positioned at its center due to the correction of meridians, reflects a departure from Eurocentric cartography and emphasizes China's openness to global knowledge exchange. This symbolic choice harks back to the maps created by Matteo Ricci during his time in China, where China held a central place, marking a significant moment in the history of Chinese cartography. The centerpiece of the artwork is a three-dimensional globe, flanked by panels that unfold like pages of history. The color scheme, dominated by vibrant red, combined with the metallic hues of the materials, can be interpreted as a tribute to Chinese cultural heritage. In Chinese culture, red traditionally symbolizes luck and joy.

Through the artwork *Window to the World — Matteo Ricci* (面向世界——利玛窦之窗), Tang Mingyue (唐鸣岳) not only pays tribute to historical events but also seeks to enhance the cultural atmosphere of the metro station, offering passengers an aesthetic and cultural enrichment during their daily commutes. This monumental painting stands as a testament to China's rich history and its ongoing dialogue with the world, serving as a bridge between the past and present, tradition and innovation. It conveys a dynamic understanding of history, emphasizing the con-

tinuous expansion and deepening of knowledge and perspectives. Such an approach to design highlights postmodernist tendencies, showcasing the reinterpretation of established forms and structures while creating a more fluid and multifaceted visual narrative.

In the discussion of postmodernist trends in Chinese monumental painting, Tang Mingyue's (唐鸣岳) creative practice demonstrates how the integration of diverse artistic expressions and innovations in materials can transcend the boundaries between the traditional and the contemporary, the East and the West. It showcases a free exploration of art while serving public interests and enhancing the aesthetic value of public spaces.

We will further explore this topic through the works on the exterior walls of the Luo Zhongli Art Museum (罗中立美术馆). The design and decoration of the museum not only reflect the experimental and innovative nature of postmodern art but have also become a new cultural symbol of Chongqing (重庆) through their unique public art projects, showcasing the possibilities of harmonious coexistence between art and the natural environment.

The monumental painting of the Luo Zhongli Art Museum (罗中立美术馆) (Fig. 5) is currently the largest and most unique public art project in China, becoming a new cultural symbol of Chongqing (重庆). The Luo Zhongli Art Museum is a complex of three interconnected museums with a total building area of 23.7 thousand

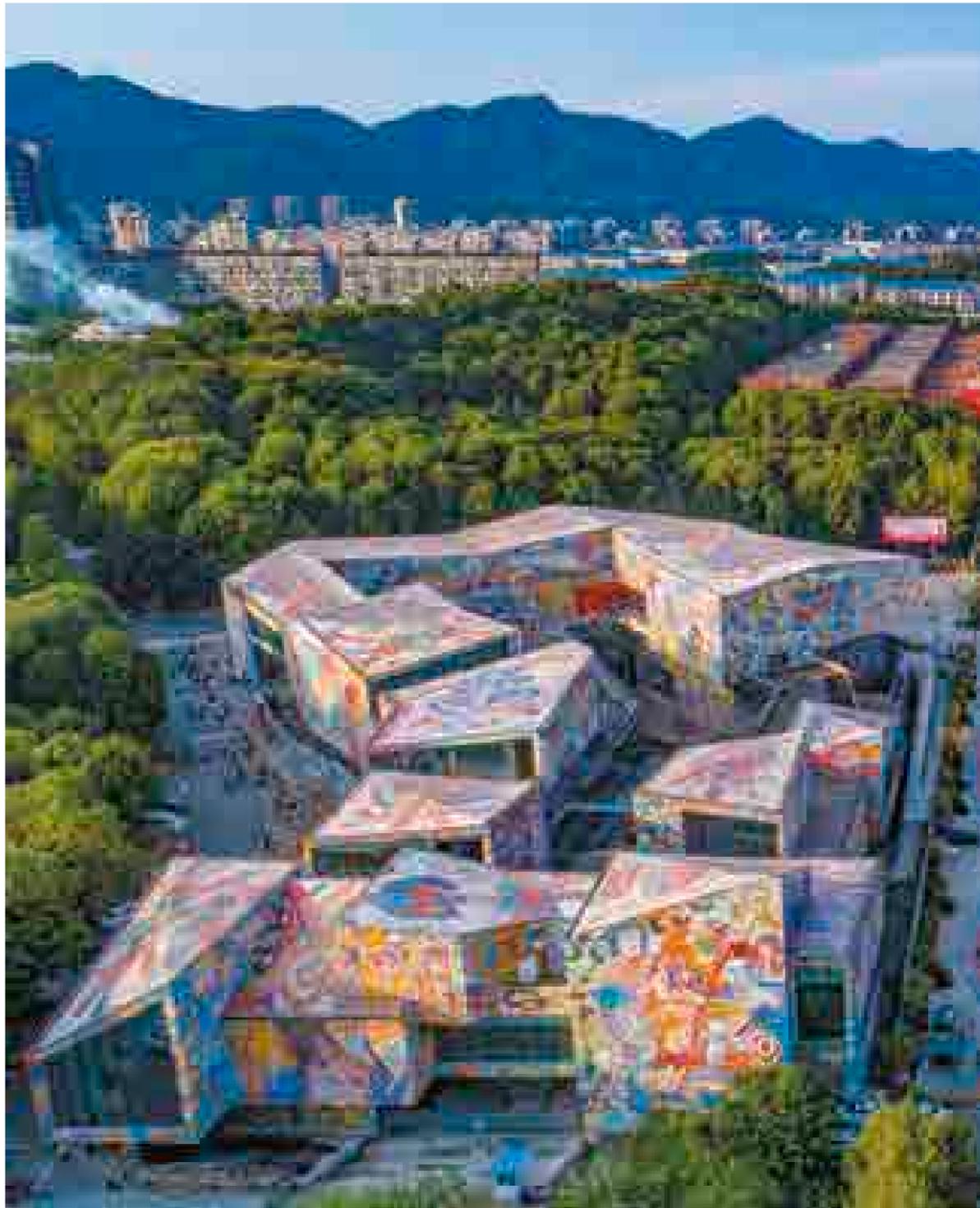


Figure 5. Luo Zhongli, Hao Dapeng (罗中立, 郝大鹏).
Monumental Painting of the Luo Zhongli Art Museum (罗中立美术馆), ceramics, 2015, Chongqing.

square meters and exhibition halls spanning 12 thousand square meters. The complex consists of 10 uniquely shaped buildings arranged around an inner courtyard, creating an integrated public space. The museum was co-designed by artist Luo Zhongli (罗中立) and Hao Dapeng (郝大鹏). One of the museum's distinctive features is the design of its exterior walls, decorated with hun-

dreds of thousands of recycled ceramic shards. These fragments cover not only the roofs and façades of the buildings but also extend to the surrounding area, creating an aesthetic effect imbued with youthfulness, vibrancy, and warmth. As a result, the Luo Zhongli Art Museum has become a cultural landmark and a symbol of Chongqing's architecture.

From a creative design perspective, the Luo Zhongli Art Museum (罗中立美术馆) overturns the traditional perception of museums as solemn and grand by using discarded ceramic shards as decorative material. These shards cover all the external walls, slopes, and parts of the roofs, creating a vibrant, colorful, and dynamic appearance. "For the Chinese, modernism is like a delayed flight, while postmodernism is like an early-arriving flight, and now they both crowd together in this big Chinese airport."⁴ This statement by Pi Li, a specialist in the history of postmodernist sculpture, aptly summarizes the innovative spirit of the Luo Zhongli Art Museum's design, which merges tradition and modernity, East and West. The design skillfully incorporates the rich history of ceramic production in the Shapingba District (沙坪坝区), transforming waste ceramic shards into material for the exterior decoration. This not only demonstrates environmental consciousness but also revives local ceramic craftsmanship traditions, integrating their historical and cultural essence into contemporary artistic creation. This approach to design not only visually reflects the characteristics of Chongqing but also represents a profound understanding and respect for local culture, turning the museum itself into a medium for cultural identity and heritage preservation. By retaining elements of ceramic tiles and painting, the museum showcases the essence of traditional Chinese ceramic art, becoming a cultural bridge between past and present, tradition and modernity, and deepening public appreciation of local culture. The museum's construction was cost-effective and environmentally friendly, embodying the experimental and innovative nature of postmodernism in design.

From the perspective of formal beauty, the ceramic shard decorations of the Luo Zhongli Art Museum (罗中立美术馆) utilize irregular fragments of varying sizes and shapes, breaking away from the traditional aesthetic preference for regularity and symmetry. This design conveys a light and

lively architectural style through an innovative language of patterns, reflecting a new direction in contemporary design aesthetics and embodying the postmodernist pursuit of diversity and respect for various forms of artistic expression. A point, through its movement, transforms into a line, creating an interplay between the clear structure of the pattern and the abstract expression imitating nature. This allows the combination of points and lines forming a 'surface' to transcend the boundaries of static patterns, depending on the observer's perspective and movement. "Walking through the complex is akin to strolling in a classical Chinese garden; the view changes with every step, and the mood arises in response to the shifting scene. The aesthetics of design in patterns and space reach perfection."⁵ The inspiration for the museum's design came from nearby granaries in the university campus area, symbolizing that "art is nourishment for the human soul." Each building in the complex has an irregular shape, echoing the terraced fields characteristic of the region and forming a sophisticated ensemble of structures. The pattern on each wall can be perceived as an independent artwork, while collectively, they form a continuous artistic whole, reflecting the style and regional culture of Chongqing. The design, combining spatial changes and pattern transformations, demonstrates postmodernism's encouragement of viewer participation and the multiplicity of interpretations of the artwork.

The works of Tang Mingyue (唐鸣岳) and the Luo Zhongli Art Museum (罗中立美术馆) together reflect the postmodernist trend in contemporary Chinese monumental painting. This trend emphasizes harmonious coexistence with the natural environment through diverse artistic expressions and innovative use of materials. It also highlights serving public interests and enhancing the aesthetic value of public spaces through artistic creations. This demonstrates cultural diversity and its popularization, making art more accessible to the public.

4. Pi Li. Foreign Postmodernist Sculpture [M]. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, June 2010, p. 9. 皮力. 国外后现代雕塑[M]. 南京: 江苏美术出版社. 2010. 6. P 9.

5. Zhao Yang, Zhu Shaohua. Design Aesthetics in Ceramic Fragment Decorations — A Case Study of the Luo Zhongli Art Museum [J]. Shandong Ceramics, 2023, 46(5):37–42. 赵阳, 朱少华. 陶瓷碎片装饰中的设计美学——以罗中立美术馆为例 [J]. 山东陶瓷, 2023, 46(5):37–42.

REFERENCES

1. Li Xuehui. 2004. Contemporary Chinese Creative Art and Public Aesthetic Expectations [J]. Qi Lu Yi Yuan: *Journal of Shandong University of Arts*, no. 2, pp. 17–21. 李雪晖. 当代中国壁画创作与公众审美期待[J]. 齐鲁艺苑: 山东艺术学院学报, 2004 (2): 17–21.
2. Ma Hongbing. 2012. Study of Spatial Expression in Monumental Painting [D], Donghua University. 马红冰. 壁画艺术空间表现研究[D]. 东华大学, 2012.
3. Tang Hui, Zhu Li. Between Environment and Art: An Interview with the Head of the Department of Monumental Painting of the Central Academy of Fine Arts, Tang Hui [J]. *Art Studies*, 2016(6):5. 唐晖,朱莉. 在环境与艺术之间 — 中央美术学院壁画系主任唐晖访谈[J]. 美术研究, 2016(6):5.
4. Qin Chun. 2007. The Language of Geometric Abstract Forms in Contemporary Monumental Painting [J]. *Shanghai Arts and Crafts*, no. 1, pp. 34–35. 秦春. 几何抽象形态语言与当代壁画[J]. 上海工艺美术, 2007 (1): 34–35.
5. Zhang Tianshu. 2010. Study of the Relationship Between Contemporary Mural Painting Art and Urban Environment [D]. Northeast Forestry University. 张天殊. 当代壁画艺术与城市空间环境关系的研究[D]. 东北林业大学, 2010.
6. Wang Yansong. Study of Multimedia Forms in Painting Since 1979 on the Example of Chinese Monumental Painting [D]. Shanghai University, 2023–12–03. 王岩松. 媒介多元介入的壁画形态研究[D]. 上海大学[2023–12–03].

Тан И

Аспирант кафедры Истории искусства и гуманитарных наук
Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С. Г. Строганова
e-mail: 156105598@qq.com
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-4862-1856

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-62-73

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В КИТАЙСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Аннотация: В статье рассматривается развитие постмодернистской тенденции в современной китайской монументальной живописи. Подчеркивается стремление к гармоничному сосуществованию искусства с окружающей средой через разнообразие художественных выражений и инновационное использование материалов. Анализируются произведения выдающихся художников, таких как Тан Минъюэ (唐鸣岳) и соз-

дателей Музея искусств Луо Жонгли (罗中立美术馆) в Чунцине, которые в своих монументальных работах объединяют традиции и новаторство, Восток и Запад.

Ключевые слова: постмодернизм, монументальная живопись, общественное искусство, гармония с природой, инновационные материалы, традиции и новаторство, восток и запад, эстетика общественных пространств.

Постмодернизм в Китае развивается в различных направлениях, одним из которых является: «связь с искусством окружающей среды, полное использование возможностей природной среды или создание политически насыщенной среды для выражения определенной социальной темы.»¹ С 1990-х годов в процессе исследования теории монументальной живописи начали появляться новые концепции, такие как общественное искусство, площадное искусство и т. д., которые отражают характеристики современной монументальной живописи. Это показывает, что традиционные представления о монументальной живописи уже не могут удовлетворить потребности развития современной эпохи. Хотя эти концепции расширяют семантический охват символов монументальной живописи, основываясь на традиционных взглядах на монументальную живопись как на свою логическую основу, они не предоставляют конкретной теоретической поддержки непосредственно для создания произведений.

В построении теории современной китайской монументальной живописи, монументальная живопись относится к категории общественного искусства, «с точки зрения истории развития искусства, общественное искусство является результатом развития постмодернистского искусства.»² Общественное искусство стремится повысить эстетическую ценность и гуманитарное внимание к общественным пространствам, служит общественным интересам и существует в разнообразных формах. Его эволюция тесно связана с социальной средой, в которой оно находится, демонстрируя явные характеристики эпохи и общественную природу. В современном мире культурное многообразие и стремление к популяризации становятся все более заметными, общественное искусство освобождает искусство, делая его ближе к различным группам зрителей.

Шаньдунская провинция (山东省) достигла значительных успехов в современном соз-

1. Шао Дажэн. Сознательный выбор: краткий обзор современного искусства Китая и постмодернизма [J]. Исследования искусства, 1996, (выпуск 1). 邵大箴. 自觉的选择浅议中国当代艺术和后现代主义[J]. 美术研究, 1996, (第1期).

2. Ву Шишинь. Также о публичности публичного искусства — чтение «Публичность: моральное формирование» с господином Пэн Ди [J]. Наблюдения за изобразительным искусством, 2005, (выпуск 4). 吴士新. 也谈公共艺术的公共性 — 读《公共性: 道义的熔铸》与彭迪先生商榷[J]. 美术观察, 2005, (第4期).

дании и изучении монументальной живописи в Китае, благодаря раннему основанию обучения и создания монументальной живописи, она получила репутацию «большой провинции монументальной живописи». В этом регионе за последние тридцать с лишним лет было выращено множество талантливых художников монументальной живописи, среди которых Тан Миньюэ (唐鸣岳) является одним из выдающихся художников этого периода.

Тан Миньюэ (唐鸣岳) окончил факультет изобразительного искусства Шаньдунской академии искусств (山东艺术学院), специализируясь на масляной живописи. В 1985 году он продолжил обучение на факультете монументальной живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院), а затем вернулся преподавать в Шаньдунскую академию искусств. Тан Миньюэ сосредоточился на изучении потенциала ремесленных материалов в монументальной живописи, утверждая, что «постмодернистское искусство не является искусством определенного стиля, оно может имитировать что угодно, использовать любой стиль и материал, включать различные концепции и проявляться в любых формах, не имея эстетических рамок.»³ Творческая практика Тан Миньюэ является идеальным отражением его глубокого понимания «постмодернизма». Его работы преодолевают границы между традицией и современностью, Востоком и Западом, классикой и инновацией, демонстрируя неограниченное исследование искусства. Разнообразие стилей, материалов и концепций переплетается, создавая уникальный способ выражения.

С 1985 года, начиная с создания «Морского мира» (海底世界) с использованием техники керамической мозаики, до «Восточного потока реки И» (沂水东流) (илл.1) в 2000 году, выполненного из шерстяного гобелена, «Песни о море» (沧海颂) (илл.2) в 2003 году с применением техники ковальной меди с золочением, и «Следы на Желтой реке» (黄河留胜迹) в 2009 году, сочетающего ковку меди, шлифовку и обработку светом, до «Зеркало рефлексии» (镜之鉴) (илл.3)

в 2011 году с двухцветной гравюрой и полусферами из нержавеющей стали с порошковой покраской, и «Окно в мир — Маттео Риччи» (面向世界 — 利玛窦之窗) (илл.4) в 2012 году, использующего латунную и алюминиевую пластины, травление, покраску и прорезную резьбу, эти монументальные произведения выполнены с использованием разнообразных материалов и техник. От текстильного ткачества и металлическойковки до керамической мозаики или комплексных техник, эти произведения не только передают свои темы, но и усиливают декоративный эффект в различных архитектурных проектах, демонстрируя продолжение и расширение новизны и традиций. Через исследование декоративных стилей, эти творения отражают новое направление художественного поиска. Использование шелка, бархата с добавлением наполнителя из губки и шитья и других традиционных ручных техник позволяет трансформировать некоторые, казалось бы, исчезающие ремесленные методы в новую художественную форму с китайскими эстетическими характеристиками.

Монументальная живопись Тан Миньюэ «Окно в мир — Маттео Риччи» (面向世界 — 利玛窦之窗) является важным произведением общественного искусства, расположенным на станции Чэгуанцзян Си (车公庄西站) шестой линии Пекинского метро. Произведение впечатляет своими масштабами: длина составляет 27 метров, а высота — 3,25 метра, в его создании использовались разнообразные материалы и техники, включая латунь, алюминиевый сплав, стальные пластины, травление, электролиз, рельеф, скульптуру, ковку и живопись, что делает его сложным дизайн живым и выразительным. Маттео Риччи (利玛窦) — итальянский иезуитский миссионер, чье прибытие открыло для Китая окно в мир, способствуя углублению понимания китайцами западной науки и культуры. Интеграция частично открытой «Полная карта «Кунци, или Всеобщие мнения великих держав» (династия Цин) «(坤輿万国全图) — карты мира — символизирует расширение знаний и понимания, раскрывая вековой обмен и взаимодействие между Китаем и окружающим миром. Выбор карты мира, где Китай располагается в центре из-за коррекции меридианов, отражает переход от европоцентричной кар-

тографии и демонстрирует открытость Китая к глобальному обмену знаниями. Этот символический жест восходит к картам, созданным Маттео Риччи во время его пребывания в Китае, где Китай занимал центральное место, отмечая важный момент в истории китайской картографии. Центральная часть произведения — это трехмерный глобус, а рядом располагаются панели, которые раскрываются, словно страницы истории. Цветовая схема, где доминирует ярко-красный цвет, что в сочетании с металлическими оттенками материалов может трактоваться как дань уважения китайскому культурному наследию — в китайской культуре этот цвет традиционно ассоциируется с удачей и радостью.

Через произведение «Окно в мир — Маттео Риччи» (面向世界 — 利玛窦之窗), Тан Миньюэ (唐鸣岳) не только отдает дань уважения историческим событиям, но и стремится улучшить культурную атмосферу станции метро, предоставляя пассажирам эстетическое и культурное обогащение во время их повседневных поездок. Эта монументальная живопись является свидетельством богатой истории Китая, а также непрерывного диалога Китая с миром, служа мостом между прошлым и настоящим, традицией и инновацией. Она подразумевает динамичное понимание истории, подчеркивая постоянное расширение и углубление знаний и точек зрения. Такой подход в дизайне выделяет постмодернистское демонстрирование установленных форм и структур, а также создание более текучего и многогранного визуального нарратива.

В дискуссии о постмодернистской тенденции в китайской монументальной живописи творческая практика Тан Миньюэ (唐鸣岳) показывает, как через интеграцию разнообразных способов художественного выражения и инновации в материалах можно преодолевать границы между традиционным и современным, Востоком и Западом, демонстрируя свободное исследование искусства, а также служение общественным интересам и повышение эстетической ценности общественных пространств.

Далее мы продолжим исследование этой темы через творчество на внешних стенах Музея искусств Луо Жонгли (罗中立美术馆). Дизайн и декорация музея не только отражают экспериментальность и инновационность постмодерни-

стского искусства, но и через свои уникальные проекты общественного искусства стали новым культурным символом Чунцина (重庆), демонстрируя возможности гармоничного сосуществования искусства и природной среды.

Монументальная живопись Музея искусств Луо Жонгли (罗中立美术馆) (илл.5) является на данный момент самым крупным и уникальным проектом общественного искусства в Китае, став новым культурным символом Чунцина (重庆). Музей Луо Жонгли представляет собой комплекс из трех взаимосвязанных музеев, общая площадь строений составляет 23,7 тысяч квадратных метров, а площадь выставочных залов — 12 тысяч квадратных метров. Комплекс состоит из 10 зданий необычной формы, расположенных вокруг внутреннего двора, что создает интегрированное общественное пространство. Музей был спроектирован совместно художником Луо Жонгли (罗中立) и Хао Дапэном (郝大鹏). Одной из особенностей музея является дизайн его внешних стен, для декора которых использовались сотни тысяч переработанных керамических осколков. Эти фрагменты покрывают не только крыши и фасады зданий, но и распространяются на прилегающую территорию, создавая эстетический эффект, полный молодости, яркости и теплоты. Таким образом, Музей искусств Луо Жонгли стал культурной визитной карточкой и символом архитектуры Чунцина.

С точки зрения креативного дизайна, Музей искусств Луо Жонгли (罗中立美术馆) опрокидывает традиционное серьезное и величественное восприятие музея, используя отходы керамических осколков в качестве декоративного материала, покрывая все внешние стены, скаты и части крыш, создавая яркий, красочный и динамичный внешний вид. «Для китайцев модернизм похож на задержанный рейс, а постмодернизм — как рейс, прибывший раньше времени, и теперь они вместе скапливаются в этом большом китайском аэропорту.»⁴ Это высказывание Пи Ли, специалиста по истории постмодернистской скульптуры, точно подводит итог инновационному духу дизайна Музея искусств Луо Жонгли, где сливаются традиция и современность, Восток и Запад.

3. Цзяо Даньхун. Возвращение и деконструкция — влияние особенностей постмодернистского искусства на современную китайскую монументальную живопись [D]. Шанхайский педагогический университет, [14 февраля 2024 года], стр.9. 娇丹红. 回归与解构 — 论后现代艺术特征影响下的中国当代纪念碑式绘画[D]. 上海师范大学 [2024-02-14], P. 9.

4. Пи Ли. Зарубежная постмодернистская скульптура [M]. Нанкин: Издательство искусств Цзянсу, 2010.6, стр.9. 皮力. 国外后现代雕塑[M]. 南京: 江苏美术出版社. 2010. 6. P. 9.

Дизайн музея умело использует богатую историю производства керамики в районе Шапинба (沙坪坝区), превращая отходы керамических осколков в материал для наружной отделки, что не только демонстрирует заботу об окружающей среде, но и возрождает местные традиции керамического ремесла, интегрируя его историческую и культурную сущность в современное художественное творчество. Этот дизайнерский подход не только визуально отражает характеристики города Чунцин, но и представляет глубокое понимание и уважение к местной культуре, превращая сам музей в средство культурной идентификации и сохранения наследия. Сохраняя элементы керамической плитки и живописи, музей демонстрирует суть китайского традиционного искусства керамики, становясь культурным мостом между прошлым и настоящим, традицией и современностью, углубляя общественное признание местной культуры. Стоимость строительства музея была хорошо контролируемой и экологичной, демонстрируя экспериментальность и инновационность постмодернизма в дизайне.

С точки зрения формальной красоты, декор из керамических осколков Музея искусств Луо Жонгли использует нестандартные, естественно меняющиеся по размеру и форме фрагменты, нарушая традиционные эстетические предпочтения регулярности и симметрии. Такой дизайн передает легкий и живой архитектурный стиль через инновационный язык узоров, отражая новое направление в современной дизайнерской эстетике, а также показывает постмодернистское стремление к разнообразию и уважению к различным формам художественного выражения. «Точка» через свой путь движения превращается в «линию», создавая взаимодействие между четкой конструкцией узора и абстрактным выражением, имитиру-

ющим природу, позволяя комбинации точек и линий, формирующих «поверхность», преодолеть границы статического узора и зависеть от перспективы и перемещения наблюдателя. «Прогуливаясь по пространству комплекса, словно прогуливаясь по китайскому классическому саду, с каждым шагом меняется вид, настроение возникает в ответ на смену сцены, эстетика дизайна в узорах и пространстве достигает совершенства»⁵. Вдохновение для дизайна музея пришло из расположенных поблизости зернохранилищ университетского городка, символизируя, что «искусство является пищей для души человека». Каждое здание комплекса имеет неправильную форму, откликаясь на характерные для местности террасные поля, создавая сложный ансамбль зданий. Узор каждой стены может восприниматься как самостоятельное произведение, в то время как в целом они формируют непрерывное художественное целое, отражая стиль и региональную культуру Чунцина. Дизайн, объединяя изменения в пространстве и трансформацию узоров, демонстрирует постмодернистское поощрение к участию зрителя и множественности толкований произведения.

Произведения Тан Миньюэ (唐鸣岳) и Музей искусств Луо Жонгли (罗中立美术馆) совместно отражают постмодернистскую тенденцию в современной китайской монументальной живописи, а именно: стремление к гармоничному сосуществованию с природной средой через разнообразие художественных выражений и инновационное использование материалов, а также служение общественным интересам и повышение эстетической ценности общественных пространств через художественные произведения. Это демонстрирует многообразие культуры и ее популяризацию, делая искусство более доступным для широкой публики.

5. Чжао Ян, Чжу Шаохау. Эстетика дизайна в декоре из керамических обломков — на примере музея искусств Луо Жонгли [J]. Шаньдунская керамика, 2023, 46(5):37–42. 赵阳,朱少华.陶瓷碎片装饰中的设计美学 — 以罗中立美术馆为例[J].山东陶瓷, 2023, 46(5):37–42.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ли Шуехуэй. Современное китайское креативное творчество и общественное эстетическое ожидание [J]. Чи Лу И Юань: Журнал Университета Шаньдун, 2004 (2): 17–21. 李雪晖.当代中国壁画创作与公众审美期待[J].齐鲁艺苑:山东艺术学院学报, 2004 (2): 17–21.
2. Ма Хунбин. Исследование выражения пространства в монументальной живописи[D], Университет Дунхуа, 2012. 马红冰.壁画艺术空间表现研究[D].东华大学, 2012.
3. Тан Хуэй, Чжу Ли. Между окружающей средой и искусством — интервью с директором кафедры монументальной живописи Центральной академии изящных искусств Тан Хуэй[J]. Исследования искусства, 2016(6):5. 唐晖,朱莉.在环境与艺术之间—中央美术学院壁画系主任唐晖访谈[J].美术研究, 2016(6):5.
4. Цинь Чунь. Язык геометрических абстрактных форм в современной монументальной живописи[J]. Шанхайское искусство и ремесла, 2007 (1): 34–35. 秦春.几何抽象形态语言与当代壁画[J].上海工艺美术, 2007 (1): 34–35.
5. Чжан Тяньшу. Исследование отношений между современным искусством настенной живописи и городской средой[D]. Северо-Восточный лесной университет, 2010. 张天殊.当代壁画艺术与城市空间环境关系的研究[D].东北林业大学, 2010.
6. Ван Янсун. Исследование мультимедийных форм в живописи с 1979 года на примере китайской монументальной живописи [D]. Шанхайский университет, 2023–12–03. 王岩松.媒介多元介入的壁画形态研究[D].上海大学[2023–12–03].

Yu Hanyong

Lecturer at Fuzhou University
Deputy Secretary General at Fujian Sculpture Society
e-mail:476059530@qq.com
Xiamen, China
ORCID: 0009-0008-3035-0884

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-74-85

CONTEMPORARY TRANSFORMATION OF TRADITIONAL CULTURAL ELEMENTS IN SCULPTURE AT CHINA'S NATIONAL ART EXHIBITION SINCE THE 21ST CENTURY

Summary: Chinese traditional culture has rich contents after more than five thousand years of its history and development. This article examines the sculptures presented at five National Art Exhibitions held since the beginning of the 21st century, and analyzes the ways of contemporary transformation, the forms of representation, the value and significance, as well as the challenges and prospects of future development of traditional culture elements in sculpture. By analyzing the representative sculptures of the last five National Art Exhibitions,

1. INTRODUCTION

The prestige, importance and significance of the National Art Exhibition are unquestionable for the Chinese sculpture world. Indeed, on a nationwide level, it presents the best examples of Chinese sculpture of the time when it is held. Since the beginning of the 21st century National Art Exhibition has been held five times, with the 10th in 2004 and the 14th in 2024. A key characteristic of these exhibitions is the exploration of methods for contemporary interpretation of traditional culture elements in sculpture. This reflects not only the sculptors' profound interest and understanding of traditional culture, but also their inclination to constructively express and highlight national cultural identity within the context of globalization. The common denominator of art is that it is "an aesthetic reflection of the objective world in the realm of human consciousness in the form of sensual images"¹. Sculptural art continues

the article explores how elements of traditional culture are renewed and integrated into contemporary works. It shows how sculptors, while inheriting traditions, actively seek ways of artistic expression adapted to the demands of the times. It also theorizes and formulates recommendations for the further development of Chinese sculptural art.

Keywords: National Art Exhibition; sculpture; traditional cultural elements; modern transformation; artistic innovation

to evolve and change with the times. Elements of traditional culture, reinterpreted in contemporary sculpture, have given it a wealth of material and allowed it to renew itself not through blind copying of new forms, but through the preservation of local culture and its symbols, deep spiritual substance, inherent sense of harmony, that become the theoretical fuel for sculptural works. Such sculpture evokes sincere admiration and love of the viewer.

2. THE FORMS OF PRESENTATION OF TRADITIONAL CULTURAL ELEMENTS IN SCULPTURE WORKS

2.1. THEMATIC ADAPTATION: CONTEMPORARY INTERPRETATION OF TRADITIONAL MOTIFS AND FOLKLORE

The vitality of culture is manifested not only in the preservation of its core, but also in the realization of its utility and the use of its resources. The best thing that history gives us is the feelings it evokes. Sculptors often draw inspiration from historical tales and folklore to give new life to traditional culture. For example, the sculpture "Peony

1. Wang Hongjian. Introduction to Art. Beijing: Culture and Art Press, 2000:182. 王宏建. 艺术概论. 北京: 文化艺术出版社, 2000:182.



Ill. 1. Wu Tong, Ma Jun. The long song of the Silk Road. Fiberglass, 2019.

Pavilion" presented at the 10th National Art Exhibition is based on the famous 16th century Chinese play of the same name. The contrast between Du Liniang's finely crafted facial features and the body shape in traditional freehand style emphasizes the softness and tenderness of the image of a girl from nobility. Du Linniing's pose, reminiscent of a willow tree bowed in the wind, allowed the author to vividly portray the traditional plot of a classical play. Another example is Wang Chao's "Journey to the West", presented at the 11th National Exhibition, based on the classical story of Xuanzang's quest for sutras, featuring the image of a relentless Buddhist monk depicted in bas-relief. The 13th National Art Exhibition also showcased works such as "Ni Zan at Taihu Lake", "Casted Souls of the Pre-Qin Era", and "Pioneers: Anhui State School". "The Long Song of the Silk Road" by Wu Tong and Ma Jun from the same exhibition is a combination of traditional sculptural language and modernist techniques. It should be noted that this artwork belongs to the cycle dedicated to characters of Chinese drama that Wu Tong has been working on for the past few years, and is perhaps one of the best examples of sinicization in sculpture.

2.2. MODELING TRADITION: ADOPTING AND INNOVATING THE TRADITIONAL SCULPTURE LANGUAGE

Plastic arts aim to find the forms of expression that express a particular idea in the most comprehensive way. The modeling language of traditional sculpture provides a rich resource for contemporary sculptural creativity. Consider an example of an artwork from the 13th National Art Exhibition, "Wisdom of the All-Reflecting Mirror of the Heavenly Circle"² by Li Huixing. The modeling style was

2. In Chinese: 大圆镜智 da yuan jing zhi, a Buddhist concept referring to the comprehensive wisdom of the buddha

adopted from Chinese Buddhist sculpture, which presents the image of a sage of the modern era, as if transfixed by the Buddhist spirit. The character is placed in front of the silhouette of a seated Buddha carved out of a disk. The overall treatment of form adopts clean and smooth lines, which have the rhythmic sense of traditional sculpture, but also incorporate modern minimalist style. The 14th Exhibition featured works inspired by Chinese traditions, including architecture. One piece uniquely reimagined the shape of *dougong*³, infusing the sculpture with a distinct Chinese essence and expressiveness.

2.3 SYMBOLIC ALLEGORY: CONTEMPORARY INTERPRETATION OF TRADITIONAL SYMBOLS

Symbols are representations containing meanings. Symbols of traditional culture acquire new meanings in sculpture. For example, at the 11th National Art Exhibition, Shi Xiangdong presented his work "Raging Winds forged Spring and Autumn Era"⁴, which combines the symbols of both traditional culture and modern civilization, creating a strong contrast and tension. The sense of time and era is always a source of creativity for the artist.

Wang Yangmen's work at the 12th National Art Exhibition, "Four Symbols⁵ of Life's Journey" interprets traditional symbols — the four patron animals of the sides of the world — the green dragon Can-

3. A structural and decorative system of interlocking wooden brackets and beams in Far Eastern palace and temple architecture.

4. Spring and Autumn, or Chongqiu, is the historical period from 722 to 479 BCE, as well as the historical chronicle of the Lu kingdom that covers this period and gave it its name.

5. Four Symbols, in Chinese — 四象, si-xiang, a numerological and ontological-cosmological term in Chinese philosophy, continuation of the unfolding of the two forces — yin and yang; also referred to the four sides of the world and the animals associated with them.



Ill. 2. Shi Xiangdong. *Raging Winds Forged Spring and Autumn Era*. Cast bronze. 2009.

glong of the East, the white tiger Baihu, the patron of the West, the black turtle with a snake tail Xu-anwu, the guardian of the North, and the red bird Zhuque, responsible for the South. These traditional symbols are placed in circles made of machine tire, creating a very dynamic image signifying harmony, unity and speed. Another noteworthy piece is a work from the 13th National Exhibition, themed "The Song of Righteousness, My Loyalty, Honesty, Straightforwardness and Fairness," which shows the characters of traditional drama in a geometrically simplified form. Through the contrast of colors and spatial organization, the author captures the aspiration of the present era for progress, bringing new vitality to traditional symbols in a contemporary context.

3. METHODS OF CONTEMPORARY TRANSFORMATION OF TRADITIONAL CULTURAL ELEMENTS

3.1. RECONSTRUCTING FORM: ABSTRACTION AND VISUAL TRANSFORMATION OF FORMS

Art aims to reproduce not the external appearance of things, but their inherent spirit. Adapting to the aesthetic needs of modernity, sculptors re-



Ill. 3. Wang Yanmen. *Four symbols of Life's Journey*. Rubber. 2012.

construct the forms of traditional cultural elements. A sculpture on the theme "Phoenix Nirvana" was shown at the 11th National Art Exhibition, in which the author decided against the figurative depiction of the phoenix image and instead presented the process of the phoenix rebirth in flames using abstract lines and distorted shapes. The combination of fiery colors and irregular shapes vividly conveys the power of destruction and renewal contained in the rebirth of the phoenix. In the 13th Exhibition, there was a remarkable work transforming the image of door god Menshen that serves as an element of traditional culture. The facial features are grotesquely exaggerated, for example, the eyes are depicted as huge and deep circles, as if they are able to perceive everything in the world, and the eyebrows curve into dynamic lines, symbolizing strong mood swings. The strong color contrasts of bright red and rich black, meanwhile, make the character easily recognizable, as they are traditional in the depiction of Menshen, while adding to the artwork's expressiveness and modernity. Thus, an element of traditional culture acquires a new appearance and is revitalized in the contemporary artistic context. Zhang Xinyu's work "I Look at the Mountain, and it is a Mountain After All", presented at the 14th National Art Exhibition, is inspired by the traditional Chinese literati painting. This work highlights composition as a key factor, where the shapes of mountains and waters shift depending on the point of view, akin to the dynamic perspective in Chinese classical painting. When viewed from the side, one can see hilly mountain peaks; from the front it presents as a landscape with mountains and water in the style of freehand painting. This is an interpretation of the Chinese philosophical doctrine referring to the three ways of perceiving the world — as visible to the eye, as deceived by the eye, and as invisible to the eye yet existing. The author illustrates how humans "guided by their own ideas, uncover and emphasize the unseen phenomena"⁶.

3.2. RESEARCH OF MATERIALS: SYNTHESIS OF TRADITIONAL AND MODERN MATERIALS

Materials are the physical medium used by artists to express their thoughts and emotions. Sculptors actively explore ways to combine traditional and modern materials in their creations, opening new avenues for presenting elements of tradition-

6. Wang Qiang. *Essay on Sculptural Creativity // New Art*. — 1987. — № 1. 王强. 雕塑创作随笔[J]. 新美术, 1987 (1)



Ill. 4. Zhang Xianni. *I Look at the Mountain, and it is a Mountain After All*. Metal, mixed media. 2024.

al culture. At the 10th National Art Exhibition, a Silk Road-themed work was showcased, blending its cultural elements with modern materials. Work features a bronze depiction of an ancient camel caravan, portraying the camels in realistic manner. This caravan symbolizes the resilience, challenges, and grandeur of the ancient Silk Road. The goods transported by the caravan are partially made of transparent acrylic with inlays of colored threads, symbolizing the rich trade and cultural exchange along the Silk Road. The use of bronze and acrylic enables the author to blend historical significance through traditional material, metal, with a modern touch, actualizing it with the help of modern materials.

At the 12th National Art Exhibition, Feng Chongli showcased "Casting: Bamboo Wind", a stainless steel sculpture depicting the spirit of wind in a bamboo grove. The work is particularly expressive due to the combination of softness and steel, flexibility and rigidity of the material, undergoing a visual transformation. Stainless steel, a favored material in sculpture, reflects the ephemeral beauty of a traditional for Chinese art image. Meng Yaxu's "After the New Rain on the Empty Mountain" from the 13th

Exhibition immerses viewers in the spiritual space of traditional shanshui landscapes. The sculpture uses stainless steel as a foundation, featuring carved elements like twisted trees against layered mountains. The author contrasts the cold, hard texture of stainless steel against the soft fluidity of traditional landscapes, using modern materials to depict the Chinese shanshui landscape. This creates a contemporary artwork that revitalizes traditional culture.

3.3. CONCEPTUAL RENEWAL: INTERPRETATION OF TRADITIONAL PLOTS IN THE CONTEXT OF THE CONTEMPORARY ERA AND EXPLORATION OF THE TRADITIONAL CULTURE

Art is not a reflection of reality, but a way of reinterpreting the world. Sculptors are constantly re-inventing concepts, using traditional cultural elements, giving them a modern interpretation and expanding the scope of cultural meanings. At the 12th National Exhibition, one work reimaged the story of Yu Gong moving mountains, portraying him as a symbol of environmental protection rather than just perseverance. The tools Yu Gong uses to lead his family and villagers into the mountains are no longer just hoes and baskets, but modern measuring devices and conservation area signs. The mountains in the background are not depicted as an obstacle to be overcome, but with sparse vegetation and bare earth and rocks, as undergoing an ecological crisis due to overexploitation. Through this conceptual adaptation, the traditional cultural hero Yu Gong and the story of how he moved mountains is brought into a contemporary context. It encourages reflection on environmental protection and sustainable development, closely linking traditional culture with contemporary social issues. The 14th National Art Exhibition featured a series of sculptures on the theme of "24 Seasons", i. e. the 24 seasons of the Chinese solar agricultural calendar. The distinct traits and associated agricultural and cultural activities of each season were represented through the use of contemporary artistic concepts and expressive techniques. Such works interpret elements of traditional culture from a new perspective. Traditional culture takes on a broader and deeper dimension under the influence of contemporary concepts, reflecting a pluralistic understanding of traditional culture as well as sculptors' response to the needs of the times and contemporary society.



Ill. 5. Feng Chongli. Casting: Bamboo Wind. Stainless steel. 2014.

4. VALUE AND SIGNIFICANCE OF CONTEMPORARY TRANSFORMATION OF TRADITIONAL CULTURAL ELEMENTS

4.1. INHERITANCE AND POPULARIZATION OF CULTURE

Cultural inheritance is akin to passing on the torch that lights the nation's way forward. Contemporary transformation of traditional cultural elements in sculpture is an important way of cultural transmission. Incorporating historical allusions, folklore, traditional sculpting language and symbols into contemporary sculpture allows traditional culture to be preserved and propagated in modern society. These works are a vivid medium of cultural heritage, allowing viewers to understand and feel the charm of traditional culture, and thus stimulating people's love for and identification with national culture. For example, sculptures inspired by myths and legends convey ancient stories, preserving traditional cultural values and spiritual meanings across generations, thus maintaining national cultural heritage.

4.2. ART INNOVATION AND DEVELOPMENT

Innovation is the essence of art and a source of strength that drives the advancement of art. The modern adaptation of traditional cultural elements introduces innovative ideas and expressions to sculpture, fostering artistic development. Sculptors innovate by using new materials and techniques to transform traditional cultural elements, breaking away from conventional sculpture patterns. For example, it's the use of abstraction and deformation techniques, the merging of traditional and modern materials, the expansion of the boundaries of sculptural art, and the enrichment of its visual language. These innovations ensure the relevance of sculpture in modern society and establish a strong foundation for its future growth.

4.3. NATIONAL CULTURAL IDENTITY FORMATION

Art plays a crucial role in shaping a nation's cultural identity and preserving its heritage. Art plays a crucial role in shaping a nation's cultural identity and preserving its heritage. Amid continuing and expanding globalization, the transformation of traditional cultural elements in sculpture is essential for maintaining national identity. Sculptors highlight national culture by integrating local traditions into their works. At the five National Art Exhibitions since the 21st century, sculptures featuring traditional Chinese architectural elements (such as curved roofs, dougongs, etc.), traditional motifs (such as cloud patterns, etc.), and colors (such as Chinese red, porcelain blue, etc.) stand out globally for their distinct Chinese cultural characteristics. These works have become visual symbols of Chinese culture, showcasing to the world the rich heritage and unique charm of Chinese culture. At the same time, the contemporary adaptation of traditional cultural elements also renews and develops the national culture in contemporary society, giving new meanings and significance to national cultural identity in the new context.

5. CONCLUSIONS

Exploring traditional culture on a deeper level allows sculptors to convey its historical, philosophical, and social meanings, rather than merely imitate its elements superficially. Cultural tradition is deeply integrated into the creative concepts and expressive methods of contemporary sculpture. Sculptors carefully select materials and technologies to enhance the theme and the semantic content of cultural elements. This enables the creation of profound sculptures, blending tradition with modernity.

In their future creations, sculptors will be able to find a balance between innovation and tradition. On one hand, they actively encourage innovative thinking and bold experiments with new artistic forms, materials, and techniques to adapt to the demands of the times and the ever-changing aesthetic expectations of viewers. On the other hand, it is necessary to always adhere to the roots of traditional culture, respect the original meanings and value of elements of traditional culture, and ensure that the spiritual foundations of traditional culture are not lost in the process of innovation. Overall, the modern transformation of elements of traditional culture in the sculptural works of the National Art Exhibition since the 21st century has achieved significant

success, but also faces some challenges. I believe that thanks to the efforts of sculptors, theoretical research, and the attention and support of all sectors of society the contemporary transformation of elements of traditional culture in the sculptur-

al works of the Exhibition will continue to develop and improve in the future, contributing more to the prosperity of sculptural art, the inheritance, and renewal of national culture.

REFERENCES

1. Fan Dian, Xu Jiang. 2000. *Essays on Chinese sculpture of the twentieth century*, Qingdao: Qingdao Publishing House 范迪安, 许江. 20 世纪中国雕塑学术论文集 [M]. 青岛: 青岛出版社, 2000.
2. Liu Kaiqu. 1984. *A walk through the forest of sculpture*, Shenyang: liaoning meishu 刘开渠. 雕林漫步 [M]. 沈阳: 辽宁美术出版社, 1984.
3. Xu Zhenlong. 2011. *Introduction to sculpture*, Beijing: Tsinghua University Press. 许正龙. 雕塑概论 [M]. 北京: 清华大学出版社, 2011.
4. Chen Peiyi. 2010. *The case of Chinese local sculptors*, Beijing: zhongguo jianzhu gongye. 陈培一. 中国本土雕塑家个案 [M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2010.
5. Yang Jianping. 2010. *Chinese sculpture 1949-2010*. — Beijing: zhongguo jianzhu gongye, 2010. 杨剑平. 中国雕塑 1949-2010 [M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2010.
6. Wang Chaowen. 2012. *The aesthetics of sculpture*, Beijing: Life — Reading — Bookshop Xinzhi Sanlian. 王朝闻. 雕塑美学 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2012.

Юй Ханюн
Преподаватель
Университет Фучжоу
Заместитель генерального секретаря
Фуцзяньское скульптурное общество
e-mail:476059530@qq.com
Сямэнь, Китай
ORCID: 0009-0008-3035-0884

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-74-85

СОВРЕМЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СКУЛЬПТУРЕ, ПРЕДСТАВЛЕННОЙ НА ВСЕКИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ XXI В.

Аннотация: Китайская традиционная культура обладает богатым содержанием после более чем пяти тысяч лет своей истории и развития. В данной статье рассматриваются скульптуры, представленные на пяти Всекитайских художественных выставках, проведенных с начала XXI в., анализируются пути современной трансформации, формы представления, ценность и значение, а также проблемы и перспективы развития элементов традиционной культуры в скульптуре. Интерпретируя репрезентативные скульптуры последних пяти Всекитайских художественных выставок, в статье раскрывается, как элементы традиционной культуры

1. ВВЕДЕНИЕ

Авторитет, важность и значимость Всекитайской художественной выставки для китайского скульптурного мира не подлежат сомнению. Действительно, на общенациональном уровне она представляет лучшие образцы китайской скульптуры того времени, когда она проводится. С начала XXI в. Всекитайская художественная выставка проводилась пять раз, начиная с 10-й в 2004 г. и заканчивая 14-й в 2024 г. Важная отличительная черта, проявившаяся на этих выставках, — это поиск путей современной интерпретации элементов традиционной культуры в скульптуре. Это показывает не только глубокий интерес и понимание скульпторами традиционной культуры, но и тенденцию на позитивное конструирование и раскрытие национальной культурной

обновляются и интегрируются в современное творчество. Показано, как скульпторы, наследуя традиции, активно ищут способы художественного выражения, адаптированные к требованиям времени. Также проводится теоретическое осмысление и формируются рекомендации для дальнейшего развития китайского скульптурного искусства.

Ключевые слова: Всекитайская художественная выставка; скульптура; элементы традиционной культуры; современная трансформация; художественные новации

идентичности в условиях глобализации. Любое искусство — это, по сути своей, «эстетическое отражение объективного мира в сфере человеческого сознания через чувственные образы»¹. Скульптурное искусство продолжает эволюционировать и изменяться вместе со временем. Элементы традиционной культуры, переосмысленные в современной скульптуре, дали ей богатейший материал, и позволили ей обновляться не по пути слепого копирования новых форм, но по пути сохранения местной культуры и её символов, глубокого духовного содержания, присутствующего ей чувства гармонии, которые становятся теоретической подпиткой произведений скульп-

1. Ван Хунцзянь. Введение в искусство. — Пекин: Издательство Вэньхуа ишу шэ, 2000. — С. 182. 王宏建. 艺术概论. 北京: 文化艺术出版社, 2000:182.

птуры. Такая скульптура вызывает искреннее восхищение и любовь зрителя.

2. ФОРМЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СКУЛЬПТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

2.1 ТЕМАТИЧЕСКОЕ ЗАИМСТВОВАНИЕ: СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ И ФОЛЬКЛОРА

Жизнеспособность культуры проявляется не только в сохранении её ядра, но и в реализации её полезности и использовании её ресурсов. Лучшее, что даёт нам история, — это вызываемые ею чувства. Скульпторы часто черпают вдохновение в исторических сюжетах и фольклоре, чтобы вдохнуть новую жизнь в традиционную культуру. Например, представленная на 10-й Всекитайской художественной выставке скульптура «Пионовая беседа» основана на знаменитой одноимённой китайской пьесе XVI в. Контраст между тонко проработанными чертами лица Ду Линянь и формой тела, созданной в стиле се-и, подчёркивает мягкость и нежность образа девушки благородного происхождения. Поза Ду Линянь, напоминающая склоненную под порывами ветра иву, позволила автору очень живо раскрыть традиционный сюжет классической пьесы. Еще один пример — работа Ван Чао «Путешествие на Запад», представленная на 11-й Всекитайской выставке, для которой автор взял классический сюжет хождения Сюаньцзана за сутрами и показал образ неутомимого буддийского монаха на барельефе. Также на 13-й Всекитайской художественной выставке были представлены такие работы, как «Ни Цзань на озере Тайху», «Литые души доциньской эпохи», «Первопроходцы: Аньхойская государственная школа». «Длинная песня Шелкового пути» У Туна и Ма Цзюня с той же выставки — работа, сочетающая традиционный язык скульптуры с модернистскими техниками. Стоит сказать, что это произведение принадлежит к циклу работ, посвящённых персонажам китайской драмы, над которым У Тун работает последние несколько лет, и является, пожалуй, одним из лучших примеров китаизации скульптуры.

2.2. НАСЛЕДОВАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ: ЗАИМСТВОВАНИЕ И ОБНОВЛЕНИЕ ЯЗЫКА ТРАДИЦИОННОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Задача пластических искусств состоит в том, чтобы найти такие формы выражения, которые

наиболее полно выражают ту или иную идею. Язык моделирования традиционной скульптуры предоставляет богатый ресурс для современного скульптурного творчества. Рассмотрим пример работы с 13-й Всекитайской художественной выставки, «Мудрость всеотражающего зеркала небесного круга»² авторства Ли Хуэйсина. Стиль моделирования был позаимствован из китайской буддийской скульптуры, в котором представлен образ мудреца современной эпохи, как бы преисполненного буддийского духа. Персонаж расположен перед диском, из которого вырезан силуэт сидящего будды. В целом, стиль скульптуры сочетает плавные линии и гармонию, характерные для традиционной скульптуры и черты современного минимализма. На 14-й Выставке также были представлены работы, черпающие вдохновение в китайской традиции — например, в архитектуре, из которой заимствуется и переосмысливается форма *доугунов*³, придающая скульптуре явный китайский колорит и большую выразительность.

2.3. СИМВОЛИЧЕСКАЯ АЛЛЕГОРИЯ: СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ СИМВОЛОВ

Символы — это несущие в себе смыслы представления. Символы традиционной культуры обретают новые смыслы в скульптуре. Так, на 11-й художественной выставке Ши Сяндун представил работу «Буйные ветры ковали Весны и Осени»⁴, которая сочетает символы традиционной культуры и современной цивилизации, образуя контраст и сильное напряжение. Ощущение времени и эпохи — это всегда источник творчества для художника.

Работа Ван Янмэна с 12-й Всекитайской художественной выставки, «Четыре символа»⁵ жизненного пути — еще один пример. В произведении интерпретируются традиционные символы — четыре животных-покровителей сторон света — зеленый дракон Цан-лун, отвечающий за восток, белый тигр Бай-ху, покровитель запада,

2. Кит. 大圆镜智 да юань цзин чжи, буддийское понятие, относящееся к всеобъемлющей мудрости будды

3. Конструктивно-декоративная система в дальневосточном дворцовом и храмовом зодчестве, представляющая собой систему кронштейнов и балок.

4. Весны и Осени, или Чуньцю — исторический период с 722 по 479 гг. до н.э., а также историческая хроника царства Лу, охватывающая этот период и давшая ему название.

5. Четыре символа, кит. 四象, сы-сян, нумерологический и онтолого-космологический термин китайской философии, продолжение разворачивания двух начал — инь и ян; также относилось к четырём сторонам света и ассоциируемым с ними животным.

черная черепаха со змеиным хвостом Сюань-у, хранитель севера, и красная птица Чжу-цюэ, отвечающая за юг. Эти традиционные символы помещаются в круг, представленный в виде машинной шины, создавая очень динамичный образ, обозначающий гармонию, единство и скорость. Также достойное упоминания произведение — работа с 13-й Всекитайской выставки, темой которой стала «Песнь моему прямому духу о верности, честности, прямоты и справедливости», в которой в геометрически упрощенной форме показаны персонажи традиционной драмы. Благодаря контрасту цветов и организации пространства, автор передает стремление настоящей эпохи к прогрессу, привнося новую жизненную силу в традиционные символы в современном контексте.

3. МЕТОДЫ СОВРЕМЕННОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ ЭЛЕМЕНТОВ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

3.1. РЕКОНСТРУКЦИЯ ФОРМЫ: АБСТРАКЦИЯ И ВИЗУАЛЬНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОРМ

Искусство ставит своей целью воспроизведение не внешнего облика вещей, но присущего им духа. Адаптируясь к эстетическим потребностям современности, скульпторы осуществляют формальную реконструкцию элементов традиционной культуры. На 11-й Всекитайской художественной выставке была показана скульптура на тему «Нирвана феникса», в которой автор отказался от фигуративного изображения образа феникса и вместо этого представил процесс возрождения феникса в пламени с помощью абстрактных линий и искаженных форм. Сочетание огненных цветов и неправильных форм ярко передает силу разрушения и обновления, заключенную в перерождении феникса. Примечательная работа, представленная на 13-й Выставке, автор которой произвел трансформацию формы такого элемента традиционной культуры как образ *мэнь-шэня*, бога двери. Черты лица гротескно преувеличены, например, глаза изображены в виде огромных и глубоких кругов, как будто они способны воспринимать все на свете, а брови изгибаются в динамичные линии, символизирующие сильные перепады настроения. Сильные цветовые контрасты, ярко-красного и насыщенного черного, между тем, делают персонажа легко узнаваемым, так как они традиционны при изображении *мэнь-шэней*, и в то же время делают работу выра-

зительной и очень современной. Так элемент традиционной культуры приобретает новый облик и оживает в современном художественном контексте. Работа Чжан Синьюя «Смотрю на гору — все-таки гора», представленная на 14-й Всекитайской художественной выставке вдохновлена традиционной китайской живописью литераторов *вэньжэнь-хуа*. В данной работе важным конструктивным фактором является композиция: в зависимости от точки обзора, меняется форма гор и вод, совсем как в китайской классической живописи с её подвижной перспективой. Если смотреть сбоку, но можно видеть холмистые горные вершины, если спереди — то пейзаж с горами и водам в стиле *се-и*. Это интерпретация классического тезиса китайской философии, относящегося к трем способам воспринимать мир — того, что видно глазу, того, что обманывает глаз, и того, что глазу не видно, но существует. Автор в своем творчестве показывает, как человек, «опираясь на собственные представления, обнаруживается в вещах и явлениях невидимые глазу вещи и подчеркивает их»⁶.

3.2. ИССЛЕДОВАНИЕ МАТЕРИАЛОВ: СИНТЕЗ ТРАДИЦИОННЫХ И СОВРЕМЕННЫХ МАТЕРИАЛОВ

Материалы — это материальная среда, используемая художниками для выражения своих мыслей и эмоций. Скульпторы активно исследуют способы сочетания традиционных и современных материалов в своих творениях, открывая новые пути для презентации элементов традиционной культуры. Так, на 10-й Всекитайской художественной выставке была представлена работа на тему Шелкового пути, сочетающая в себе элементы культуры Шелкового пути и современные материалы. В основной части работы из бронзы отлито изображение древнего верблюжьего каравана. Форма верблюдов показана в реалистичной манере. Караван является символом стойкости характера, тягот и величия древнего Шелкового пути. Товары, перевозимые караваном, частично сделаны из прозрачного акрила с инкрустацией из цветных нитей, что символизирует богатый торговый и культурный обмен по Шелковому пути. Это сочетание бронзы и акрила позволило автору показать одновременно ощущение исто-

6. Ван Цян. Эссе о скульптурном творчестве // Новое искусство. — 1987. — № 1. 王强. 雕塑创作随笔[J]. 新美术, 1987 (1)

рии и её бремени при помощи традиционного материала — металла, но и придать ей современный характер, актуализировать её при помощи современных материалов.

На 12-й Всекитайской художественной выставке была представлена работа Фэн Чунли «Литье: бамбуковый ветер». При помощи нержавеющей стали автор запечатлевает образ ветра в бамбуковой роще. Произведение особенно выразительно благодаря сочетанию мягкости и стали, гибкости и жесткости материала, претерпевающего визуальную трансформацию. Так, часто используемый в скульптуре материал, нержавеющая сталь, передает эфемерную красоту образа, часто встречающегося в китайской художественной традиции. Работа Мэн Ясюя «После нового дождя на пустой горе» с 13-й Выставки помещает зрителя в художественный мир традиционного китайского пейзажа шаньшуй. Нержавеющая сталь используется в качестве основы для пейзажа шаньшуй. На этой основе скульптор вырезал декоративные элементы, такие как скрученные деревья, расположенные на фоне пластов гор. Холодная и жесткая текстура нержавеющей стали и плавность форм традиционного пейзажа составляют контраст. Так, благодаря умелому использованию современных материалов для изображения китайского пейзажа *шаньшуй* автор создал современное художественное произведение на традиционную тему и оживил элемент традиционной культуры при помощи современного материала.

3.3. ИДЕЙНОЕ ОБНОВЛЕНИЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ СЮЖЕТОВ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ЭПОХИ И ИССЛЕДОВАНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

Искусство — это не отражение реальности, но способ переосмысления мира. Скульпторы постоянно обновляют свои концепции, используя традиционные культурные элементы, давая им современную интерпретацию и расширяя поле смыслов культуры. Темой одного произведения, представленного на 12-й Всекитайской выставке, стал сюжет о том, как Юй Гун сдвинул горы. В отличие от традиционного образа Юй Гуна, в котором основное внимание уделяется упорству, персонаж в этой работе интерпретируется в современном контексте, он — это воплощение стремления к защите окружаю-

щей среды. Инструменты, с помощью которых Юй Гун ведет свою семью и жителей деревни в горы, — это уже не просто мотыги и корзины, но современные измерительные приборы, а также знаки природоохранительной зоны. Горы на заднем плане работы — это не препятствие, которое нужно преодолеть, но горы, переживающие экологический кризис из-за чрезмерной эксплуатации, с редкой растительностью и обнаженной землей и камнями. Благодаря такому концептуальному обновлению, традиционный культурный герой Юй Гун и история о том, как он сдвигал горы, помещается в современный контекст. Автор призывает задуматься о защите окружающей среды и устойчивом развитии, тесно увязывая традиционную культуру с современными социальными проблемами. На 14-й Всекитайской художественной выставке была представлена серия скульптур на тему «24 сезона», т. е. 24 сезонов китайского солнечного сельскохозяйственного календаря. Используя современные художественные концепции и выразительные методы, скульпторы представили особенности каждого сезона и связанные с ними виды сельскохозяйственной и культурной деятельности. Такие работы интерпретируют элементы традиционной культуры с новой точки зрения. Традиционная культура приобретает более широкий и глубокий культурный подтекст под влиянием современных концепций, отражая плюралистическое понимание традиционной культуры, а также отклик скульпторов на потребности времени и современного общества.

4. ЦЕННОСТЬ И ЗНАЧЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ ЭЛЕМЕНТОВ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

4.1. НАСЛЕДОВАНИЕ И ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ

Наследование культуры подобно передаче факела, освещающего путь нации вперед. Современная трансформация элементов традиционной культуры в скульптурных произведениях — важный способ культурного наследования. Включение исторических аллюзий, фольклора, традиционного языка лепки и символов в современную скульптуру позволяет сохранить и распространить традиционную культуру в современном обществе. Рассмотренные работы являются ярким носителем культурного наследия, позволяя зрителям по-

нять и почувствовать очарование традиционной культуры, и тем самым стимулируя любовь людей к национальной культуре и их идентификацию с ней. Например, скульптуры, основанные на мифах и легендах, наглядно представляют древние истории, позволяя передавать ценности и духовные смыслы традиционной культуры из поколения в поколение и обеспечивая непрерывный поток наследования национальной культуры.

4.2. ОБНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА

Инновации — это душа искусства и источник силы, способствующей прогрессу искусства. Современная трансформация элементов традиционной культуры привносит в скульптурное искусство новые творческие идеи и формы выражения, способствует инновациям и развитию искусства. В процессе преобразования традиционных элементов культуры скульпторы экспериментируют с новыми материалами, техниками и способами выражения, разрушая присущие традиционной скульптуре шаблоны. Например, использование техник абстракции и деформации, слияние традиционных и современных материалов, расширение границ скульптурного искусства, обогащение его визуального языка. Подобные инновации не только позволяют искусству скульптуры сохранять свою жизнеспособность в современном обществе, но и закладывают прочный фундамент для его будущего развития, подталкивают искусство скульптуры к новым высотам.

4.3. ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Искусство — это важный инструмент формирования культурной идентичности нации, хранящий в себе память и дух народа. В условиях углубления процессов глобализации современная трансформация элементов традиционной культуры в скульптуре имеет жизненно важное значение для формирования национальной культурной идентичности. Когда скульпторы используют в своих произведениях элементы местной культурной традиции, они тем самым подчеркивают уникальность национальной культуры. Например, среди множества скульптур, представленных на пяти Всекитайских художественных выставках, проводившихся с начала XXI в., те, в которых использованы традиционные китайские архитектурные элемен-

ты (например, загнутые крыши, доугуны и т. д.), традиционные мотивы (например, в виде облаков и т. д.) и традиционные цвета (например, китайский красный, голубой фарфор и т. д.), являются уникальными на мировой художественной сцене благодаря своим отличительным особенностям, присущим китайской культуре. Эти работы стали визуальными визитными карточками китайской культуры, демонстрируя всему миру богатое наследие и неповторимое очарование китайской культуры. В то же время современная трансформация традиционных культурных элементов также обновляет и развивает национальную культуру в современном обществе, придавая национальной культурной идентичности новые значения и смыслы в современном контексте.

5. ВЫВОДЫ

Углубленное изучение традиционной культуры позволяет скульпторам воспроизводить её исторические, философские, социальные смыслы, а не поверхностно копировать её элементы. Культурная традиция глубоко интегрируется в творческие концепции и выразительные методы современной скульптуры. При этом скульпторы так же внимательно относятся к выбору материалов и технологий для лучшего раскрытия темы произведения и смыслового содержания элементов традиционной культуры. Это позволяет создать более глубокие скульптурные произведения и добиться гармоничного синтеза между традицией и современностью.

В своих будущих творениях скульпторы могут найти баланс между новацией и традицией. С одной стороны, они активно поощряют новаторское мышление и смелые эксперименты с новыми художественными формами, материалами и техниками, чтобы адаптироваться к требованиям времени и постоянно меняющимся эстетическим ожиданиям зрителей. С другой стороны, необходимо всегда придерживаться корней традиционной культуры, уважать первоначальное значение и культурную ценность элементов традиционной культуры, а также следить за тем, чтобы в процессе инноваций не были утрачены духовные основы традиционной культуры. В целом, современная трансформация элементов традиционной культуры в скульптурных работах Всекитайской художественной выставки с XXI в. достигла значительных успехов,

но также сталкивается с некоторыми вызовами. Благодаря усилиям скульпторов, теоретическим исследованиям, вниманию и поддержке всех слоев общества, я верю, что современная трансформация элементов традиционной куль-

туры в скульптурных работах Выставки в будущем будет развиваться и совершенствоваться, и внесет большой вклад в процветание скульптурного искусства, наследование и обновление национальной культуры.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Фань Диань, Сюй Цзян. Очерки о китайской скульптуре XX века. — Циндао: Издательство Циндао, 2000. 范迪安, 许江. 20 世纪中国雕塑学术论文集[M]. 青岛: 青岛出版社, 2000.
2. Лю Кайцюй. Прогулка по лесу скульптуры. — Шэньян: Ляонин мэйшу, 1984. 刘开渠. 雕林漫步[M]. 沈阳: 辽宁美术出版社, 1984.
3. Сюй Чжэньлун. Введение в скульптуру. — Пекин: Издательство Университета Цинхуа, 2011. 许正龙. 雕塑概论[M]. 北京: 清华大学出版社, 2011.
4. Чэнь Пэйи. Случай китайских местных скульпторов. — Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе, 2010. 陈培一. 中国本土雕塑家个案[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2010.
5. Ян Цзяньпин. Китайская скульптура 1949–2010. — Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе, 2010. 杨剑平. 中国雕塑 1949–2010[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2010.
6. Ван Чаовэнь. Эстетика скульптуры. — Пекин: Жизнь — Чтение — Книжный магазин «Синьчжи Саньянь», 2012. 王朝闻. 雕塑美学[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2012.

Fu Xiaojiao

Postgraduate student

Music History Department

The Rachmaninov Rostov State Conservatory

e-mail: lady.sibila@mail.ru

Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0002-8846-2095

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-86-101

XIA BIAN, THE TREATISE ON MUSICAL INSTRUMENTATION OF THE QING ERA PALACE CEREMONIES DURING THE 18TH CENTURY

Summary: The author of the article aims to introduce a historical source of the early 18th century, *Xia Bian*, into scientific circulation of Russian musicology. It is the second volume of the great treatise of the Qing emperors, *Yu Zhi Lü Lü Zheng Yi*. Dedicated to the description of court musical instruments, *Xia Bian*, on the one hand, positions the Manchu rulers as strict followers of the previous dynasties and continuers of the Han traditions of court musical art. On the other hand, it clearly outlines a range of priorities limited to 13 instruments; moreover, it focuses on the physical characteristics that determine the standard sound, and touches on a number of morphological changes in the instruments and their decor. The illustrations with outline images of certain

The issue of using musical instruments in the ceremonial events of the Forbidden City of the early 18th century is relevant for researchers of Chinese palace music of the Qing dynasty and is in the field of research of modern musicologists-sinologists. Not only the study of surviving examples of musical instruments is of interest, but their description, interpretation of their symbolic meaning, and recommendations for combining timbres, etc., present in Chinese treatises of the 18th century, are no less important. The book *Xia Bian* (下编), a second volume of the four-volume manuscript of the Kangxi and Qianlong emperors, *Yu Zhi Lü Lü Zheng Yi* (御制律吕正义), is one of the historical works that sheds light on the priority musical instruments of the Forbidden City during the Kangxi Emperor's reign.

instruments, full face or in section, which allow us to obtain reliable information about the features of their designs, are a valuable contribution. In the treatise, the absence of information on the change or radical modernisation of musical instruments and the authors' numerous references to the most ancient Chinese philosophical works on music confirm the idea that Emperor Kangxi not only did not seek to reform the musical part of the palace ceremonies but, on the contrary, was actively inclined to maintain the established Ming traditions. Despite the rigour and consistency of the presentation, the text of the treatise includes poetic turns and comparisons characteristic of the spatial-figurative thinking of a resident of China in the 18th century.

At present, the multi-volume manuscript is stored in the library of the Palace Museum under the number 00000034-9/52. It arouses genuine interest; however, it is available for viewing only as an exhibit of the museum. The relevance of the topic of studying the Qing palace culture prompted Chinese publishers to publish a series of facsimiles of rare books of the Qing era, one of which was *Yu Zhi Lü Lü Zheng Yi*, in 2000. Thus, the world scientific community has gained access to the contents of the book, often called in Chinese musicology "the encyclopedia of court life"¹.

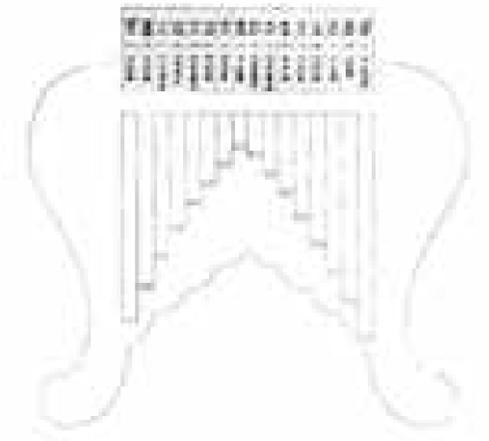
The Second Volume of *Xia Bian* is relatively small, 81 pages. It is interesting that the numbering in *Yu Zhi Lü Lü Zheng Yi* is continuous; thus, the second

1. For more information about this manuscript, see our articles [3; 8].

volume begins on page 78 (ends on page 159). The text has numerous illustrations depicting almost all the musical instruments presented in the book. The structure of the volume includes the Introduction, "Ba Yin Yue Qi Zong Shu" (八音乐器总说), and thirteen sections describing wind instruments (the Paixiao, the Xiao, the Di, the Sheng, the Chi, the Xun), stringed and plucked instruments (the Qin, the Se, the Zhong), and percussion instruments (the Qing, the Gu, the Zhu, the Yu).

Positioning themselves as the heirs of the Chinese emperors, the Manchus diligently adopted the traditions of palace musical practice of previous dynasties. It is quite expected, in this case, that the introduction to the book *Xia Bian* included a general classification of instruments based on the traditional Chinese system of dividing them into 8 types, Ba Yin (八音, eight sounds), depending on the material they are made of. Jin (金, metal) included bells and chimes; Shi (石, stone) referred to lithophones; Tu (土, earth) referred to clay instruments — the ocarina and the clay pipe; Ge (革, leather) combined drums; Sy (丝, silk) was mentioned when talking about the lute and zither, the strings of which were made of silk threads; Mu (木, wood) included idiophones; Pao (匏, calabash) was associated with the sound of the Sheng instrument; Zhu (竹, bamboo) referred to a flute made of bamboo. In their description of the instruments, the authors of *Xia Bian* focus primarily on the physical parameters of a particular type, bringing to the forefront such qualities as size, weight, volume, length, and height of the instruments: "Musical instruments made of metal," they write, "vary greatly in thickness and weight. Instruments made of bamboo and calabash vary in length. Instruments made of silk vary in height. Instruments made of clay vary in volume. A detailed description of the similarities and differences between ancient and modern instruments is given in the sections of this volume" [7, p. 77].

The presentation of musical instruments begins with the wind instrument Paixiao (排箫) (ill. 1). The choice is not accidental. Since the time of the Ming emperors, the multi-barrelled flute has invariably been used in religious and secular palace ceremonies — during sacrifices and congratulations. Being a symbol of the gods of Heaven and Earth and, as a result, the supreme power and greatness of the emperor, the bamboo Paixiao was often called Fengxiao (凤箫, Phoenix flute). It was made in the shape



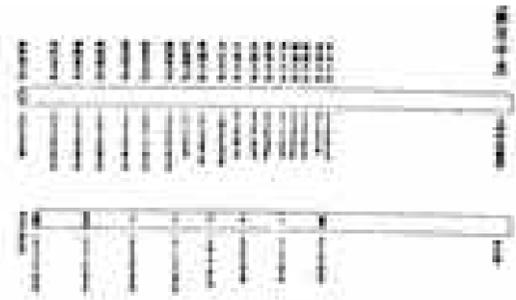
Ill. 1. The Paixiao. Illustration from the book *Xia Bian*, p. 82.

of the wings of the Phoenix, symbolising a happy omen and blessing.

The authors of *Xia Bian* did not fail to notice that the two-winged shape of the instrument is mentioned in the ancient book of the Eastern Han Dynasty, *Fengsu Tongyi* (风俗通, *Comprehensive Meaning of Customs and Mores*). Its creator, Ying Shao, wrote: "the Paixiao instrument was made by Shun, the leader of the tribal union in ancient times; it has a curved shape, like the wings of a Phoenix" [7, p. 80].

Leaving the principle of form, the details of the body and decor of the Paixiao had been changed from era to era. Zhao Huali writes about the morphological changes of the instrument in his article, pointing out that the Paixiao of the Qing Dynasty was made on the basis of the design of the Ming Paixiao, which, in turn, inherited it from the Yuan Dynasty. Moreover, "the outer side of the Paixiao instrument used in the Yuan Dynasty," the researcher writes, "was fixed with black wooden crossbars, and the surface was decorated with a golden Phoenix" [5, p. 5]. During the Ming era, the multi-barrelled flute began to be painted in the most revered colour of the Han nation — red, still with a golden Phoenix on the wings of the instrument.

Under the Qing emperors, the red wings of the Paixiao began to be decorated with symmetrical golden dragons, which is typical for the decor of the era as a whole. In his work on the theme of dragon images during the Ming and Qing dynasties, researcher Meng Jie writes that "the development of dragon images in the Qing dynasty is most characteristic of the reign of emperors Kangxi, Yongzheng, and Qianlong. The formation of the main style of dragon images in the Qing dynasty also dates back to this period" [2, p. 27]. Four characters, Kang Xi

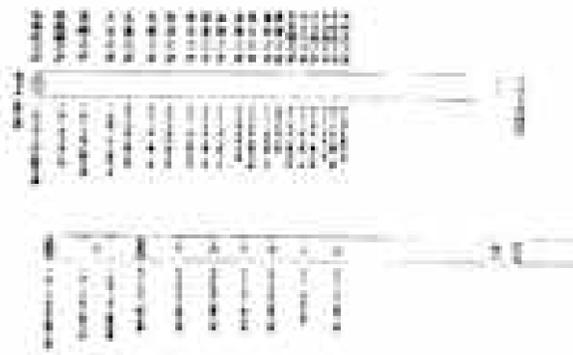


Ill. 2. The Xiao. An illustration from the book *Xia Bian*, p. 92

Yu Zhi (康熙御制), were carved on flutes made during the reign of Kangxi, meaning that these instruments were created during his lifetime².

The timbre of the flute was melodic and deep, like a flowing stream. The Qing Paixiao became one of the main court instruments and retained its position throughout the 18th century.

The instrument consisted of 16 pipes of different lengths but of the same diameter and could produce all 12 Lü sounds. “To produce the sounds of men’s Lü [Yang Lü, 阳律] on the instrument,” we read in the book, “eight pipes on the left are used; for women’s Lü [Yin Lü 阴吕]³ — eight pipes on the right. All pipes are made of bamboo, and the outer parts of the bamboo pipes are made of wood. The entire body of the instrument is painted with coloured images of a dragon to decorate the Paixiao instrument” [7, p. 137]. Each of the 16 pipes had its



Ill. 3. An illustration from the book *Xia Bian*, p. 98.

2. A red-painted and gold-painted multi-barreled Paixiao flute with images of clouds and dragons is kept in the Palace Museum in Beijing. See a photo of a Qing-era Paixiao in the Palace Museum’s Digital Artifact Library: <https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=f2204c4cf06941148377c8a67739fc08&source=2&lid=f04dab47e5454733afb3427f9be5c10>.

3. From here on, square brackets within quotations contain the author’s commentary.

own name, which was drawn with paint. If we turn the pitch of the tones reproduced by the Paixiao into the modern temperament system, the sound series will be as follows: gis, eis, c¹, d¹, e¹, fis¹, gis¹, ais, h, a, g, eis², dis², cis², h, a.

The Xiao (箫) flute (ill. 2) or Dongxiao (洞箫)⁴ was a related instrument to the Paixiao.

In the third section of the book *Xia Bian*, there is a mention that the Xiao was borrowed by Japanese musicians in the Tang Dynasty, modified over time and became widespread under the name Chiba. “In ancient China, the Xiao instrument was called a long flute. The wind musical instrument Chiba [尺八, a bamboo flute], which was brought to Japan during the Tang Dynasty, was derived from the modern Xiao instrument. In the Jin Dynasty, scholar Xun Xu made a Xiao instrument about 2 si 6 cun [about 87 cm] or 3 chi⁵ [about 100 cm] long. It is too long for the human hand, and it is very difficult for the performer’s fingers to cover the playing holes of the Xiao. The length of the instrument today is 1 chi 7 cun [about 56 cm]” [7, p. 82].

The Xiao was made from a bamboo tube with five holes in the middle of the upper part and one hole on the back. At the end of the Xiao pipe, a cutout in the shape of the letter “u” was made. The Xiao was used in court ceremonies of the Qing Dynasty, such as sacrifices and banquets. Music for it was written using *gongche* notation. Each note corresponded to the name of the playing hole: Gong (mi), the second — Fan (fa), the third — Liu (sol), the fourth — Wu (la), the fifth — Yi (si). The sound of the hole from the bottom of the pipe was called Chi (Re).

The Xiao could be both a solo instrument and harmoniously combined in an ensemble with plucked string instruments — Guqin or Pipa. However, the position of the Xiao was unstable. “During the Qing Dynasty,” the researcher writes, “the status of the Xiao instrument in the ensemble decreased. In some ensembles, it was replaced by other wind instruments, such as the flute and Sona. As a result, today we have only a small number of these instruments and their varieties” [4, p. 168].

The Xiao’s “sister” was the bamboo flute Dizi (flute, 笛), which was called the short Xiao long before the

4. From here on, square brackets within quotations contain the author’s commentary.

5. A bamboo flute covered in red lacquer and gold-painted with images of clouds and dragons is kept in the Palace Museum in Beijing. See the photo of the Qing Dynasty Xiao in the Digital Artifact Library of the Palace Museum: <https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=f04dab47e5454733afb3427f9be5c10>

Qing Dynasty (ill. 3). However, unlike the longitudinal Xiao, the Dizi flute was transverse⁶. “The differences between the Dizi and the Xiao,” the authors note, “are also manifested in the timbre and structure of the instrument. The bamboo flute Dizi has an additional hole (a flute membrane, covered with a thin film) between the blowing hole and the first finger hole. This invention belonged to Liu Xi, a musician of the Tang Dynasty. The role of this hole is to make the sound of the bamboo flute special and more beautiful. The membrane-less Xiao relies on the vibration of the air column, and the sound of the bamboo flute Dizi is formed not only by the vibration of the air column, but also by the vibration of the membrane” [7, p. 93].

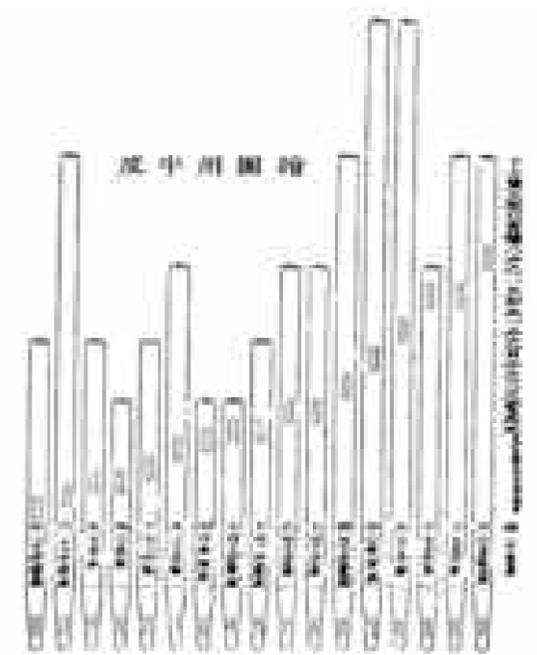
As a result of the timbre differences, the Dizi was assigned cheerful, light, and gentle melodies, while sad, mournful music was the basis of the Xiao’s repertoire.

Historically, the Dizi flute occupied a prominent place in ancient Chinese court musical culture. The flute was deeply revered and endowed with special properties. “It was believed,” writes Li Jinli, “that the sounds of the flute are not only capable of driving out vices, but also have a stabilising, calming effect. Its voice was likened to the singing of a dragon. In the ancient book of the Eastern Han Dynasty, *Fengsu Tongyi* [风俗通], the scholar Ying Shao wrote: “the sound of the flute sweeps away evil; it is imbued with elegance and virtue” [1, p. 168].

Despite all the cultural, historical and timbre advantages of the Dizi flute over the Xiao, the authors of the *Xia Bian* focus more on the commonality of the instruments than on the differences, saying, among other things, that “flute scores were also written using *gongche* notation, similar to scores for the Xiao. The flute had six finger holes. The finger holes of the Dizi are the same as on the Xiao” [7, p. 93].

From the position of the authors of the *Xia Bian*, the kinship of the instruments could also be determined by the parameters of external similarity. Thus, on page 99, the authors write about the common features of the Paixiao (the sound of bamboo) and the Sheng (笙, the sound of a calabash). “The Sheng instrument has common features with the Paixiao instrument, and it can also symbolise the Phoenix. In ancient times, it was called Feng Sheng (凤笙, Phoenix Sheng). Like the Paixiao, the Sheng instrument also consists of pipes of different lengths. However, the material of the Sheng instrument is different from the Paixiao. The Sheng is made of calabash,

6. Chi is a unit of length equal to 0.32 meters, 1 cun is about 3.2 cm, 10 cun make 1 chi, 10 fen make 1 cun.



Ill. 4. The Sheng⁷. An illustration from the book *Xia Bian*, p. 106.

and the Paixiao is made of bamboo” [7, p. 99]. The authors of the book pointed out that “people often compare the sound of the Sheng instrument to the singing of the Phoenix to show how beautiful and pleasant it is to the ear” [Ibid.].

The Sheng consisted of seventeen pipes with reeds and one separate one (Sheng Dou, 笙斗), each pipe had a playing hole. The diameter of the Sheng pipe reached 0.7 cm. Although outwardly some Sheng pipes seem to be the same length, the sound produced depended not on their length, but on the distance between the reeds and the playing holes. According to the authors of the book, the number of reeds in the Sheng changed from era to era: “In the Zhou Dynasty, there were thirteen reeds of the Sheng instrument. In the Song Dynasty, there were twenty-four reeds. In the Qing Dynasty, although seventeen pipes were used, two or three of them did not have reeds” [7, p. 106].

The drawing from the second volume of *Xia Bian* (ill. 4) shows a diagram of the internal structure of the Sheng, where the rectangles indicate the locations of the reeds in the pipes. “The longest distance from the reed to the playing hole,” we read in the manuscript, “is about 25 cm (first pipe, from right to left). In the second tube, this distance is ap-

7. A wooden Sheng, covered with black lacquer and painted with gold, with an image of a golden cloud and a dragon, is kept in the Palace Museum in Beijing. See the photo of the Sheng from the Qing Dynasty in the Digital Artifact Library of the Palace Museum: <https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=c9d5bbe79ff345abb163f110b9d2193e&source=1&page=1>



Ill. 5. The Chi. An illustration from the book *Xia Bian*, p. 98.

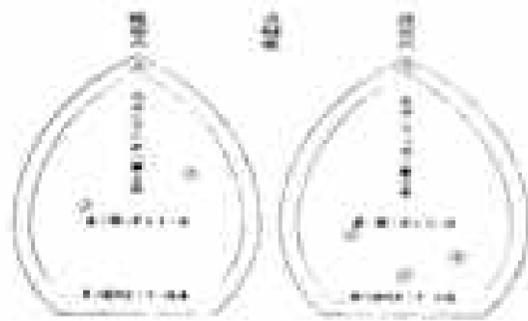
proximately 23 cm. The third tube is equal to the second, in the fourth tube the distance is 21.6 cm, in the fifth — 20 cm, in the sixth — 17.2 cm, in the seventh — 15 cm, in the eighth — 14 cm. There is not much difference between the ninth, tenth, and eleventh tubes — about 13 cm, in the twelfth — 12.6 cm, in the thirteenth — 12 cm, the fourteenth tube is 11 cm, the fifteenth — 10.6 cm, the sixteenth — 10 cm, the seventeenth — 8.6 cm” [7, p. 106].

Music for the Sheng instrument was written using the *gongche* notation, using the same principle as for the Xiao. All the holes had their own names: 1 — Chi (re), 2 — Gong (mi), 3 — Gong (mi), 4 — Fan (fa), 5 — He (sol), 6 — Sy (la), 7 — Yi (si), 8 — Yi (si), 9 — Shang (do), 10 — Shang (do an octave higher), 11 — Gou (□, between the sounds of do and re), 12 — Chi (re), 13 — Gong (mi), 14 — Fan (fa), 15 — Fan (fa), 16 — Liu (sol), 17 — Wu (la).

In the book, the last instrument to represent the sound of bamboo was the Chi (箎) (ill. 5). According to the description of the authors of the 18th century, “The Chi has seven sound holes. The Chi instrument is divided into large and small, of which the large one is 1 chi 4 cun [about 46 cm] long, and the small one is 1 chi 2 cun [about 40 cm]. The blowing device is known as Qiao (翹), which distinguishes the Chi from the flute” [7, p. 113].

The Chi had two lip holes: the first was in the middle of the tube, and the second was at the end. The way of playing the Chi was unique, offering the performer two options for sound production. It was possible to blow air in the middle, holding the Chi horizontally with both hands, or it was possible to blow into one end⁸.

8. A bamboo Chi, covered with red lacquer and painted with gold, with an image of a cloud and a dragon, is kept in the Palace Museum in Beijing. See the photo of Qing Dynasty Chi in the Digital Artifact Library of the Palace Museum: <https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=177c3d0c7eab436ba11f0bc2a5cb346>



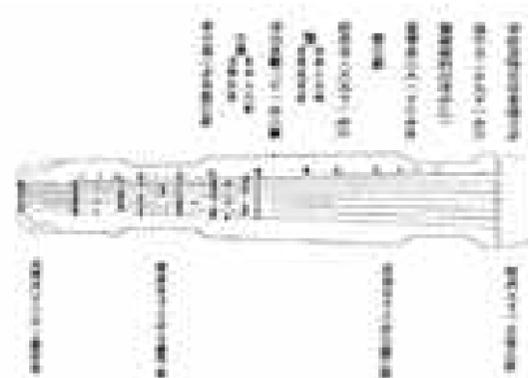
Ill. 6. The Xun. An illustration from the book *Xia Bian*, p. 122.

The presentation of the wind group in the book is completed by the Xun⁹ instrument (埙, the sound of the earth). The authors write the following about its design: “The Xun instrument is divided by size into Ya Xun (雅埙) and Song Xun (颂埙). Ya Xun has the shape and size of a goose egg, the sound is thick and low. Song Xun is smaller in size and has the shape of a chicken egg, and its sound is higher than that of Ya Xun” [7, p. 122]. The Xun of the Qing court musicians had six holes: three in the front, two in the back and one on top. Below, there is a drawing from the book *Xia Bian*, where Xun is depicted from two sides: the back of the instrument with 2 holes is on the left, the front with 3 holes is on the right (ill. 6).

The Xun player played by covering the holes with the fingers of the left and right hands. The possibilities of the scale here were limited to the following sounds: Shang (do), Chi (re), Gong (mi), Liu (sol), Yu (la), Yi (si). The timbre of the Xun is deep, quiet, and relatively open. The ancients described the sound of the Xun as the voice of autumn and the sounds of nature.

In the Qing era, the Xun was an important instrument for sacrificial ceremonies and court meetings. According to the rules of court etiquette and Qing music, Xun instruments were often used in pairs or combined in an ensemble with the Chi instrument. Since they both produced soft, deep and bright sounds, their timbres merged into a harmonious unity. This gave the authors of *Xia Bian* a reason to compare the sound of the Xun and Chi ensemble with brotherly friendship or love between a husband and wife living on earth in peace and harmony.

9. The clay Xun, coated with red tung oil and painted with gold, with the image of clouds and dragons playing with beads, is kept in the Palace Museum in Beijing. See the photo of Qing Dynasty Xun in the Digital Artifact Library of the Palace Museum: <https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=9f622b85efe94dde92d40cbda0715067&source=2&lid=f04dab47e5454733afb3427f9be5c10>

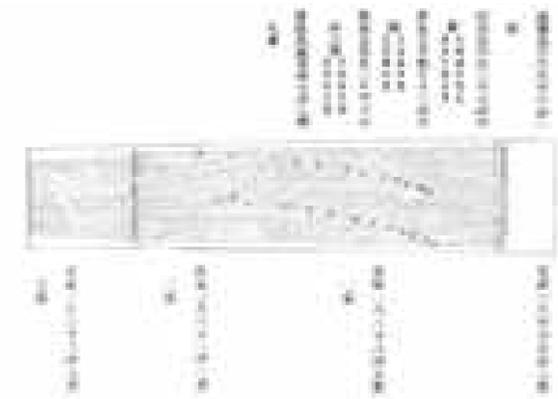


Ill. 7. The Qin. An illustration from the book *Xia Bian*, p. 134.

The group of “silk sound” instruments is opened by the stringed and plucked Qin (琴) (ill. 7). The authors of *Xia Bian* believed that “since ancient times, there have been many silk sound instruments; however, only the Qin and Se instruments were the most ancient and sounded the best. The first Qin instrument was created by Fu Xi, the first Chinese ancestor, who created a Qin about 240 cm long. To make the Qin, Fu Xi used the wutong tree [on which the Phoenix lives]. At that time, the Qin had only one string, which was called Tian Xian [天弦, heavenly string]. Later, Fu Xi added Di Xian [地弦, the string of earth] and Ren Xian [人弦, the string of man] to this string. Nü Wa [the sister of the legendary Emperor Fuxi] added the string Shi Xian [事弦, the string of deeds]. And the god of agriculture, Shennong, added Wu Xian [物弦, the string of things]. At that time, the Qin had five strings, and these five strings symbolised the five elements — earth, wood, metal, fire, and water. The founder of the Zhou Dynasty [1046–256 BC], Ji Chang, added Wen Xian [文弦, the strings of culture], making the Qin six-stringed, and Ji Chang’s son, Ji Fa, added Wu Xian [武弦, the string of martial power], making the Qin seven-stringed” [7, p. 123].

At the court of the Qing Dynasty, the Qin also had seven strings. The length of the Qin was about 3 chi 6 cun 5 fen (about 130 cm); it corresponded to 365 days of the year. The shape of the Qin symbolised heaven and earth, and the body repeated the outline of the body of the Phoenix. If one looks at the Qin from right to left, one can see parts of the body that are called — forehead, neck, shoulders, waist, and tail.

The Qin had seven strings and thirteen frets. If the performer used the Gong fret, the first string was the sound of Zhi (sol), the second — Yu (la), the third — Gong (do), the fourth — Shang (re),



Ill. 8. The Se. An illustration from the book *Xia Bian*, p. 139.

the fifth — Jue (mi), the sixth — Zhi (sol), the seventh — Yu (la).

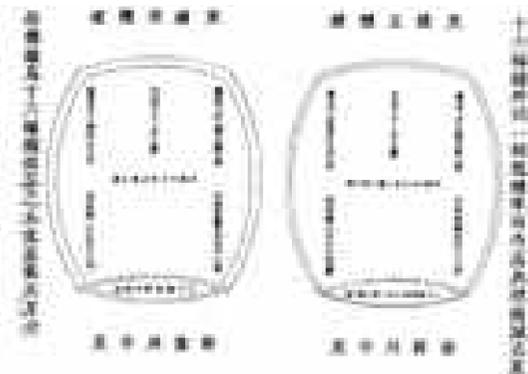
Along with the Qin zither, the plucked string instrument Se (瑟), the sound of silk (ill. 8), was used in palace music, and mostly in sacrificial music. The authors noted that, unlike the Qin, “the Se¹⁰ instrument has twenty-five strings and can be of different sizes. The large Se is about 270 cm long, and the small one is about 60 cm. The upper part of the Se body is slightly curved, without support in the middle, and the lower part is flat. The Se and Qin instruments often play together, and the timbre of their ensemble was used by the ancients to symbolise good things and love. The closeness and unanimity between spouses is like a soft combination of the melodious Qin and Se” [7, p. 135].

Percussion instruments, including the Zhong (钟) instrument, the sound of metal¹¹, were a special group of musical instruments. Zhongs were barrel-shaped and hollow inside (ill. 9).

In ancient times, copper was called Jin (金, gold), and gold was called yellow gold or true gold. Thus, a Zhong made of copper was called a Jin Zhong (金钟, golden Zhong). As a rule, several Zhongs were connected in series to form a Bian Zhong (编钟). At the court of the Qing Dynasty, the Bian Zhong consisted of two crossbars fixed to a high gold-plated frame. The Zhongs were hung in order from the bass to the highest sound. The upper tier con-

10. The Qing Dynasty Se is kept in the Palace Museum in Beijing. The instrument is made of poplar and tung wood, with a cloud dragon design painted on the top in black lacquer. See the photo of the Se in the Digital Artifact Library of the Palace Museum: <https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=1d29f33a561b4047933ab3e18a83632e>

11. The Zhong from the Qing era is kept in the Palace Museum in Beijing. The instrument is made of gilded copper and decorated with a bas-relief of cloud dragons. See the photo of the Zhong in the Digital Artifact Library of the Palace Museum: <https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=cb66dc94ecbb4f80b04ab2eab0b84ebb&source=1&page=1>



Ill. 9. The Zhong. An illustration from the book *Xia Ban*, p. 151.

tained 8 male Lü (阳律, Yang Lü), the lower tier — 8 female Lü (阴吕, Yin Lü).

The sound produced by the Zhong directly depended on the thickness of the walls and the size. "If the thickness of the Zhong instrument is too large," wrote the authors of *Xia Bian*, "it sounds bad, like a stone, and if the thickness of the Zhong is too small, the sound will be unclear. ... Therefore, the body of the Zhong instrument is small and elongated, and the sound produced by the Zhong lasts, gradually fading away" [7, p. 139].

The Zhong occupied a privileged place in the court orchestra of the Qing Dynasty and could only be used if the emperor personally attended a ceremony of worship of ancestors and gods or at a court banquet. Moreover, it was a symbol of respect for the god and supreme power.

A curved-shaped plate stone gave birth to the Qing (磬) instrument — the sound of a stone¹². Like the Zhong, several Qing instruments were hung on a crossbar, producing Bian Qing (编磬). The Qing had the shape of a scalene pentagon, where the left (鼓长) and right edges were called Gu Chang (股长); the left flat surface (鼓博) and right (股博) were called Gu Bo; and the lower arched edge was called Duan (端) (ill. 10).

The authors of the book commented in great detail on the dependence of the pitch of the Qing on the shape and thickness of the stone, giving valuable instructions to its makers. "An obtuse angle of 135° is formed between the left and right upper edges of the Qing. The larger and thinner the Qing instrument, the lower the sound of its vibration, and vice versa, the smaller and thicker the instrument, the higher the sound of its vibration. If,

¹² The Qing from the Western Zhou era is kept in the Palace Museum in Beijing. The instrument is made of black jade. See the photo of the Qing in the Digital Artifact Library of the Palace Museum: <https://www.dpm.org.cn/collection/jade/233775.html>

during the manufacturing process, the Qing is obtained with too high a tone, then in order to obtain the required tone, it is necessary to polish the left and right sides of the Gu Bo on the instrument to make it thinner. If there is a Qing with too low a tone, it is necessary to polish the lower Duan of the instrument to raise its tone" [7, p. 151].

Like the Zhou, the Qing carried the symbolism of imperial power, and therefore, was actively used in sacrificial ceremonies or during the emperor's banquets.

The last three instruments: the Gu (drum 鼓) — the sound of the skin, the Zhu and the Yu (祝敌) — the sound of the tree, were not honoured by the author's drawings. However, there was no doubt about the importance of these instruments. Drums were widely used to control the tempo of military battles and for hunting. From the point of view of the inhabitants of China in the 17th-18th centuries, drums possessed extraordinary divine power: like thunder, they could cause rain and moisten the soil of agricultural crops. "The drum does not produce the sounds of the Chinese pentatonic scale," the authors write, "however, without it, the pentatonic melody does not have a harmonious rhythm, so the drum is located behind the eight sounds of Ba Yin. The voice of the drum is sublime, clear, full of power; a perfect person will reflect on themselves, hearing the sound of the drum. Moreover, drums have a beneficial effect on soldiers, helping them to restrain enemies. Other musical instruments with a beautiful sound do not have these advantages. Drums can also be used to repel predators" [7, p. 155].

As for the Zhu and the Yu, no sacrificial ceremony took place without them. They recorded the beginning and end of the action: everything began with three blows of a wooden mallet on the inner wall of the Zhu, and ended with "scratching" the protruding brush of the tiger's fur of the Yu instrument. The Zhu instrument had the shape of an open square wooden box, narrowing towards the bottom. At the court of the Qing Dynasty, the Zhu was used mainly for various sacrificial ceremonies. Regardless of the number of instruments in the accompanying orchestra, the Zhu was always singular and was located in the eastern part of the group of musicians.

Information about the Zhu can be found already in the ancient book *Shang Shu Yi Ji (Book of History: Bo Yi and Hou-ji)*, dating back to the Shang era (17th century BC — 771 BC). Given the thousand-year history of palace music, it is natural that



Ill. 10. The Qing. An illustration from the book *Xia Ban*, p. 155.

the Zhu was the most popular instrument of all 8 types of Ba Yin¹³.

The Yu¹⁴ was made of wood and had the shape of a tiger lying on a stand. The tiger figurine had expressive eyes, a bared mouth and protruding ears, which were used to place the percussion instrument Dao. The latter was made from a bamboo tube, which was split and cut in half, with the second half divided into twenty-four thin bamboo strips. In the middle of the tiger's back, there was a groove into which twenty-seven rectangular pieces of wood were inserted. It was along these that bamboo ribbons were run three times, indicating that the ceremony was complete.

In the book, the authors wrote that "in the eight sounds of Ba Yin, only the sound of the wooden in-

¹³ See, for example, the scholarly commentary on the Zhu exhibit of the Palace Museum <https://www.dpm.org.cn/collection/music/231878.html>

¹⁴ The Yu of the Qing era is kept in the Palace Museum in Beijing. See the photo of the Yu in the Digital Artifact Library of the Palace Museum: <https://www.dpm.org.cn/collection/music/229479.htm>

strument is the simplest, and the wooden instruments Zhu and Yu mark the beginning and end of a musical piece. The Zhu instrument has the shape of a square barrel; its width is 2 chi 4 cun [about 80 cm], and the depth is 1 chi 8 cun [about 60 cm]. The Yu instrument has the shape of a tiger with 27 notches on its back. The length of this instrument is 2 chi 1 cun 8 fen [about 70 cm]" [7, p. 158].

CONCLUSION

The musical instruments described in the above-mentioned book were directly related to ceremonial music, continuing the traditions of the preceding Ming era. As a result, most of the instruments entered the practice of music-making and the composition of court orchestras without significant changes. However, some modifications can be observed in the design of a number of instruments, their decoration, and the practice of their use. In essence, the purpose of Volume II was mostly practical. There, the authors gave instructions on how to create musical instruments with the correct range of sounds and the required timbre. Numerous illustrations were added for this purpose. In fact, the range of instruments used in the orchestra was wider. However, the authors of *Xia Bian* pursued the strategic goal of demonstrating the leading representatives of each type of the Ba Yin system. It was around the main 13 instruments that the composition of a particular orchestra, accompanying palace ceremonies, was built. In practice, the ceremonies were one of the forms of recombining musical ideas inherited from the Ming dynasty and the structure of the management of the palace musical life.

REFERENCES:

- Li, Jinli. 2021. "Study on the Emotional Expression of Chinese Flute Culture", *Journal of Harbin Vocational and Technical Institute*. no. 2, pp. 168–170 [in Chinese]. «中国笛的文化情感表达» — 哈尔滨职业技术学院学报, 李金丽, 2021 (02). 168–170页.
- Men, Jie. 2013. *Study and Analysis on the Characteristics of Dragon Shape in Ming and Qing Dynasties*, Master's Thesis. Xi'an Engineering University, p. 57 [in Chinese]. «明清时期龙纹形式特征探析» — 西安工程大学硕士学位论文, 门捷. 2013–57页.
- Fu, Xiaojiao. 2023. "Western European Music Theory in the 18th Century Chinese Treatise (Yu Zhi) Lü Lü Zheng Yi", *South Russian Musical Almanac*, no. 2, pp. 43–49. DOI: 10.52469/20764766_2023_02_43.
- Huang, Yinzhen. 2008. *Study of Music for the Xiao Instrument of the Qing Dynasty*, Master's thesis. Fujian Normal University, p. 59 [in Chinese]. «清代箫乐初探» — 福建师范大学硕士学位论文, 黄银镇. 2008–59页.
- Zhao, Huali. 2023. "Study of Morphological Changes in the Pai Xiao Instrument During the Ming and Qing Dynasties", *National music*, no. 1, pp. 1–9 [in Chinese]. «明清排箫形制变化探析» — 民族音乐, 赵华丽. 2023 (01), pp. 1–9.
- Chen, Zequan. 2023. "Study of the Evolution of Traditional Chinese Musical Instruments", *Oriental collection*, no. 7, pp. 114–116 [in Chinese]. «中国传统乐器“笙”的演变之路» — 东方收藏, 陈泽泉, 2023 (07), pp. 114–116.
- (Yu Zhi) Lü Lü Zheng Yi. 2000. Hainan Publishing House, Volumes I–IV, 2000, p. 2429 [facsimile], [in Chinese]. «御制律吕正义» — 海南出版社, (清) 允祉等, 著, 2000, 共四编, 2429页. Library of the Gugun Museum. Putong Guji, No. 0000034–9/52.
- Fu Xiaojiao. 2024. Musical Scholarship of the Golden Age of Qing Dynasty, Based on 17th and 18th-Centuries Books and Treatises, *Russian Musicology*, no. 3, pp. 101–108. <https://doi.org/10.56620/RM.2024.3>, pp. 101–108.

Фу Сяоцзяо

аспирант кафедры истории музыки,
Ростовская государственная
консерватория им. С. В. Рахманинова
e-mail: lady.sibila@mail.ru
Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0002-8846-2095

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-86-101

ТРАКТАТ «СЯ БЯНЬ» О МУЗЫКАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТАРИИ ДВОРЦОВЫХ ЦЕРЕМОНИЙ ЭПОХИ ЦИН XVIII ВЕКА

Аннотация: Автор статьи ставит своей целью ввести в научный обиход российского музыковедения исторический источник начала XVIII века — «Ся Бянь», представляющий собой второй том объемного трактата императоров Цин «Юй Чжи Люй Люй Чжэн И». Посвященный описанию придворных музыкальных инструментов, «Ся Бянь», с одной стороны, позиционирует манчжурских правителей как строгих последователей предшествующих династий и продолжателей ханьских традиций придворного музыкального искусства, с другой — четко очерчивает ограниченный 13 инструментами круг приоритетов, заостряет внимание на физических характеристиках, определяющих эталонное звучание, касается ряда морфологических изменений инструментов и их декора. Ценным вкладом

Проблема использования музыкальных инструментов в церемониальных мероприятиях «Запретного города» начала XVIII века является актуальной для исследователей китайской дворцовой музыки династии Цин и находится в поле изысканий современных музыковедов-синологов. Вызывает интерес не только изучение сохранившихся образцов музыкальных инструментов, но, что не менее важно, их описание, интерпретация их символического значения, рекомендации по сочетанию тембров и т. д., присутствующие в китайских трактатах XVIII века. Одним из исторических трудов, проливающих свет на приоритетный музыкальный инструментарий «Запретного города» времен императора Канси, является книга «Ся Бянь» (下編), представляющая собой второй том 4-х-томной рукописи императоров

становятся иллюстрации с контурными изображениями тех или иных инструментов — анфас или в разрезе, что позволяет получить достоверные сведения об особенностях их конструкций. Отсутствие в трактате сведений о смене или кардинальной модернизации музыкального инструментария, многочисленные отсылки авторов к древнейшим китайским философским трудам о музыке подтверждают мысль о том, что император Канси не только не стремился реформировать музыкальную часть дворцовых церемоний, а, напротив, активно склонялся к поддержанию устоявшихся минских традиций. При всей строгости и последовательности изложения, текст трактата включает поэтические обороты и сравнения, характерные для пространственно-образного мышления жителя Китая XVIII века.

Канси и Цяньлуна «Юй Чжи Люй Люй Чжэн И» (御制律吕正义).

В настоящее время многотомный манускрипт хранится в библиотеке музея Гугун под номером No. 00000034–9/52. Он вызывает неподдельный интерес, однако доступен для просмотра лишь в качестве экспоната музея. Актуальность темы изучения дворцовой культуры Цин побудила китайских издателей опубликовать в 2000 году серию факсимиле редких книг эпохи Цин, одной из которых стала «Юй Чжи Люй Люй Чжэн И». Таким образом, мировое научное сообщество получило возможность доступа к содержанию книги, нередко называемой в китайском музыковедении «энциклопедией придворной жизни»¹.

1. Более подробно об этой рукописи см. в наших статьях [3; 8].

Объем Второго тома «Ся Бянь» относительно небольшой — 81 страница. Интересно, что нумерация в «Юй Чжи Люй Люй Чжэн И» сквозная, поэтому второй том начинается со страницы 78 (заканчивается 159-й). Текст располагает большим количеством иллюстраций с изображением практически всех представленных в книге музыкальных инструментов. Структура тома включает Введение «Ба Инь Юэ Ци Цзун Шо» (八音乐器总说) и 13 разделов с описанием духовых — Пайсяо, Сяо, Ди, Шэн, Чи, Сюнь, струнно-щипковых — Цинь, Сэ, Чжун, и ударных — Цин, Гу, Чжу, Юй.

Позиционируя себя наследниками китайских императоров, манчжуры старательно перенимали традиции дворцовой музыкальной практики предыдущих династий. Вполне ожидаемым можно считать, в этом случае, появление во Введении книги «Ся Бянь» общей классификации инструментов, основанной на традиционной китайской системе деления их на 8 видов — Ба Инь (八音, восемь звуков) — в зависимости от материала изготовления: Цзинь (金, металл) объединял колокола и колокольчики; Ши (石, камень) относился к литофону; Ту (土, земля) отсылал к глиняным инструментам — окарине и глиняной дудочке; Гэ (革, кожа) объединял барабаны; Сы (丝, шелк) упоминали, когда речь шла о лютне и цитре, струны которых делались из шелковых нитей; Му (木, дерево) включал идиофоны; Пао (匏, тыква) связывали со звучанием инструмента Шэн; Чжу (竹, бамбук) относился к флейте, делавшейся из бамбука. В своей характеристике инструментария авторы «Ся Бянь» акцентируют внимание, прежде всего, на физических параметрах того или иного вида, выводя на первый план такие качества как размер, вес, объем, длина и высота инструментов: «Музыкальные инструменты из металла, — пишут они, — сильно отличаются друг от друга по толщине и весу. Инструменты, изготовленные из бамбука и тыквы, различаются по длине. Инструменты, изготовленные из шелка, отличаются по высоте. Инструменты, изготовленные из глины, различаются по объему. Подробное описание сходства и различия древних и современных инструментов дано в разделах этого тома» [7, с. 77].

Представление музыкального инструментария начинается с духового инструмента Пайсяо (排箫) (Рис. 1). Выбор не случаен, поскольку со времен минских императоров многоствольная флейта неизменно использовалась в религиозных и светских дворцовых церемониях — во вре-

мя жертвоприношений и поздравлений. Являясь символом богов Неба и Земли и, как следствие, высшей власти и величия императора, бамбуковая Пайсяо нередко именовалась Фэнсяо (凤箫, флейта Феникса) и изготавливалась в форме крыльев Феникса, символизирующего счастливое предзнаменование и благословение.

Авторы «Ся Бянь» не преминули заметить, что двукрыльчатая форма инструмента упоминается еще в древней книге династии Восточная Хань «Фэн Су Тун» (风俗通 «Запись об обычаях»), создатель которой Ин Шао писал: «инструмент Пайсяо был изготовлен Шуном, лидером союза племен в древние времена и имеет изогнутую форму, подобно крыльям Феникса» [7, с. 80].

Оставляя принцип формы, Пайсяо меняла детали корпуса и декор от эпохи к эпохе. О морфологических изменениях инструмента пишет в своей статье Чжао Хуали, указывая на то, что Пайсяо династии Цин изготавливалась на основе конструкции минских Пайсяо, которые, в свою очередь, унаследовали ее от династии Юань. Причем, «внешняя сторона инструмента Пайсяо, используемой в династии Юань, — пишет исследователь, — была закреплена черными деревянными перекладками, а поверхность украшена золотым Фениксом» [5, с. 5]. В минскую эпоху многоствольную флейту стали красить в самый почитаемый цвет ханьской нации — красный, по-прежнему рисуя золотого Феникса на крыльях инструмента.

При императорах Цин красные крылья Пайсяо начинают украшать симметричными золотыми драконами, что характерно для декора эпохи в целом. В работе, касающейся темы изображения дракона в период династий Мин и Цин, исследователь Мэнь Цзе пишет, что «развитие изображений дракона в династии Цин наиболее характерно для периода правления императоров Канси, Юнчжэна и Цяньлуна, к этому же периоду относится и формирование основного стиля изображений дракона в династии Цин» [2, с. 27]. На флейтах, изготовленных в период правления Канси, вырезали четыре иероглифа: Кан Си Юй Чжи (康熙御制), которые означали, что эти инструменты были созданы именно при его жизни².

2. Раскрашенная в красный цвет и расписанная золотом многоствольная флейта пайсяо с изображениями облаков и драконов хранится в Музее Гугуна в Пекине. См. фото Пайсяо эпохи Цин в Цифровой библиотеке артефактов Музея Гугуна. — <https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=f2204c4cf06941148377c8a67739fc08&source=2&lid=f04dab47e5454733afbf3427f9be5c10>

Тембр флейты был мелодичный и глубокий, словно текущий ручей. Пайсяо эпохи Цин становится одним из главных придворных инструментов и сохраняет свои позиции на протяжении всего XVIII века.

Инструмент состоял из 16 трубок различной длины, но одинакового диаметра и мог воспроизводить все 12 люй звуков. «Для извлечения на инструменте звуков мужских Люй [Ян Люй 阳律]³, — читаем в книге, — используются восемь трубок слева, для женских Люй [Инь Люй 阴吕] — восемь трубок справа, все трубки изготовлены из бамбука, а внешние части бамбуковых трубок сделаны из дерева. Все тело инструмента расписано цветными изображениями дракона для украшения инструмента Пайсяо» [7, с. 137]. Каждая из 16 трубок имела свое название, которое рисовали краской. Если перевести высоту воспроизводимых Пайсяо тонов в современную систему темперации, то звукоряд получится следующий: $gis, eis, c^1, d^1, e^1, fis^1, gis^1, ais, h, a, g, eis^2, dis^2, cis^2, h, a$.

Родственным Пайсяо инструментом являлась флейта Сяо (箫) (Рис. 2) или Дунсяо (洞箫)⁴.

В третьем разделе книги «Ся Бянь» есть упоминание о том, что Сяо была заимствована японскими музыкантами в эпоху Тан, видоизменилась со временем и получила распространение под названием Чибя. «Инструмент Сяо в древнем Китае назывался длинной флейтой. Духовой музыкальный инструмент Чибя [尺八 — бамбуковая флейта], перешедший в Японию во времена династии Тан, произошел от современного инструмента Сяо. В династии Цзинь ученый Сюнь Сюй изготовил инструмент Сяо длиной около 2 Си 6 Цунь [около 87 см] или 3 Чи⁵ [около 100 см]. Она слишком длинна для человеческой руки, и пальцам исполнителя очень трудно закрывать игровые отверстия Сяо. Длина инструмента сегодня составляет 1 Чи 7 Цунь [около 56 см]» [7, с. 82].

Сяо делали из бамбуковой трубки с пятью отверстиями в середине верхней части и одним

отверстием на обратной стороне. На торце конца трубки Сяо делали вырез в форме буквы «и». Сяо использовалась в придворных церемониях династии Цин, таких как жертвоприношения и банкеты. Музыку для нее записывали с помощью нотации гунчэ. Каждая нота соответствовала названию игрового отверстия — Гун (ми), второе — Фань (фа), третье — Лю (соль), четвертое — У (ля), Пятое — И (си). Звук отверстия из нижней части трубки назывался Чи (ре).

Сяо могла быть как сольным инструментом, так и гармонично сочетаться в ансамбле со струнно-щипковыми — Гуцинем или Пипой. Однако положение Сяо было не стабильным. «Во времена династии Цин, — пишет исследователь, — статус инструмента Сяо в ансамбле понизился, и в некоторых ансамблях его заменяли на другие духовые инструменты, такие как флейта и Сопа. В результате, на сегодняшний день мы располагаем лишь небольшим количеством этих инструментов и его разновидностей» [4, с. 168].

«Родной сестрой» Сяо была бамбуковая флейта Ди (флейта 笛), которая задолго до эпохи Цин получила название короткая Сяо (Рис. 3). Однако в отличие от продольной Сяо, флейта Ди была поперечной.⁶ Различия между Ди и Сяо, — отмечают авторы, — также проявляются в тембре и строении инструмента. Бамбуковая флейта Ди имеет дополнительное отверстие (мембрану флейты, покрытую тонкой пленкой) между вдувным отверстием и первым пальцевым. Это изобретение принадлежало Лю Си, музыканту династии Тан. Роль этого отверстия заключается в том, чтобы сделать звук бамбуковой флейты особенным и более красивым. Лишенная мембраны Сяо полагается на вибрацию воздушного столба, а звук бамбуковой флейты Ди формирует не только вибрация воздушного столба, но и вибрация мембраны» [7, с. 93].

В результате тембровых различий Ди поручались веселые, легкие и нежные мелодии, а основу репертуара Сяо составляла грустная, печальная музыка.

Исторически флейта Ди занимала видное место в древней китайской придворной му-

6. Бамбуковая флейта с головой дракона, покрытая красным лаком и расписанная золотом, с изображением цветов лотоса хранится в Музее Гугуна в Пекине. См. фото флейты Ди эпохи Цин в Цифровой библиотеке артефактов Музея Гугуна — <https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=c9d5bbe79ff345abb163f110b9d2193e&source=1&page=1>

зыкальной культуре. Флейту глубоко почитали и наделяли особыми свойствами. «Считалось, — пишет Ли Цзиньли, — что звуки флейты не только способны изгонять пороки, но и обладают стабилизирующим, успокаивающим действием. Ее голос уподоблялся пению дракона. В древней книге династии Восточная Хань „Фэн Су Тун“ [风俗通] ученый Ин Шао писал: „звук флейты смеет зло, он пропитан элегантностью и добродетелью“» [1, с. 168].

Несмотря на все культурно-исторические и тембровые преимущества флейты Ди перед Сяо, авторы «Ся Бянь» больше акцентируют внимание на общности инструментов, чем на различии, говоря, в том числе, и о том, что «Флейтовые партитуры также записывались с помощью нотации гунчэ подобно партитурам для Сяо. Флейта имела шесть пальцевых отверстий. Пальцевые отверстия Ди такие же, как на Сяо» [7, с. 93].

С позиции авторов «Ся Бянь» родственность инструментов могла определяться и параметрами внешнего сходства. Так, на стр. 99 авторы пишут об общих чертах Пайсяо (звучание бамбука) и Шэна (笙, звучание тыквы). «У инструмента Шэн есть общие черты с инструментом Пайсяо, и он также может символизировать Феникса. В древние времена его называли Фэн Шэн (凤笙, Фениксом Шэн). Подобно Пайсяо, инструмент Шэн также состоит из разной длины труб. Однако материал инструмента Шэн отличается от Пайсяо — Шэн сделан из тыквы, а Пайсяо — из бамбука» [7, с. 99]. Авторы книги указывали, что «люди часто сравнивают звук инструмента Шэн с пением Феникса, чтобы показать, насколько он красив и приятен на слух» [там же].

Шэн⁷ состоял из семнадцати трубок с тростями и одной отдельной (Шэн Доу 笙斗), на каждой трубке имелось игровое отверстие. Диаметр трубки Шэна достигал 0,7 см. Хотя внешне некоторые трубки Шэна кажутся одинаковой длины, издаваемый звук зависел не от их длины, а от расстояния между тростями и игровыми отверстиями. По утверждению авторов книги, количество тростей в Шэне менялось от эпохи к эпохе:

7. Деревянный Шэн, покрытый черным лаком и расписанный золотом, с изображением золотого облака и дракона хранится в Музее Гугуна в Пекине. См. фото Шэна эпохи Цин в Цифровой библиотеке артефактов Музея Гугуна — <https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=0fbcb97a84654e798effe37063f31399>

«В династии Чжоу было тринадцать тростей инструмента Шэн. В династии Сун было двадцать четыре трости. В династии Цин, хотя и используется семнадцать трубок, но в двух или трех из них нет тростей» [7, с. 106].

На рисунке из второго тома «Ся Бянь» (Рис. 4) изображена схема внутреннего устройства Шэна, где прямоугольниками обозначены точки расположения тростей в трубках. «Самое длинное расстояние от трости до игрового отверстия, — читаем в рукописи, — составляет около 25 см (первая трубка, справа налево). Во второй трубке это расстояние равно приблизительно 23 см. Третья трубка равна второй, в четвертой трубке расстояние — 21,6 см, в пятой — 20 см, в шестой — 17,2 см, в седьмой — 15 см, в восьмой — 14 см. Между девятой, десятой и одиннадцатой трубками нет большой разницы — около 13 см, в двенадцатой — 12,6 см, в тринадцатой — 12 см, четырнадцатая трубка составляет 11 см, пятнадцатая — 10,6 см, шестнадцатая — 10 см, семнадцатая — 8,6 см» [7, с. 106].

Музыку для инструмента Шэн записывали с помощью нотации гунчэ по тому же принципу, что и для Сяо. Все отверстия имели свои названия: 1 — Чи (ре), 2 — Гун (ми), 3 — Гун (ми), 4 — Фань (фа), 5 — Хэ (соль), 6 — Сы (ля), 7 — И (си), 8 — И (си), 9 — Шан (до), 10 — Шан (до на октаву выше), 11 — Гоу (Пмежду звуками до и ре), 12 — Чи (ре), 13 — Гун (ми), 14 — Фань (фа), 15 — Фань (фа), 16 Лю (соль), 17 — У (ля).

Последним инструментом, представляющим в книге звучание бамбука, стал Чи (篪) (Рис. 5). По описанию авторов XVIII века, «Чи имеет семь звуковых отверстий. Инструмент Чи делится на большой и малый, из которых большой имеют длину 1 Чи 4 Цунь [около 46 см], а малый — 1 Чи 2 Цунь [около 40 см]. Вдувное устройство известно как Цяо (翹), что отличает Чи от флейты» [7, с. 113].

Чи имела два губных отверстия: первое — посреди трубки, а второе — на конце. Способ игры на Чи был уникальный, предлагая исполнителю два варианта звукоизвлечения. Можно было вдувать воздух посередине, держа Чи горизонтально двумя руками, а можно было вдувать в один конец⁸.

8. Бамбуковый Чи, покрытый красным лаком и расписанный золотом, с изображением облака и дракона хранится в Музее Гугуна в Пекине. См. фото Чи эпохи Цин в Цифровой библиотеке артефактов Музея Гугуна — <https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=177c3d0c7eab436ba11f0bc2a5cb346>

Представление группы духовых в книге завершает инструмент Сюнь⁹ (埙) — звучание земли). О его конструкции авторы пишут следующее: «Инструмент Сюнь по размеру делится на Я Сюнь (雅埙) и Сун Сюнь (颂埙). Я Сюнь имеет форму и размер гусиного яйца, звук густой и низкий. Сун Сюнь меньше по размеру и имеет форму куриного яйца и его звук выше, чем у Я Сюнь» [7, с. 122]. Сюнь цинских придворных музыкантов имел шесть отверстий: три — на передней части, два — на задней и одно — сверху. Ниже приведен рисунок из книги «Ся Бянь», где Сюнь изображается с двух сторон: слева — задняя часть инструмента с 2 отверстиями, справа — передняя, с 3 отверстиями (Рис. 6).

Исполнитель на Сюне играл, закрывая отверстия пальцами левой и правой руки. Возможно, звукоряда здесь ограничивались следующими звуками: Шан (до), Чи (ре), Гун (ми), Лю (соль), У(ля), И (си). Тембр Сюнь глубокий, тихий и довольно открытый. Древние описывали звук Сюнь как голос осени и звуки природы.

В эпоху Цин Сюнь являлся важным инструментом церемоний жертвоприношений и придворных заседаний. Согласно правилам придворного этикета и музыки Цин инструменты Сюнь часто использовали парой или объединяли в ансамбле с инструментом Чи. Поскольку оба они издавали мягкие, глубокие и яркие звуки, их тембры сливались в гармоничном единстве. Это дало повод авторам «Ся Бянь» сравнить звук ансамбля Сюнь и Чи с братской дружбой или любовью между мужем и женой, живущих на земле в мире и согласии.

Группу инструментов «звучание шелка» открывает струнно-щипковый Цинь (琴) (Рис. 7). Авторы «Ся Бянь» считали, что «с древних времен инструментов звучания шелка было много, но только инструменты Цинь и Сэ были самыми древними и звучали лучше всего. Первый инструмент Цинь был создан Фу Си, первым китайским предком, который создал Цинь длиной около 240 см. Чтобы сделать Цинь, Фу Си использовал дерево утун [на котором живет Феникс]. Цинь в это время имел только одну

струну, которая называлась Тянь Сянь [天弦, небесной струной]. Позже Фу Си добавил к этой струне Ди Сянь [地弦, струну земли] и Жэнь Сянь [струну человека], а Нюйва [сестра легендарного императора Фуси] еще добавила струну Ши Сянь [事弦, струну дела], а бог-земледелец Шэньнун добавил У Сянь [物弦, струну вещей]. В то время Цинь был пятиструнным, и пять струн символизировали пять стихий — землю, дерево, металл, огонь и воду. Основатель династии Чжоу [1046–256 до н.э.] Цзи Чан добавил Вэнь Сянь [струны культуры], сделав Цинь шестиструнным, сын Цзи Чана Цзи Фа добавил У Сянь [струну боевой силы], сделав Цинь семиструнным» [7, с. 123]

Цинь при дворе династии Цин также содержал семь струн. Длина Цинь составляла около 3 чи 6 цунь 5 фэнь (около 130 см) и соответствовала 365 дням года. Форма Цинь символизировала небо и землю, а корпус повторял очертания тела Феникса. Если рассматривать Цинь справа налево, то можно увидеть части корпуса, которые носят название — лоб, шея, плечи, талия, хвост.

Цинь имел семь струн и тринадцать ладов (порожков). Если исполнитель использовал Гун лад, то первая струна являлась звуком Чжи (соль), вторая — Юй (ля), третья — Гун (до), четвертая — Шан (ре), пятая — Цзюе (ми), шестая — Чжи (соль), седьмая — Юй (ля).

Наряду с цитрой Цинь в дворцовой музыке, а больше частью в музыке жертвоприношений, использовался струнно-щипковый инструмент Сэ (瑟) — звучание шелка (Рис. 8). Авторы отмечали, что, в отличие от Цинь, «инструмент Сэ¹⁰ имеет двадцать пять струн и может быть разных размеров. Большой Сэ имеет длину около 270 см, а маленький — около 60 см. Верхняя часть корпуса Сэ слегка выгнута, в середине без опоры, а нижняя часть плоская. Инструменты Сэ и Цинь часто играют вместе, и тембр их ансамбля использовался древними, чтобы символизировать хорошие вещи и любовь. Близость и единодушие между супругами — это как мягкое сочетание мелодичных Цинь и Сэ» [7, с. 135].

Особую группу музыкальных инструментов составляли ударные, в том числе инструмент Чжун

(钟) — звучание металла¹¹. По форме Чжуны были бочкообразными и полыми внутри (Рис. 9).

В древности медь называли Цзинь (金 золото), а золото — желтым золотом или истинным золотом, поэтому Чжун, сделанный из меди, получил название Цзинь Чжун (金钟, золотой Чжун). Как правило, несколько Чжунов соединяли последовательно, чтобы составить Бянь Чжун (编钟). При дворе династии Цин Бянь Чжун состоял из двух переключателей, закрепленных на высокой покрытой золотом раме. Чжуны подвешивали в порядке от баса до самого высокого звука. Верхний ярус занимали 8 мужских Люй (阳律, Ян Люй), нижний — 8 женских (阴吕, Инь Люй).

Звук, издаваемый Чжуном, напрямую зависел от толщины стенок и размера. «Если толщина инструмента Чжун слишком большая, — писали авторы „Ся Бянь“, — он звучит плохо, как камень, а если толщина Чжун слишком маленькая, то звук будет неясным. ... Поэтому тело инструмента Чжун маленькое и вытянутое, и звук, издаваемый Чжуном, длится, постепенно затухая» [7, с. 139].

Чжун занимал привилегированное место в придворном оркестре династии Цин и мог быть использован только в том случае, если император лично присутствовал на церемонии поклонения предкам и богам или на придворном банкете, а также являлся символом уважения к богу и верховной власти.

Пластинчатый камень кривой формы дал рождение инструменту Цин (磬) — звучание камня¹². Подобно Чжуну, несколько инструментов Цин подвешивали на переключатель, получая Бянь Цин (编磬). Цин имел форму разностороннего пятиугольника, где левое (鼓长) и правое ребро назывались Гу Чан (股长), левая плоская поверхность (鼓博) и правая (股博) носили имя Гу Бо, а нижнее дугообразное ребро именовалось Дуань (端) (Рис. 10).

Авторы книги весьма подробно прокомментировали зависимость высоты тона Цин от формы и толщины камня, дав ценные указания его изготовителям. «Между левым и правым верх-

ним ребром Цин образуется тупой угол 135°. Чем больше и тоньше инструмент Цин, тем ниже звук его вибрации, и наоборот, чем меньше и толще инструмент, тем выше звук его вибрации. Если в процессе изготовления получился Цин со слишком высоким тоном, то для получения требуемого тона нужно отполировать левую и правую стороны Гу Бо на инструменте, чтобы сделать его толщину меньше. Если есть Цин со слишком низким тоном, необходимо отполировать нижний Дуань инструмента, чтобы повысить его тон» [7, с. 151].

Подобно Чжоу, Цин нес символику императорской власти, а потому активно использовался в церемониях жертвоприношения или во время банкетов императора.

Три последних инструмента — Гу (Барабан) (鼓) — звучание кожи, Чжу и Юй (祝敌) — звучание дерева не удостоились рисунков автора. Однако в важности этих инструментов сомнений не было. Барабаны широко использовались для контроля темпа военного сражения и на охоте. С точки зрения жителей Китая XVII–XVIII века, барабаны обладали необычайной божественной силой: подобно грому они могли вызывать дождь и увлажнять почву сельхозкультур. «Барабан не производит звуков китайской пентатоники, — пишут авторы, — но без него мелодия пентатоники не имеет гармоничного ритма, поэтому барабан расположен позади восьми звуков Ба Инь. Голос барабана возвышен, ясен, полон силы, совершенный человек будет размышлять о себе, услышав звук барабана. Барабаны также оказывают благотворное влияние на солдат, помогая им сдерживать врагов. Другие музыкальные инструменты с красивым звучанием не имеют этих преимуществ. Барабаны также могут использоваться для отражения хищников» [7, с. 155].

Что касается Чжу и Юй, то без них не прошла ни одна церемония жертвоприношения. Они фиксировали начало и конец действия: начиналось все с трех ударов деревянным молотком по внутренней стенке Чжу, а заканчивалось «почесыванием» торчащей щетки шерсти тигра инструмента Юй. Инструмент Чжу имел форму открытого квадратного деревянного ящика, зауженного к низу. При дворе династии Цин Чжу использовали в основном для различных церемоний жертвоприношений. Независимо от количества инструментов в сопровождающем оркестре Чжу всегда был в единственном

9. Глиняный Сюнь, покрытый красным тунгвым маслом и расписанный золотом, с изображением облаков и драконов, играющих бусами, хранится в Музее Гугуна в Пекине. См. фото Сюнь эпохи Цин в Цифровой библиотеке артефактов Музея Гугуна — <https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=9f622b85efe94dde92d40cbda0715067&source=2&lid=f04dab47e5454733afb3427f9be5c10>

10. Сэ эпохи Цин хранится в Музее Гугуна в Пекине. Инструмент сделан из тополя и тунгового дерева, на верхнюю часть черным лаком нанесен рисунок облачного дракона. См. фото Сэ в Цифровой библиотеке артефактов Музея Гугуна — <https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=1d29f33a561b4047933ab3e18a83632e>

11. Чжун эпохи Цин хранится в Музее Гугуна в Пекине. Инструмент сделан из меди с позолотой и украшен барельефом из облачных драконов. См. фото Чжун в Цифровой библиотеке артефактов Музея Гугуна — <https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=cb66dc94ecbb4f80b04ab2eab0b84ebb&source=1&page=1>

12. Цин эпохи Западной Чжоу хранится в Музее Гугуна в Пекине. Инструмент сделан из черного нефрита. См. фото Цин в Цифровой библиотеке артефактов Музея Гугуна — <https://www.dpm.org.cn/collection/jade/233775.html>

числе и располагался в восточной части группы музыкантов.

Сведения о Чжу можно найти уже в древней книге «Шан Шу-И Цзи» («Книга истории: Бо И и Хоу-цзи»), датируемой эпохой Шан (XVII век до н.э. — 771 г. до н.э.). Учитывая тысячелетнюю историю дворцовой музыки, воспринимается вполне естественным, что Чжу был самым популярным инструментом из всех 8 видов Ба Инь¹³.

Юй¹⁴ изготавливался из дерева и имел форму тигра, лежащего на подставке. У фигурки тигра были выразительные глаза, оскаленная пасть и торчащие уши, которые использовались для размещения ударного инструмента Дао. Последний делали из бамбуковой трубки, которую расщепляли и резали пополам, причем вторую половину разделяли на двадцать четыре тонкие бамбуковые полоски. В середине спины тигра имела бороздка, куда вставлялось двадцать семь прямоугольных кусков дерева. Именно по ним проводили трижды бамбуковыми лентами, показывая, что церемония завершена.

В книге авторы писали, что «в восьми звуках Ба Инь наиболее простым является только звук деревянного инструмента, а деревянные инструменты Чжу и Юй обозначают начало и конец музыкального произведения. Инструмент Чжу имеет форму квадратного бочонка, его ширина составляет 2 Чи 4 Цунь [около 80 см], а глубина — 1 Чи 8 Цунь [около 60 см]. Инструмент Юй имеет форму тигра с 27 зазубринами на спине.

Длина этого инструмента составляет 2 чи 1 цунь 8 фэнь [около 70 см]» [7, с. 158].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Музыкальные инструменты, описанные в вышеупомянутой книге, были непосредственно связаны с церемониальной музыкой, продолжавшей традиции предшествующей эпохи Мин. Вследствие чего, большая часть инструментария вошла в практику музицирования и состав придворных оркестров без значительных изменений. Тем не менее, можно наблюдать некоторые модификации в конструкции ряда инструментов, их украшения и практики их использования. По сути, цель Второго тома была по большей части практической, где авторы давали инструкции по созданию музыкальных инструментов с правильным диапазоном звуков и нужным тембром. С этой целью и были добавлены многочисленные иллюстрации. По факту, ряд инструментов, используемых в оркестре, был на порядок шире. Однако авторы «Ся Бянь» преследовали стратегическую цель демонстрации ведущих представителей каждого из видов системы Ба Инь. Именно вокруг главных 13 инструментов выстраивался состав того или иного оркестра, сопровождавшего дворцовые церемонии, которые на практике являлись одной из форм рекомбинации унаследованных от минской династии музыкальных идей и структуры менеджмента музыкальной жизни двора.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Ли Цзиньли Изучение эмоционального выражения китайской флейтовой культуры // Журнал Харбинского профессионально-технического института. 2021. № 2. С. 168–170 [на китайском языке]. «中国笛的文化情感表达» — 哈尔滨职业技术学院学报. 李金丽, 2021 (02). 168–170页.
2. Мэнь Цзе Изучение и анализ характеристик формы дракона в период династии Мин и Цин / Магистерская диссертация. — Сианьский инженерный университет, 2013. 57 с. [на китайском языке] «明清时期龙纹形式特征探析» — 西安工程大学硕士学位论文, 门捷, 2013–57页.
3. Фу Сяоцзяо. Западноевропейская теория музыки в китайском трактате XVIII века «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 43–49. DOI: 10.52469/20764766_2023_02_43;
4. Хуан Иньчжэнь Изучение музыки для инструмента Сяо династии Цин / Магистерская диссертация. — Фуцзяньский педагогический университет, 2008. 59 с. [на китайском языке]. «清代箫乐初探» — 福建师范大学硕士论文, 黄银镇, 2008–59页.

5. Чжао Хуали Изучение морфологических изменений инструмента Пай Сяо в период династии Мин и Цин // Национальная музыка. 2023. № 1. С. 1–9 [на китайском языке]. «明清排箫形制变化探析» — 民族音乐, 赵华丽, 2023 (01). 1–9页.

6. Чэнь Цзэцюань Изучение эволюции традиционных китайских музыкальных инструментов // Восточная коллекция. 2023. № 7. С. 114–116 [на китайском языке] «中国传统乐器“笙”的演变之路» — 东方收藏, 陈泽泉, 2023 (07). 114–116页.

7. (Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И. Издательство Хайнань, I–IV том, 2000, 2429 с. [факсимиле], [на китайском языке]. — «御制律吕正义» — 海南出版社, (清) 允祉等, 著, 2000, 共四编, 2429 页. — Библиотека музея «Гугун». Putong Guji No. 00000034–9/52.

8. Fu Xiaojiao. Musical Scholarship of the «Golden Age» of Qing Dynasty Based on 17th and 18th Centuries Books and Treatises. Russian Musicology. 2024. No. 3, pp. 101–108. <https://doi.org/10.56620/RM.2024.3.101–108>.

13. См., например, научный комментарий к экспонату Чжу Музея Гугун <https://www.dpm.org.cn/collection/music/231878.html>

14. Юй эпохи Цин хранится в Музее Гугуна в Пекине. См. фото Юй в Цифровой библиотеке артефактов Музея Гугуна — <https://www.dpm.org.cn/collection/music/229479.htm>

Go Dunjui

Postgraduate student

Musicology, Composition, and Methodology of Musical Education Department

Krasnodar State Institute of Culture

e-mail: 975575877@qq.com

Krasnodar, Russia

Svetlana I. Khvatova

Doctor of Arts, Professor

Musicology, Composition, and Methodology of Musical Education Department

Krasnodar State Institute of Culture

e-mail: hvatova_svetlana@mail.ru

Krasnodar, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-102-114

MASTERING PERCUSSION INSTRUMENTS OF THE EUROPEAN ACADEMIC TRADITION BY CHINESE MUSICIANS IN THE 20TH-21ST CENTURIES

Summary: The article focuses on music for percussion instruments of the European academic tradition in the context of Chinese musical culture. It observes the dynamics of mastering this instrumentation by domestic percussionists, both within the framework of symphony orchestras being organised in the country and in traditional creative bands. The typological similarity between the formation principles of Chinese traditional instrument orchestras and the Russian one created by V. Andreev on the model and likeness of the symphonic one, with the preservation of the functions of the corresponding bands, is observed. Attention is drawn to the improvement of drum kits based on the combination of traditional and European instruments in one arrangement. The instruments gradually included in the European orchestra are designated: a woodblock (木鱼), a slit drum (椰子), Chinese cymbals (反镲), a gong (小锣), a tamtam (大锣). This enriched the timbre arsenal of modern musicians, giving them the opportunity to create original vivid sound effects and enhance the expressiveness of music.

The contribution of outstanding Chinese composers and performers to the development of this art form is revealed. Attention is drawn to the introduction of

a combination of Chinese and Western percussion instruments into practice. The authors associate the intensification of the described processes since the 1980s of the 20th century with the new socio-political situation of the "era of openness". During that time, cultural exchange between countries intensified and percussion instruments of the European academic tradition were included in the educational programs of universities with musical focus in a short period of time.

The emergence of talented virtuosos inspired world-famous composers (Guo Wenjing, Wen Deqing, Liu Gang, Tan Dun, Qi Zhang) to create works with traditional musical poetics for percussion. It is suggested that it is only the beginning of the journey, since there is still relatively little music written by Chinese composers for European percussion instruments compared to foreign ones. However, there are many optimistic prerequisites for this art form development in all its components: composition, performance creativity, and music pedagogy.

Keywords: Chinese musical culture, percussion instruments of the European academic tradition, instrumental performance, interaction of Eastern and Western trends in musical art.



Ill. 1. Chinese woodblocks.



Ill. 2. A Chinese tom-tom.

European percussion instruments (namely, fixed-pitch instruments such as marimba, timpani, xylophone, etc.; non-fixed-pitch instruments including snare drum, cymbals, triangles, etc. [more on this: 1]) began to appear in China in the 19th century, when the first symphony orchestras were formed. In particular, the Shanghai Symphony Orchestra, formerly the Shanghai Public Orchestra, founded in 1879, was one of the first to be established. In 1922, it was renamed the Orchestra of the Shanghai Municipal Administration of Industry and Commerce. It was officially named the Shanghai Symphony Orchestra in 1956 [2, pp. 56–58]. Later, other symphony orchestras began to appear in China, including the Harbin Symphony Orchestra (1908), the Central Orchestra (1956) based in Beijing. Eventually it was renamed the China Symphony Orchestra. In 1957, the Guangzhou Symphony Orchestra was organised — the only creative collective that has left a "musical trace" on five continents of the world. These symphony orchestras have an outstanding team of musicians with excellent instrumental performance skills, with a rich and diverse arsenal of reproduced timbres.

Symphony orchestras not only contributed to the spread of Western classical music tradition, but also actively promoted the outstanding works of Chinese composers. Owing to this, Western academic music began to sound in some large cities of the country, and Chinese music — on European concert stages. By studying European traditions, some Chinese orchestra members with foreign experience were the first to become acquainted with European percussion instruments. The principle of organising a symphony orchestra was also applied to the composition of traditional instruments, cre-

ating an orchestra based on the model and likeness of a symphony orchestra, highlighting the string, brass, and percussion groups.

In order to assess the significance of the spread of percussion instruments of the European academic tradition in China, one should pay attention to the beginning of the academisation of traditional ones. Studying the process of creating Chinese folk instrument orchestras, Wan Yun believes that a certain influence was exerted by the activity of V. Andreev, who put together an orchestra of Russian folk instruments based on the model and likeness of a symphony orchestra, preserving the functional purpose of the bands. He writes that "the orchestra of Chinese folk instruments was formed in the 20s of the 20th century on the wave of Westernisation that engulfed China, and, as a musical band of a new type in culture, it became its bright representative phenomenon. Throughout the century, the rapid development of both the orchestra and its various types testified to the regularity of the initiative of Chinese musicians, who stood at the origins of the formation of the national orchestral culture. Following the orchestra of Russian folk instruments created by V. Andreev, the Chinese orchestra enters the space of world culture and occupies strong positions: its musical bands successfully tour, participate in festivals and cultural events; "works performed by the Chinese orchestra are a notable phenomenon in contemporary musical art" [3, p. 3].

During the 20th century, European percussion instruments gradually became full-fledged members of the orchestra of Chinese folk instruments, and at the same time, some traditional Chinese percussion instruments became full-fledged members



Ill. 3. Performance of Guo Wenjing's concerto *The Rite of Mountains*. Soloist Li Biao, conductor Fabio Luiz, and the Danish National Symphony Orchestra.

of the European orchestra [more on this: 4] and pop ensembles.

In the 1920s, woodblocks (photo 1) and Chinese drums, called "Chinese tom-toms" (photo 2), were added to the drum kit. Starting from the second half of the 20th century, the percussion group has become very numerous. The European orchestra often includes such traditional Chinese instruments as a woodblock (木鱼), a slit drum (梆子), Chinese cymbals (反镲), a gong (小锣), and a tamtam (大锣).

The combination of Eastern and Western percussion instruments from different countries and regions greatly enriched the composers' timbre arsenal by using various original sounds to coordinate with other orchestral instruments, create diverse sound effects, and enhance expressiveness [more on this in 5, p. 269].

After the 1980s, China carried out socio-political reforms and entered an era of opening up, which immediately affected its culture and art. This period is called "new spring"; it became possible to get acquainted with the culture and art of other countries. There are great differences in the content of music between China and the West; however, there must be something in common between them so that Chinese and Western music can use the same instruments.

With the widespread introduction of Western music in China, percussion instruments of the European academic tradition have quickly entered into professional teaching, performance, and composition in a short period of time. The continuous influx of new types of European percussion instruments and the introduction of Western percussion con-

certos have had a strong influence on the study, performance, creation, and teaching of European percussion instruments in China.

In creating works for European musical instruments, composers studied the means of musical expression inherent in traditional genres of Chinese music. "By looking closely and analysing the archetypal properties of the canonical structure <...>, the author is encouraged to discover new means of expression that, without destroying it, will enrich it" [cit. from: 6, p. 90], and also to think through ways of synthesising them with modern composition techniques inherent in Western music, which had to be mastered in a shorter time frame.

In the 1990s, composer Guo Wenjing created the play "Drama: a Composition for Small, Ordinary, and Sichuan Cymbals and the Voices of Three Performers" (戏—为小钹、铙钹和川钹及三位演奏者的噪音而作). This piece combines elements of traditional Chinese opera percussion and uses traditional Chinese musical language to create a special atmosphere. It does not use many percussion instruments; however, it maximises the acoustic effect of each by including the maximum number of performance techniques. Such a bold experiment has made this piece one of the most popular works among percussionists; it is also of great value to researchers of the processes occurring in modern Chinese music.

Another composition by Guo Wenjing, *The Rite of Mountains* (山之祭, photo 3), was commissioned by Chinese percussionist Li Biao. The plot of this program piece is based on a memorial poem written in honour of the Wenchuan earthquake, and con-



Ill. 4. Performance of Wen Deqing's composition "Kung Fu for Solo Percussion".

sists of three parts. The main instrument of the first part is marimba; of the second part — gongs; of the third part — drums. The premiere of the work took place in September 2009. The soloist is the renowned contemporary percussionist, Li Biao, who has since collaborated with the Danish National Symphony Orchestra and toured Europe.

The percussion ensemble piece "Camel Bells of the Western Regions" (西域驼铃) was created by composer Zhang Ji (张籍). His creative inspiration came from the lyrics by Liangzhou Ci (凉州词), a poet of the Tang Dynasty. It uses about 20 percussion instruments in total, such as gongs, wooden fish, timpani, cymbals, marimba, vibraphone, etc. It describes the scene of a camel caravan slowly approaching from afar through the desert in the Western Region. The climax of the music depicts the continuation of the slow forward movement after the storm and the heroic overcoming of natural disasters [more on this: 7, p. 37]

In 1994, Swiss-Chinese composer Wen Deqing composed "Elegy for Vocal Trio of 'Singing Poetry Rhymes' and for Percussion Instruments" (悲歌—京剧韵白与打击乐三重奏), which caused a huge resonance among European performers. It was the first work for percussion by a Chinese composer to appear in Europe. It expressed the rich meaning of traditional Chinese art and immediately took an important place in the repertoire.

Another classical percussion work, "Kung Fu for Solo Percussion" (功夫—为独奏打击乐演奏家而作) (photo 4), composed by Wen Deqing in 1998, immediately made him famous. It is inspired by Chinese kung fu, uses numerous percussion instruments, and requires exceptional technical skills, extraordinary physical fitness, and stage experience from the performers.

Composer Tan Dun created concerts for newly created percussion instruments, *Water Music* (ill. 5) and *Paper Music*, in 1999 and 2003 respectively. These are two highly innovative pieces. *Water Music* uses water as the main instrument and employs various methods to create sounds such as dripping, flowing, and splashing water; *Paper Music* uses mallets to strike and rub, and the sounds of paper being crumpled and torn. Tan Dun's bold innovation brings new auditory and visual experiences to the audience. With the emergence of such instruments, the experiment is in line with the trends of world musical art dynamics in both the East and the West, and in this way, brings them closer together.

In the 21st century, the development of Chinese society and culture has positively influenced the development of percussion instruments. The economic boom has contributed to the change in people's social and cultural life, encouraging percussion players to move forward. At the same time, more and more composers and percussionists of the younger generation have begun to try to cre-



Ill. 5. Performance of Tan Dun's Water Music Concerto. Soloist Chen Yi, Geneva Symphony Orchestra, Switzerland, 2021.

ate musical works for percussion instruments of the European tradition.

Liu Gang, a famous percussionist and teacher in China, created a percussion piece called "Cracking Walnuts", which makes full use of the special sound of percussion instruments through various playing techniques and methods. Moreover, there are characteristic rhythmic elements to enrich the sound effects of the piece, making it skilful and memorable. The title of the piece is consonant with the instrumental tune "Rolling Walnuts" from Jiangzhou Drum Music, a Western Chinese percussion piece that echoes traditional Chinese ones. At the same time, he also adapted and arranged "Sunshine Over Tashkurgan" (阳光照耀在塔什库尔干) for marimba. The composer created an ensemble for percussion instruments, "Yala" (雅拉). It is a work in which the main participants are the vibraphone and marimba, accompanied by timpani and Chinese drums.

Thus, many of the composers' works at the turn of the 21st century combine Western percussion instruments (tom drums, snare drums, gongs, African

drums, etc.) with Chinese national ones, such as Beijing gongs and Chinese drums. The sound effects obtained with this combination are unique, which makes the colourful timbre palette of the composition inimitable [more on this: 8, pp. 54–55].

In addition to the emergence of outstanding works, the development of Chinese percussion art is also inseparable from the active concert and educational activities of percussionists. Numerous percussion art festivals and percussion competitions have appeared in China. It is worth mentioning the National Youth Percussion Competition organised by the Shanghai Percussion Association; the Percussion Festival of the National Center for the Performing Arts in Beijing; IPEA (International Percussion Education Association); Percussion Festival in Shanghai; JINBAO; Percussion Competition of the Tianjin International Music Festival; PAS (Percussive Arts Society) Percussion Week in Beijing (photo 6), and many others. These percussion-related events and competitions provide percussion students with a platform to showcase their talents and communicate, promote the popularisation and development of percussion instruments in China, as well as help discover and cultivate outstanding talents in the field of percussion instruments, allowing them to have a wider space for development.

In 2002, China formed a band of 30 percussionists from famous Chinese symphony orchestras, percussion teachers, and students from the Central Conservatory (in Beijing), Shanghai, Sichuan, Tianjin, and Shenyang. The percussion delegation participated in the Berlin Percussion Festival in 2002. It was the first time that China organised a band to participate in an international percussion festival



Ill. 6. PAS 2024 Percussion Week poster.



Ill. 5. The stage of the Percussion Festival: National Centre for the Performing Arts in Beijing.

and held the Oriental Charm Percussion Concert. To present the country's art, there were not only Western instruments and classical music, but also traditional Chinese percussion instruments.

Li Biao, the famous Chinese percussionist, is the first performer to give a solo concert in this percussion festival. It is worth noting that Li Biao studied at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory for 7 years. He is currently the artistic director of the Percussion Festival: National Centre for the Performing Arts (ill. 7), which was successfully held in Beijing from September 15 to October 7, 2024. At the sixth Percussion Festival: National Centre for the Performing Arts, percussionists and percussion ensembles from China, Brazil, Germany, Denmark, and other countries performed outstanding concert programs.

American artist Robert Van Sice, known in China as the "father of modern marimba", led the Percussion Collective in China in order to organise concerts and master classes in 2018. Robert Van Sice has presented over one hundred marimba pieces worldwide, conducted over 400 master classes in 25 countries, and regularly serves as a judge at international competitions.

Other members of the Percussion Collective include performers cooperating with the Chamber Music Society of Lincoln Centre and the Camera-ta Pacific Chamber Orchestra, as well as renowned faculty members from the Miami Frost School of

Music, Michigan State University, the University of Massachusetts, and other universities. It can be described as an unprecedented "all-star" percussion ensemble. Robert Van Sice hopes that the Percussion Collective can break traditions, subvert concepts, and usher in a new era of percussion.

In addition to the percussion majors offered by conservatories and comprehensive universities in China, music schools have also opened European percussion courses, giving more people the opportunity to study [more on this: 9, p. 230].

The rapid development of the Internet has played an important role in the spread of national music culture. It is quickly becoming part of popular culture, influencing the aesthetic perceptions of the younger generation around. The drum set, one of the most popular musical instruments in China, has become the first European percussion instrument that many children have become familiar with.

The growing popularity of the drum set has initiated a competition and festival movement in this direction. For example, at the National Youth Percussion Competition, annually organised by the Shanghai Percussion Association, the drum set contests often feature intense competition, with more than 300 people aiming for the top 11 places in the finals. As their studies advance, some students begin to master percussion instruments using a drum kit, and then familiarise themselves with other per-

cussion instruments, completing the transformation from a drum-only “drummer” to a full-fledged “percussionist” playing a wider range of European academic and traditional Chinese musical instruments.

In the context of globalisation, cross-cultural exchanges have had a profound impact on the creation of popular music. They not only break down the boundaries of geography and culture, but also allow musicians to interact with and understand the musical poetics of different cultures.

In addition to the competition and festival movement, foreign students are also an important link between China and the West in the exchange of percussion instruments: famous performers Li Biao (李飏), Lin Zhe (林喆), Fan Ni (范妮), Hu Shengnan (胡胜男), Zhang Xi (张悉), Yu Le (余乐), and others studied abroad. They not only became successful percussionists on stage, but also actively promoted the educational programs they designed on percussion instruments to fill some gaps in both Chinese and European education. During their studies abroad, they interacted and collaborated with musicians and music teachers from different cultures. Through their study and research of percussion instruments, they brought back to China the advanced teaching and performance methods they learnt abroad, improving the quality of domestic percussion instruments. They widely perform musical works with Chinese fla-

voir and elements, created by Chinese composers for European instruments, promoting the interaction and mutual influence of Chinese and foreign culture, “allowing the Western world to better understand Chinese music and hear the sounds of China” [10, p. 57]. Numerous modern Chinese percussion works have been arranged for European percussion instruments, which immediately brought the cultural exchange between musicians of the East and West to a new level.

Today, traditional Chinese percussion instruments and European ones borrowed from the symphony orchestra score often interact with each other within the same piece. The timbre characteristics of the music and the visual range become richer, providing increased public attention, enhancing the attractiveness of percussion instruments, and positively influencing the development of Chinese percussion technique. However, there is still relatively little music written by Chinese musicians for percussion instruments compared to foreign ones. With the gradual increase in the phenomena of economic and cultural globalisation, the processes of mutual learning, familiarisation, integration, and promotion of instrumental performance on percussion instruments of the European academic tradition have risen to a new level. It can be hypothetically assumed that we are only at the beginning of this path.

REFERENCES:

1. Li, Zichu. 2022. “The Issue of Classification of Percussion Instruments”, *Music Journal of the European North. Art Criticism*, no. 3, pp. 85–96.
2. Yan, Yan. 2019. “The Development Paths of the Shanghai Symphony Orchestra. On the 140th Anniversary of its Founding”, *European Journal of Arts*, no. 3, pp. 55–62.
3. Wang, Yun. 2024. *The Orchestra of Folk Instruments of China in the Context of Musical Art of the 20th Century*, Thesis for the degree of candidate of art history. St. Petersburg: The Herzen Russian State Pedagogical University, p. 199.
4. Huang, Shuai. 2021. “The History of the Development of Chinese Folk Percussion Musical Instruments and Their Classification”, *Musical Chronicle*, issue 11. Krasnodar: Publishing House of KGIK, pp. 250–264.
5. Sokolov, G.V. 2010. “Drum Kit Instruments and Their Particular Classification”, *Bulletin of the Samara Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences*, vol. 12, no. 3, pp. 268–274.
6. Zheng, Yutxin, Khvatova S. I. 2023. “Composing for Orthodox Church Choirs in China: Preserving Tradition and Language Adaptation”, *Education and cultural space*, no. 3, pp. 89–96.
7. Zhang, Li, Zhang Chi. 2000. “Recording of the Percussion Ensemble Camel Bells of the Western Regions”, *World of Music Magazines*, no. 01, p. 37. 张列, 张驰. 打击乐合奏《西域驼铃》的录制[J]. 音乐天地, 2000, (01):37.
8. Liu, Suya. 2020. “Timbre Traditions of the Chinese Gong and Drum Ensemble in Chen Yi’s Percussion Concerto”, *Actual Problems of Higher Music Education*, no. 4 (58), pp. 53–57.
9. Li, Yue. 2017. “Chinese Musical Education in the 20th Century and its State at the Turn of the 21st century”, *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*, pp. 225–231.
10. Xu, Fan. 2022. “Comparison and Review of Literature on the Development of Chinese and Western Percussion”, *Music World (Music Composition Edition)*, no. 07, pp. 56–58. 徐帆. 中西打击乐发展的比较与文献综述[J]. 音乐天地(音乐创作版), 2022(07):56–58.

Го Дунжуй

аспирант кафедры музыковедения,
композиции и методики музыкального
образования ФГБОУ ВО «Краснодарский
государственный институт культуры»
e-mail: 975575877@qq.com
Краснодар, Россия

Светлана Ивановна Хватова

доктор искусствоведения, профессор
кафедры музыковедения,
композиции и методики музыкального
образования ФГБОУ ВО «Краснодарский
государственный институт культуры»
e-mail: hvatova_svetlana@mail.ru
Краснодар, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-102-114

ОСВОЕНИЕ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ЕВРОПЕЙСКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ МУЗЫКАНТАМИ КИТАЯ В XX–XXI ВЕКАХ

Аннотация: Статья посвящена музыке для ударных инструментов европейской академической традиции в контексте китайской музыкальной культуры. В ней наблюдается динамика освоения данного инструментария отечественными перкуссионистами как в рамках появляющихся в стране симфонических оркестров, так и в традиционных творческих коллективах. Наблюдается типологическое сходство принципов формирования оркестров китайских традиционных инструментов с русским, созданным В. В. Андреевым по образцу и подобию симфонического, с сохранением функций соответствующих групп. Обращается внимание на усовершенствование ударных установок на основе сочетания традиционных и европейских инструментов в одной конструкции, обозначены инструменты, постепенно включаемые в европейский оркестр: деревянная коробочка (木鱼), щелевой барабан (椰子), китайские тарелки (反镲), гонг (小锣), там-там (大锣). Это обогатило тембровый арсенал современных авторов, давая им возможность создания оригинальных красочных звуковых эффектов и усиливая выразительность музыки.

Раскрывается вклад выдающихся китайских композиторов и исполнителей в развитие данного вида искусства, обращается внимание на введение в практику

сочетания китайских и западных ударных инструментов. Интенсификация описываемых процессов с 1980-х годов XX столетия авторами связывается с новыми социополитической ситуацией «эпохи открытости», когда усилился культурный взаимообмен между странами и ударные инструменты европейской академической традиции за короткий срок были включены в образовательные программы вузов музыкального профиля.

Появление талантливых виртуозов инициировало известных в мире композиторов — Го Вэньцина, Вэнь Дэцина, Лю Гана, Тан Дуна, Чжан Ци, — на создание сочинений с традиционной музыкальной поэтикой для ударных. Высказывается предположение о том, что это лишь начало пути, поскольку музыки, написанной китайскими авторами для европейских ударных инструментов, по сравнению с зарубежными, все еще сравнительно не много, однако существует множество предпосылок для оптимистичного прогноза развития данного вида искусства во всех его составляющих: композиторском, исполнительском творчестве и музыкальной педагогике.

Ключевые слова: китайская музыкальная культура, ударные инструменты европейской академической традиции, инструментальное исполнительство, взаимодействие восточных и западных течений музыкального искусства.

Европейские ударные инструменты (а именно: с фиксированной высотой звука, такие как маримба, литавры, ксилофон и т. д.; без фиксированной высоты звука включают малый барабан, тарелки, треугольники и т. д. [Об этом подробнее – 1]) стали проникать в Китай в XIX веке, когда были образованы первые симфонические оркестры. В частности, одним из первых был создан Шанхайский симфонический оркестр ранее был Шанхайским общественным оркестром, созданным в 1879 году. В 1922 году он был переименован в Оркестр Шанхайского муниципального управления промышленности и торговли. В 1956 году он получил официальное название Шанхайский симфонический оркестр [2, с. 56–58]. Позже в Китае стали появляться и другие симфонические оркестры, в том числе Харбинский симфонический оркестр (1908 г.), Центральный оркестр (1956 г.) базировавшийся в Пекине. Позже он был переименован в Китайский симфонический оркестр. В 1957 был организован Гуанчжоуский симфонический оркестр — единственный творческий коллектив, оставивший до сих пор «музыкальный след» на пяти континентах мира. Эти симфонические оркестры обладают выдающейся командой музыкантов с превосходным мастерством инструментального исполнительства, с богатым и разнообразным арсеналом воспроизводимых тембров.

Симфонические оркестры не только способствовали трансмиссии традиции западной классической музыки, но и активно пропагандировали выдающиеся произведения китайских композиторов. Благодаря этому западная академическая музыка начала звучать в некоторых крупных городах страны, а китайская — на европейских концертных эстрадах. Некоторые китайские оркестранты с зарубежным опытом первыми познакомились с европейскими ударными инструментами, изучая европейские традиции. Принцип организации симфонического оркестра был применен также к составу традиционных инструментов, создав оркестр по образцу и подобию симфонического, выделив струнную, духовую и ударную группы.

Чтобы оценить значение распространения ударных инструментов европейской академической традиции в Китае следует обратить внимание на начало процесса академизации традиционных. Вань Юнь, исследуя процесс соз-

дания оркестров китайских народных инструментов, полагает, что определенное влияние оказала деятельность В. В. Андреева, скомпоновавшего оркестр русских народных инструментов по образцу и подобию симфонического, сохранив функциональное назначение групп. Он пишет о том, что «оркестр китайских народных инструментов образовался в 20-х годах XX столетия на волне вестернизации, охватившей Китай, и как музыкальный коллектив нового типа в культуре стал её ярким репрезентативным явлением. Стремительное развитие на протяжении столетия как самого оркестра, так и его разнообразных видов, свидетельствовало о закономерности почина китайских музыкантов, стоявших у истоков формирования национальной оркестровой культуры. Вслед за оркестром русских народных инструментов, созданным В. В. Андреевым, китайский оркестр выходит в пространство мировой культуры и занимает прочные позиции: его коллективы успешно гастролируют, участвуют в фестивалях и культурных акциях; произведения, исполняемые китайским оркестром, — заметное явление в современном музыкальном искусстве» [3, с. 3].

Европейские ударные инструменты в течение XX столетия постепенно становились полноправными участниками оркестра китайских народных инструментов, и в то же время, некоторые ударные китайские традиционные инструменты стали полноправными участниками европейского оркестра [об этом подробнее — 4], а также эстрадных ансамблей.

В 1920-е годы к ударной установке добавились коробочки (*Фото 1*) и китайские барабаны, получившие название «китайский том-том» (*Фото 2*). Группа ударных, начиная со второй половины XX века, стала очень многочисленной, в европейский оркестр часто входят такие традиционные инструменты Китая как деревянная коробочка (木鱼), щелевой барабан (梆子), китайские тарелки (反鞞), гонг (小锣), там-там (大锣).

Комбинация восточных и западных ударных инструментов из разных стран и регионов значительно обогатила тембровый арсенал композиторов, используя множество разнообразных, оригинальных звуков для координации с другими оркестровыми инструментами, создания красочных звуковых эффектов и усиления выразительности [об этом подробнее — 5, с. 269].

После 1980-х годов в Китае были проведены социо-политические реформы и наступила эпоха открытости, что сразу отразилось на культуре и искусстве. Это время называют «новая весна», появилась возможность знакомства с культурой и искусством других стран. Между Китаем и Западом существуют большие различия в содержании музыки, но между ними должно быть что-то общее, чтобы китайская и западная музыка могли задействовать общий инструментарий.

С широким распространением западной музыки в Китае ударные инструменты европейской академической традиции за короткий период времени быстро вошли в профессиональное обучение, исполнительство и композицию. Непрерывный приток новых типов европейских ударных инструментов и знакомство с западными разновидностями концертов для ударных инструментов оказали сильное влияние на изучение, исполнение, создание и обучение на европейских ударных инструментах в Китае.

Создавая сочинения для европейских музыкальных инструментов, композиторы изучали средства музыкальной выразительности, свойственные традиционным жанрам китайской музыки, «всматриваясь, анализируя архетипические свойства канонической структуры <...> автор побуждает к открытию новых средств выразительности, которые, не разрушив, обогатят ее» [цит. по: 6, с. 90], а также продумывая пути их синтеза с современными техниками композиции, свойственными музыке Запада, которые пришлось осваивать в более сжатые сроки.

В 1990-х годах композитор Го Вэньцин создал пьесу «Драма: сочинение для маленьких, обычных и сычуаньских тарелок и голосов трех исполнителей (戏—为小钹, 铙钹和川钹及三位演奏者的噪音而作)». Это произведение сочетает в себе элементы традиционной китайской оперной перкуссии и использует традиционный китайский музыкальный язык, воссоздавая особую атмосферу. Он не использует множество ударных инструментов, а максимизирует акустический эффект каждого за счет включения максимального числа исполнительских приемов. Такой смелый эксперимент сделал произведение одним из самых популярных среди ударников, а также имеет большую ценность для исследователей процессов, происходящих в современной музыке Китая.

Другое сочинение Го Вэньцина «Обряд в горах» (山之祭, The Rite of Mountains) (*Фото 3*) был

заказан китайским перкуссионистом Ли Бяо. Сюжетной основой этой программной пьесы стало мемориальное стихотворение, написанное в честь землетрясения в Вэньчуань, и состоит из трех частей. Основным инструментом первой части является маримба — вторая часть — гонги; третья часть — барабаны. Премьера произведения состоялась в сентябре 2009 года, солист — известный современный перкуссионист Ли Бяо, который после этого сотрудничал с Датским национальным симфоническим оркестром и гастролеровал по Европе.

Сочинение для ансамбля ударных инструментов «Верблюжьих колокола западных регионов (西域驼铃)» было создано композитором Чжан Цзи (张籍). Его творческое вдохновение исходило от текстов стихов Лянчжоу Ци (凉州词) поэта династии Тан. В совокупности используется около 20 ударных инструментов, такие как: гонги, деревянные рыбки, литавры, тарелки, маримба, вибрафон и т. д. В нем описывается сцена медленно приближающегося издалека каравана верблюдов по пустыне в Западном регионе. В кульминации музыки изображено продолжение медленного движения вперед после шторма и героическое преодоление природных катаклизмов [об этом подробнее — 7, с. 37]

Швейцарско-китайский композитор Вэнь Дэцин в 1994 году написал «Элегию для вокального трио «распевающего рифмы стихов» и ударных инструментов (悲歌—京剧韵白与打击乐 三重奏)», вызвавшее огромный резонанс среди европейских исполнителей. Это первое произведение китайского композитора для ударных, появившееся в Европе. Оно выразило богатый смысл традиционного китайского искусства и сразу заняло важное место в репертуаре.

Еще одно классическое перкуссионное произведение «Кунг-фу — для ударных соло (功夫—为独奏打击乐演奏家而作)» (*фото 4*), написанное Вэнь Дэцином в 1998 году, сразу сделало его знаменитым. Оно вдохновлено китайским кунг-фу, использует большое количество ударных инструментов и требует от исполнителей исключительно высоких технических навыков, незаурядной физической подготовки и сценического опыта.

Композитор Тан Дун создал концерты для вновь созданных ударных инструментов «Водная Музыка» (*Фото 5*) и «Бумажная Музыка» в 1999 и 2003 годах соответственно. Это две чрезвычайно инновационные пьесы. «Water Music»

использует воду в качестве основного инструмента и использует различные методы для создания звуков, таких как капание, течение и плеск воды; «Paper Music» использует молоточки для ударов и трения, звуки мнущейся и рвущейся бумаги. Смелое новаторство Тан Дуна приносит зрителям новые слуховые и визуальные впечатления, а сам эксперимент с появлением подобного инструментария находится в русле тенденций динамики мирового музыкального искусства как на Востоке, так и на Западе, и в этом сближает их.

В XXI веке развитие общества и культуры Китая позитивно повлияло на развитие ударных инструментов, а экономический взлет способствовал изменению социальной и культурной жизни людей, что побудило исполнителей на ударных инструментах двигаться вперед. В то же время все больше композиторов и перкуссионистов молодого поколения стали пытаться создавать музыкальные произведения для ударных инструментов европейской традиции.

Лю Ган, известный перкуссионист и педагог в Китае, создал произведение для ударных инструментов «Разбивая грецкие орехи», в котором полностью использует особое звучание ударных инструментов с помощью различных техник и методов игры, а также использует характерные ритмические элементы для обогащения звуковых эффектов произведения, что делает его искусным и запоминающимся. Название произведения созвучно с инструментальным наигрышем «Катящиеся грецкие орехи» из Цзянчжоуской барабанной музыки, западно-китайским перкуссионным произведением, перекликающимся с традиционными китайскими. В это же время он также адаптировал и переложил «Солнце светит в Ташкургане (阳光照耀在塔什库尔干)» для маримбы. Композитор создал ансамбль для ударных инструментов «Яла (雅拉)» — произведение, в котором основными участниками являются вибратон и маримба в сопровождении литавр и китайских барабанов.

Итак, многие из их работ композиторов рубежа XX–XXI столетий сочетают западные ударные инструменты (том-барабаны, малые барабаны, гонги, африканские барабаны и т. д.) с китайскими национальными, такие как пекинские гонги и китайские барабаны. Звуковые эффекты, получаемые при таком сочетании, уникальны, что делает красочную палитру тембров сочинения неповторимой [Об этом подробнее — 8, с. 54–55].

Развитие китайского ударного искусства, помимо появления выдающихся произведений, неотделимо также от активной концертно-просветительской деятельности перкуссионистов. В Китае появилось большое количество фестивалей ударного искусства и конкурсов ударных инструментов. Стоит упомянуть «Национальный молодежный конкурс ударных инструментов» организованный Шанхайской ассоциацией ударных инструментов; Фестиваль ударных инструментов Национального центра исполнительских искусств в Пекине, «IPEA (International Percussion Education Association); Фестиваль ударных инструментов» в Шанхае; Цзинь Бао (JINBAO); Конкурс ударных инструментов Международного музыкального фестиваля в Тяньцзине; Неделя ударных инструментов PAS (Percussive Arts Society) в Пекине (Фото 6) и многие другие. Эти мероприятия и конкурсы, связанные с ударными инструментами, предоставляют студентам-перкуссионистам платформу для демонстрации своих талантов и общения, способствуют популяризации и развитию ударных инструментов в Китае, а также помогают открывать и развивать выдающиеся таланты в области ударных инструментов, позволяя им получить более широкое пространство для развития.

В 2002 году Китай сформировал группу из 30 перкуссионистов из известных китайских симфонических оркестров, а также преподавателей ударных инструментов и студентов консерваторий Центральной (в Пекине), Шанхайской, Сычуаньской, Тяньцзиньской и Шэньянской. Делегация ударных инструментов приняла участие в «Берлинском фестивале ударной музыки» 2002 года. Это был первый раз, когда Китай организовал группу для участия в международном фестивале ударных инструментов и провел «Концерт ударных инструментов восточного очарования», в котором использовались не только западные инструменты и классические музыкальные произведения, а также традиционные китайские ударные инструменты, представившие искусство страны.

Знаменитый китайский перкуссионист Ли Бяо — первый исполнитель, давший сольный концерт в рамках этого фестиваля ударной музыки. Стоит отметить, что Ли Бяо проучился в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского 7 лет. В настоящее время он является художественным руководителем «Фестиваля ударных инструментов Национального

центра исполнительских искусств» (Фото 7), который с успехом прошел с 15 сентября по 7 октября 2024 года в Пекине. На шестом Фестивале ударных инструментов Национального центра исполнительских искусств перкуссионисты и ансамбли ударных инструментов из Китая, Бразилии, Германии, Дании и других стран выступили с замечательными концертными программами.

Американский исполнитель Роберт Ван Сайс, известный в Китае как «Отец современной маримбы», возглавил перкуссионную группу «Percussion Collective» в Китае для проведения концертов и мастер-классов в 2018 году. Роберт Ван Сайс представил более ста произведений маримбы по всему миру, провел более 400 мастер-классов в 25 странах и регулярно выступает в качестве судьи на международных соревнованиях.

Среди других членов «Percussion Collective» исполнители, сотрудничающие с Обществом камерной музыки Линкольн-центра и Тихоокеанским камерным оркестром Camerata, а также известные преподаватели музыкальной консерватории Майами Фрост, Университета штата Мичиган, Массачусетского университета и других университетов. можно охарактеризовать как беспрецедентный ансамбль ударных инструментов «Все звезды». Роберт Ван Сайс надеется, что «Percussion Collective» сможет сломать традиции, ниспровергнуть концепции и открыть новую эру ударных инструментов.

В дополнение к специальностям по игре на ударных инструментах, предлагаемым консерваториями и общеобразовательными университетами Китая, музыкальные школы также открыли европейские курсы игры на ударных инструментах, предоставляя большому количеству людей возможность их изучения [об этом подробнее — 9, с. 230].

Быстрое развитие Интернета сыграло важную роль в распространении национальной музыкальной культуры, она быстро становится частью массовой культуры, влияя на эстетические представления молодого поколения вокруг. Барабанная установка, один из самых популярных музыкальных инструментов в Китае, стала первым европейским ударным инструментом, с которым познакомились многие дети.

Растущая популярность барабанной установки инициирует конкурсно-фестивальное движение в данном направлении. Например, на Национальном молодежном конкурсе ударных инструментов, ежегодно организуемом Шанхайской

ассоциацией ударных инструментов, соревнования по барабанным установкам часто демонстрируют жесткую конкуренцию, в которой более 300 человек борются за 11 лучших мест в финале. Статус игры. По мере продолжения обучения некоторые студенты начинают изучать игру на ударных инструментах с помощью ударной установки, а затем вступают в контакт с другими ударными инструментами, завершая превращение из «барабанщика», играющего только на ударной установке в полноценного «ударника», владеющего более широким арсеналом европейских академических и традиционных китайских музыкальных инструментов.

В условиях глобализации межкультурные обмены оказали глубокое влияние на создание популярной музыки. Они не только разрушают границы географии и культуры, но и позволяют музыкантам контактировать и понимать музыкальную поэтику разных культур.

Помимо конкурсно-фестивального движения, иностранные студенты также являются одним из важных связующих звеньев между Китаем и Западом в обмене ударными инструментами: известные исполнители Ли Бяо (李飏), Линь Чжэ (林喆), Фан Ни (范妮), Ху Шэннань (胡胜男), Чжан Си (张悉), Ю Ле (余乐) и другие учились за границей. Они не только стали активными перкуссионистами на сцене, но и активно продвигали спроектированные ими образовательные программы, посвященные игре на ударных инструментах, чтобы заполнить некоторые пробелы как в китайском, так и европейском обучении. Во время учебы за границей они общались и сотрудничали с музыкантами и преподавателями музыки из разных культур. Благодаря изучению и изучению ударных инструментов они привезли в Китай передовые методы обучения и исполнения, изученные за рубежом, улучшив качество отечественных ударных инструментов. Они повсеместно исполняют музыкальные произведения с китайским колоритом и элементами, созданные китайскими композиторами для европейских инструментов, способствуя взаимодействию и взаимовлиянию китайской и зарубежной культуры, «позволяя западному миру лучше понять китайскую музыку и услышать звуки Китая» [10, с. 57]. Большое количество современных китайских ударных произведений было аранжировано для европейских ударных инструментов, что сразу вывело культурный взаи-

мообмен между музыкантами Востока и Запада на новый уровень.

Традиционные китайские ударные инструменты и европейские, заимствованные из партитуры симфонического оркестра, сегодня часто взаимодействуют друг с другом в рамках одного произведения, тембровые характеристики музыки и визуальный ряд становятся богаче, обеспечивая повышенное внимание публики, усиливая привлекательность ударных инструментов и положительно влияя на развитие китайской ударной

техники. Однако музыки, написанной китайскими авторами для ударных инструментов по сравнению с зарубежными, все еще сравнительно не много. С постепенным нарастанием явлений экономической и культурной глобализации процессы взаимного обучения, ознакомления, интеграции и продвижения инструментального исполнительства на ударных инструментах европейской академической традиции поднялись на новый уровень и гипотетически можно предположить, что мы находимся только в начале этого пути.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Ли, Цзычу. Проблема классификации ударных инструментов / Музыкальный журнал Европейского Севера // Искусствоведение. — 2022. — № 3. — С. 85–96.
2. Янь, Ян. Пути развития шанханского симфонического оркестра (к 140-летию со дня основания) / Я. Янь. — Текст: непосредственный // European Journal of Arts. — 2019. № 3. — С. 55–62
3. Ван, Юнь. Оркестр народных инструментов Китая в контексте музыкального искусства XX века / Ю. Ван. — дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2024. — 199 с. — Текст: непосредственный.
4. Хуан, Шуай. История развития китайских народных ударных музыкальных инструментов и их классификация / Ш. Хуан // Музыкальная летопись. Вып. 11. — Краснодар: Изд-во КГИК, 2021. — С. 250–264.
5. Соколов Г. В. Инструменты ударной установки и их частная классификация / Известия Самарского научного центра Российской академии наук // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 12, № 3, 2010–С. 268–274.
6. Чжен, Юйтсинь, Хватова С. И. Композиторское творчество для православных церковных хоров в Китае: сохранение традиции и языковая адаптация / Ю. Чжен, С. И. Хватова // Образование и культурное пространство. — 2023. — № 3. — С. 89–96.
7. Чжан, Ли, Чжан Чи. Запись ансамбля ударных «Верблюжьих колоколов Западных регионов» / Морлд оф Мьюзик // Журналы. — 2000 (01). — С.37. 张列, 张驰. 打击乐合奏《西域驼铃》的录制[J]. 音乐天地, 2000, (01):37
8. Лю, Суйя. Тембровые традиции китайского ансамбля гонгов и барабанов в концерте для ударных инструментов Чэнь И / С. Лю. — Текст: непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — № 4 (58). — С. 53–57.
9. Ли Юе. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX–XXI веков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2017. — С. 225–231.
10. Сюй Фань. Сравнение и обзор литературы о развитии китайской и западной перкуссии / Ф. Сюй. — Текст: непосредственный // Music World (Music Composition Edition). — 2022 (07). — 56–58с. 徐帆. 中西打击乐发展的比较与文献综述[J]. 音乐天地 (音乐创作版), 2022(07):56–58.

Vera N. Demina

Associate Professor of the Music History Department
The Rachmaninov Rostov State Conservatory,
e-mail: vnd-80@mail.ru
Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0000-0002-7402-9020

Andrey B. Golovin

Lieutenant Colonel
Head of the 24th Military Band
of the Joint Strategic Command of the Southern Military District,
Honoured Artist of the Russian Federation,
e-mail: headlovin@gmail.com
Rostov-on-Don, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-115-122

ACADEMIC MUSIC IN THE REPERTOIRE OF THE SOUTHERN MILITARY DISTRICT BANDS IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Summary: The article considers the role of academic music in the process of the repertoire development of military bands of the Southern Military District. Particular emphasis is given to identifying the specifics of academic music's functioning within the context of Russian culture when analysing its importance in the repertoire of military bands from the 1980s. Studies on the characteristics of academic musical art and works devoted to the development of military bands were employed in this regard. The research material was based on a collection of documents regarding the 24th Military Band of the Joint Strategic Command of the Southern Military District, formed on the basis of the military band of the 106th Communications Regiment (formerly the 15th Military Band of the Headquarters of the North Caucasus Military District). The Correspondence on the military band service of the bands of the Southern Military District for 1988–1989 was the basis for establishing the repertoire, composition, and management of the bands. As a result of its study, the main directions of the repertoire of the bands of the Southern Military District were established. The concert repertoire of the bands included works by outstanding Russian and foreign composers of academic orientation. These are famous works by 19th century composers: M. Glinka (*Overtures to the*

operas Ivan Susanin (A Life for the Tsar) and Ruslan and Lyudmila), A. Dargomyzhsky (*Fantasy on a Cossack theme*), N. Rimsky-Korsakov (*Concert March on the themes of the symphonic suite Scheherazade and Procession from the ballet Mlada*), M. Mussorgsky (*Scherzo in B-flat major*), P. Tchaikovsky (*Solemn Overture of 1812*), S. Rachmaninoff (*Overture to the opera Aleko*), G. Rossini (*Overture to the opera The Barber of Seville*), G. Verdi (*The Drinking Song from the opera La Traviata*). Moreover, the bands of the Southern Military District performed academic music by Soviet composers. Academic traditions are preserved in the formation of the modern repertoire of the 24th Military Band of the Joint Strategic Command of the Southern Military District. Conclusions are drawn regarding the exceptional training of military band musicians, which enabled them to perform virtuoso academic pieces that exemplify the intricate artistic concept of notable 18th- and 20th-century composers. It is observed that understanding the principles of academic music's functioning in band activities allows us to reevaluate traditional views on their importance in Russian musical culture and to appreciate how military music influenced the evolution of academic art.

Keywords: academic music in the repertoire of military bands, Russian brass music.

Considering the importance of academic music in the repertoire of the bands of the Southern Military District in the second half of the 20th century, it is necessary to note its important functions in the development of Russian musical art. The tradition of creating symphonic and cantata-oratorio pieces embodying the patriotic idea of defending the fatherland took a leading role in the process of bringing together various trends in Russian musical culture in the post-war period. In the study "Russian Academic Music of the Last Third of the 20th — Early 21st Centuries", V. Kholopova notes the theme of tragic stages of Russian history as one of the main ideas in the program content of composers' works: "Thus, Boris Tishchenko, who grew up in heroic Leningrad, wrote the symphony *Chronicle of the Blockade* (1984) after experiencing it all. Alemdar Karamanov called his last twenty-fourth symphony *Adzhimushkai* (1983); it is about the military tragedy in the underground quarries near Kerch" [3, p. 164].

Reflected in the music of Russian composers, the theme of war brought together the academic and military spheres of culture in the post-war period. At that time, in the activities of bands, Russian academic music was represented by patriotic works of Russian composers. In the work *History of Military Music of Russia*, V. Tutunov notes: "The promotion of the best works of Russian, Soviet, and foreign classical music continues to be a characteristic distinguishing feature of the post-war concert programs of army and navy bands <...>. In arrangements for a military band during these years, Shostakovich's Eleventh Symphony, Sviridov's *Pathetic Oratorio*, Prokofiev's Seventh Symphony, Solovyov-Sedoy's songs, and other works were often heard" [2, p. 406].

At that time, the formation of the bands' concert repertoire was influenced by the productions of operas and ballets of Russian and foreign composers by amateur groups accompanied by military brass bands. The following were staged: *Eugene Onegin* and *Swan Lake* by P. Tchaikovsky, *May Night* by N. Rimsky-Korsakov, *Sorochintsy Fair* by M. Musorgsky, ballet scenes from the operas *Prince Igor* by A. Borodin, *Faust* by Ch. Gounod, etc. Many of these works were included in the repertoire of military bands of the Southern Military District.

Exploring the features of the interaction between the academic and military spheres of Russian culture, it is necessary to note the collections of documents and archives that allow us to study changes in the repertoire of brass bands. Archives are the main sources



Ill. 1. 15th Military Orchestra of the North Caucasus Military District Headquarters at the International Festival of Military Orchestras in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, Sarajevo. May-June 1974.

es for identifying the role of academic music in the formation of Russian military culture traditions. The collection of documents stored in the fund of the Military Campaign Chancellery of His Imperial Majesty at the Imperial Headquarters (1826–1917) of the Russian State Military Historical Archive (fund 907) is one of the earliest collections. According to V. Miner, it contains "all correspondence about parades, reviews, celebrations of various military anniversaries, and mourning ceremonies from 1815 to 1917" [1, p. 37].

When studying the place of academic music in the repertoire of military bands of the Southern Military District, a collection of documents of the 24th Military Band of the Joint Strategic Command of the Southern Military District became the main source. It was formed on the basis of the Military Band of the 106th Communications Regiment. In the historical note of the 175th Luninets-Pinsk Order of Alexander Nevsky Twice the Red Star Headquarters Brigade of the Southern Military District (the 01957 Military Unit), it is stated that the 106th Separate Communications Regiment was formed in the city of Bugulma, Tatar ASSR, in 1941; later, a regular military band was attached to it. The band was transferred to an independent unit on August 2, 1962, becoming the 15th Military Band of the Headquarters of the North Caucasus Military District with a permanent deployment location in



Ill. 2. Performance of the 15th Military Orchestra of the North Caucasus Military District Headquarters at the final concert of the 1st Regional Review-Competition of Amateur Composers. Rostov-on-Don, Community Center of the Rostselmash Plant, 1974.

Rostov-on-Don. The band's staff increased to 37 people. In 2012, the band again became part of the 175th Brigade. After the transfer, the archive of the 15th Military Band of the North Caucasus Military District was transferred to the 01957 Military Unit of the Southern Military District. In 2018, the 24th Military Band of the Joint Strategic Command of the Southern Military District was formed on its basis.

The collection of band documents is an accumulation of text and musical documents related to the history of military music and the band itself. Although the orders transferred to the archive of the Southern Military District are of some value, they have not been previously considered; however, they can be studied in connection with certain scientific tasks. In the musicological aspect, the collection of band notes, representing both individual music collections and handwritten, printed and electronic scores of the author's arrangements and transcriptions, is of the greatest interest. The music archive (library) began to form in 1962. This archive could include notes from the band of the 106th Communications Regiment, on the basis of which the Military Band of the Headquarters of the North Caucasus Military District Headquarters was formed.

The concert performance programs and correspondence on the military band service, stored in the collection of band's documents, are of particular interest. The correspondence contains information

and repertoire of the following bands of the Southern Military District for 1988–1989: the 15th Military Band of the Headquarters of the North Caucasus Military District (Head of the band — Major Y. Petrakov), the band of the 61652 Military Unit (Military Conductor — Major V. Mirzoyev), the band of the 40526 Military Unit (Military Conductor — Major V. Yezhdik), the band of the Novocherkassk Higher Military Command School of Communications (Military Conductor — Major S. Arushanov), the band of the 09332 Military Unit (Military Conductor — Major A. Fedorov), the band of the 30177 Military Unit (Military Conductor — Major V. Osyunko), the band of the Yeisk Higher Military Aviation School of Pilots (Military Conductor — Captain V. Butenko), the band of the Ordzhonikidze Higher Anti-Aircraft Missile Command School of Air Defence named after Army General I. Pliev (Military Conductor — Senior Lieutenant E. Romanov), the band of the Ordzhonikidze Higher Combined Arms Command School (Military Conductor — Honoured Artist of the Siberian ASSR, Major I. Gribanov), the band of the 26265 Military Unit (Military Conductor — Major I. Mishchenko), the band of the 73420 Military Unit (Military Conductor — Major V. Devochkin), the band of the 12670 Military Unit (Military Conductor — Senior Lieutenant S. Nagopetyan), the band of the Krasnodar Higher Military Command and Engineering School of Missile Forces (Military Conductor — Senior Lieutenant A. Volodin), the band of the Rostov Higher Military

Command and Engineering School of Missile Forces (Military Conductor — Honoured art figure of the Buryat ASSR, Major V. Filatov), the band of the 20634 Military Unit (Military Conductor — Major V. Rudakov), the military band of the 15650 Military Unit (Military Conductor — Major V. Koviyev), the band of the Krasnodar Higher Military School named after General of the Army S. Shtemenko (Head of the band — Major V. Spiridonov), the band of the 33166 Military Unit (Military Conductor — Major V. Fedorenko), etc.

Academic Russian and foreign music occupied a key place in the bands' repertoire, reflecting the patriotic orientation and values of academic art, transmitted in the culture of the post-war period. The Military Band of the Ordzhonikidze Higher Anti-Aircraft Missile Command School of Air Defence named after General of the Army Pliev (consisting of 20 musicians) performed the *Overture* to the opera *The Barber of Seville* by G. Rossini, the *Overture* to the operetta *Free Wind* by I. Dunaevsky, and the *Snowstorm* — a dance from the ballet *Taras Bulba* by V. Solovyov-Sedov. In its concert programs, the Ordzhonikidze Higher Anti-Aircraft Missile Command School of Air Defence band (27 musicians) included N. Rimsky-Korsakov's *Procession of the Nobles* from the ballet of *Mlada*, P. Tchaikovsky's *The Year 1812 Solemn Overture*, M. Glinka's *Polonaise* from the opera *Ivan Susanin (A Life for the Tsar)*, G. Verdi's *Drinking Song* from the opera *La Traviata*. The performance programs of the 30177 Military Unit band (32 musicians) included *Polonaise* by A. Mamontov, *Moment Musicaux* by S. Rachmaninoff, *Moment Musicaux* by F. Schubert, *Polonaise* by M. Oginisky, *Neapolitan Dance* by P. Tchaikovsky, *Fantasy on a Cossack theme* by A. Dargomyzhsky, *Rondo alla Turca* and the *Allegro Spiritoso* duet by W. Mozart.

The band of the Krasnodar Higher Military Command and Engineering School of Missile Forces (17 musicians) performed the *Overture* to the opera *Ivan Susanin (A Life for the Tsar)* by M. Glinka, *Concertino for Clarinet and Orchestra* by K. Weber. Programs of the military band of the Shtemenko Krasnodar Higher Military School (31 musicians) included the *Concert March* on the themes of the symphonic suite *Sche-*

herazade by N. Rimsky-Korsakov, Waltz from the opera *Ivan Susanin (A Life for the Tsar)*, *Overture* to the opera *Ruslan and Lyudmila* by M. Glinka, *Scherzo in B-flat major* by M. Mussorgsky, *Polka* by S. Rachmaninoff, *Scherzo from Suite in B minor* by J. Bach, *Concerto for Flute and Orchestra* by K. Gluck, *Melody* by A. Dvořák.

In concert programs, the band of the 20634 Military Unit (24 musicians) performed *Polonaise* by M. Oginisky, *Overture* to the opera *Aleko* by S. Rachmaninoff, the *Appassionata* by L. Beethoven. In the concert programs, the band of the Rostov Military Institute of Missile Forces included the *Waltz* from the opera *Ivan Susanin (A Life for the Tsar)* by M. Glinka, *Introduction to the opera Aleko* by S. Rachmaninoff, *Dance of Aegina and Bacchanalia* from the ballet *Spartacus* by A. Khachaturian, *Concertino for Clarinet and Orchestra* by K. Weber. Academic music occupied a large place in the concert programs of the 15th Military Band of the Headquarters of the North Caucasus Military District. In 1988, the band's music library contained 513 pieces of Russian and foreign music, which formed the basis of its concert repertoire. These traditions were continued in the work of the Head of the 24th Military Band of the Joint Strategic Command of the Southern Military District, Honoured Artist of the Russian Federation, Lieutenant Colonel A. Golovin, and military conductor, laureate of international and all-Russian competitions of performers on wind and percussion instruments, Major N. Butenko.

Thus, having examined the archival documents on the composition and concert programs of the 80s of the Southern Military District bands, it is necessary to note the high level of training of the musicians. It allowed them to perform virtuoso works of academic music, embodying the complex artistic concept of outstanding composers of the 18th-20th centuries. Studying the principles of academic music in the activities of bands allows us to reconsider traditional ideas about the importance of military bands in wartime and peacetime, to identify the specifics of their repertoire formation, and to understand the influence of military music on the Russian musical culture development.

REFERENCES:

1. Miner, V. L. "Military Rituals of the Russian Army: History of Origin and Development". Thesis for PhD in the History of Science: 07.00.02. 2005. Moscow.
2. Tutunov, V. I. 2005. *History of Military Music of Russia*, Textbook / Under general editorship of A. Aksenov, Moscow: Muzyka, p. 496.
3. Kholopova, V. N. 2015. *Russian Academic Music of the Last Third of the 20th — early 21st Centuries (Genres and Styles)*. Moscow. URL: [http://kholopova.ru/Russian%20Academic%20Music%20\(Genres%20and%20Styles\).%20V.Kholopova.pdf](http://kholopova.ru/Russian%20Academic%20Music%20(Genres%20and%20Styles).%20V.Kholopova.pdf) (accessed on: 23.09.2024).

Демина Вера Николаевна

доцент кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова,
e-mail: vnd-80@mail.ru
Россия, Ростов-на-Дону
ORCID: 0000-0002-7402-9020

Головин Андрей Борисович

подполковник
начальник 24 военного оркестра
объединенного стратегического командования Южного военного округа,
заслуженный артист Российской Федерации,
e-mail: headlovin@gmail.com
Россия, Ростов-на-Дону:

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-115-122

АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В РЕПЕРТУАРЕ ОРКЕСТРОВ ЮЖНОГО ВОЕННОГО ОКРУГА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению роли академической музыки в процессе формирования репертуара военных оркестров Южного военного округа. При рассмотрении значения академической музыки в репертуаре военных оркестров 80-х годов особое внимание уделяется выявлению специфики её функционирования в пространстве отечественной культуры. В связи с этим были привлечены исследования, освещающие особенности академического музыкального искусства и труды, посвящённые развитию военных оркестров. В качестве материала исследования было привлечено собрание документов 24 военного оркестра объединённого стратегического командования ЮВО, сформированного на базе военного оркестра 106 полка связи (ранее 15 военный оркестр штаба Северо-Кавказского военного округа). Основой для установления репертуара, состава и руководства оркестров стала Переписка по военно-оркестровой службе оркестров Южного военного округа за 1988–1989 гг. В результате её изучения были установлены основные направления репертуара оркестров ЮВО. В концертный репертуар оркестров входили сочинения выдающихся отечественных и зарубежных композиторов академической направленности. Это известные произведения композиторов XIX века — М. И. Глинки (Увертюры к операм «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») и «Руслан и Людмила»), А. С. Дар-

гомыжского (Фантазия для оркестра «Украинский казачок»), Н. А. Римского-Корсакова (Концертный марш на темы симфонической сюиты «Шехерезада», «Шествие» из балета «Млада»), М. П. Мусоргского (Скерцо Си-бемоль мажор), П. И. Чайковского («Торжественная Увертюра 1812 года»), С. В. Рахманинова (Увертюра к опере «Алеко»), Дж. Россини (Увертюра к опере «Севильский цирюльник»), Дж. Верди («Застольная» из оперы «Травиата»). Оркестры ЮВО исполняли также академическую музыку советских композиторов. Академические традиции сохраняются и в формировании современного репертуара 24 военного оркестра объединённого стратегического командования ЮВО. В заключении сделаны выводы о высоком уровне подготовки музыкантов военных оркестров, позволившем исполнять виртуозные произведения академической музыки, воплощая сложный художественный замысел выдающихся композиторов XVIII–XX веков. Отмечается, что изучение принципов функционирования академической музыки в деятельности оркестров позволяет пересмотреть традиционные представления об их значении в отечественной музыкальной культуре и осмыслить влияние военной музыки на развития академического искусства.

Ключевые слова: академическая музыка в репертуаре военных оркестров, отечественная духовая музыка.

Рассматривая значение академической музыки в репертуаре оркестров Южного военного округа второй половины XX века, необходимо отметить её важные функции в процессе развития отечественного музыкального искусства. Традиция создания симфонических и кантатно-ораториальных полотен, воплощающих патриотическую идею защиты отечества заняла ведущее значение в процессе сближения различных направлений отечественной музыкальной культуры в послевоенный период. В. Н. Холопова в исследовании «Российская академическая музыка последней трети XX — начала XXI веков» отмечает в качестве одной из главных идей в программном содержании произведений композиторов тему трагических этапов отечественной истории: «Так, выросший в героическом Ленинграде Борис Тищенко кровью сердца написал симфонию «Хроника блокады» (1984). Алемдар Караманов свою последнюю, Двадцать четвертую симфонию назвал «Аджимушкой» (1983), о военной трагедии в подземных каменоломнях под Керчью» [3, с. 164].

Тема войны, отражённая в музыке отечественных композиторов, сблизила академическую и военную сферы культуры в послевоенный период. В это время отечественная академическая музыка была представлена в деятельности оркестров патриотическими произведениями русских композиторов. В. И. Тутунов в труде «История военной музыки России» отмечает: «Характерной отличительной чертой послевоенных концертных программ армейских и флотских оркестров продолжает оставаться пропаганда лучших произведений русской, советской и зарубежной музыкальной классики <...> В переложении для военного оркестра в эти годы часто звучали Одиннадцатая симфония Шостаковича, «Патетическая оратория» Свиридова, Седьмая симфония Прокофьева, песни Соловьева-Седого и другие сочинения» [2, с. 406].

На формирование концертного репертуара оркестров в это время оказали влияние постановки самостоятельными коллективами в сопровождении военных духовых оркестров опер и балетов отечественных и зарубежных композиторов. Были поставлены: «Евгений Онегин» и «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского, балетные сцены из опер «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Фауст» Ш. Гуно

и пр. Многие из этих произведений вошли в репертуар военных оркестров Южного военного округа.

Исследуя особенности взаимодействия академической и военной сфер отечественной культуры необходимо отметить собрания документов и архивы, позволяющих изучить изменения в репертуаре духовых оркестров. Основными источниками для выявления роли академической музыки в формировании традиций отечественной военной культуры являются архивы. К одной из наиболее ранних коллекций можно отнести собрание документов, хранящихся в фонде «Военно-походной канцелярии Его императорского величества при Императорской главной квартире (1826–1917)» Российского Государственного военно-исторического архива (Ф. 907). В нем, по сведениям В. Л. Минера, содержится «вся переписка о парадах, смотрах, праздновании различных военных юбилеев, траурных церемониях с 1815 по 1917 годы» [1, с. 37].

При изучении места академической музыки в репертуаре военных оркестров Южного военного округа основным источником стало собрание документов 24 военного оркестра объединённого стратегического командования ЮВО. Он был сформирован на базе военного оркестра 106 полка связи. В исторической справке 175 Лунецко-Пинской орденов Александра Невского дважды Красной Звезды бригады управления Южного военного округа (в/ч 01957) сообщается, что 106 отдельный полк связи был сформирован в 1941 году в городе Бугульма Татарской АССР; позднее при нем — штатный военный оркестр. В самостоятельную единицу оркестр был выведен 2 августа 1962 года, став 15-м военным оркестром штаба Северо-Кавказского военного округа с постоянным местом дислокации в г. Ростове-на-Дону. Штат оркестра возрос до 37 человек. В 2012 году оркестр вновь вошел в состав 175 бригады. После перевода, архив 15 военного оркестра СКВО перешел войсковой части 01957 Южного военного округа, а в 2018 году на ее основе был сформирован 24 военный оркестр объединенного стратегического командования Южного военного округа.

Собрание документов оркестра представляет собой коллекцию текстовых и музыкальных (нотных) документов, связанных с историей военной музыки и самого оркестра. Приказы, переданные в архив Южного военного округа хотя

и представляют определённую ценность, ранее не рассматривались, но могут быть изучены в связи с определёнными научными задачами. В музыкаловедческом аспекте наибольший интерес представляет собрание нот оркестра, представляющих как отдельные нотные сборники, так и рукописные, печатные и электронные партитуры авторских аранжировок и переложений. Нотный архив (библиотека) начал формироваться с 1962 года. В этот архив могли войти ноты оркестра 106 полка связи, на базе которого и был образован военный оркестр штаба СКВО.

Особый интерес представляют программы концертных выступлений и переписка по военно-оркестровой службе, хранящиеся в собрании документов оркестра. В переписке представлены сведения и репертуар следующих оркестров Южного военного округа за 1988–1989 гг.: 15 военный оркестр штаба Северо-Кавказского военного округа (начальник оркестра — майор Ю. Р. Петраков), оркестр войсковой части 61652 (военный дирижёр — майор В. М. Мирзоев), оркестр войсковой части 40526 (военный дирижёр — майор В. Н. Еждик), оркестр Новочеркасского Высшего Военного Командного Училища Связи (военный дирижёр — майор С. А. Арушанов), оркестр войсковой части 09332 (военный дирижёр — майор А. Д. Федоров), оркестр войсковой части 30177 (военный дирижёр — майор В. А. Осюнько), оркестр Ейского высшего военного авиационного училища лётчиков (военный дирижёр — капитан В. В. Бутенко), оркестр Орджоникидзевского высшего зенитного ракетного командного училища ПВО имени генерала армии И. А. Плиева (военный дирижёр — старший лейтенант Е. Д. Романов), оркестр Орджоникидзевского высшего общевойскового командного училища (военный дирижёр — заслуженный артист СО АССР, майор И. И. Грибанов), оркестр войсковой части 26265 (военный дирижёр — майор И. В. Мищенко), оркестр войсковой части 73420 (военный дирижёр — майор В. И. Девочкин), оркестр войсковой части 12670 (военный дирижёр — старший лейтенант С. Е. Нагопетян), оркестр Краснодарского высшего военного командно-инженерного училища ракетных войск (военный дирижёр — старший лейтенант А. В. Володин), оркестр Ростовского Высшего Военного Командно-инженерного училища ракетных войск (военный дирижёр — заслуженный деятель искусств Бурятской АССР, майор В. Б. Филатов), оркестр войсковой части 20634

(военный дирижёр — майор В. С. Рудаков), военный оркестр войсковой части 15650 (военный дирижёр — майор В. С. Ковиев), оркестр Краснодарского высшего военного училища имени генерала армии С. М. Штеменко (начальник оркестра — майор В. В. Спиридонов), оркестр войсковой части 33166 (военный дирижёр — майор В. В. Федоренко) и др.

В репертуаре оркестров академическая отечественная и зарубежная музыка занимала важнейшее место, отражая патриотическую направленность и ценности академического искусства, транслировавшиеся в культуре послевоенного периода. Военный оркестр Орджоникидзевского ВЗРКУ ПВО им. Генерала армии Плиева (в составе 20 музыкантов) исполнял Увертюру к опере Дж. Россини «Севильский цирюльник», Увертюру к оперетте И. О. Дунаевского «Вольный ветер», «Метелица» — танец из балета В. П. Соловьева-Седова «Тарас Бульба». Оркестр Орджоникидзевского ВОКУ (27 музыкантов) включал в концертные программы сочинения Н. А. Римский-Корсаков «Шествие» из балета «Млада», П. И. Чайковского «Торжественная Увертюра 1812 года», М. И. Глинки «Полонез» из оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»), Дж. Верди «Застольная» из оперы «Травиата». Программы выступлений оркестра воинской части 30177 (32 музыканта) включали «Полонез» А. Я. Мамонтова, «Музыкальный момент» С. В. Рахманинова, «Музыкальный момент» Ф. Шуберта, «Полонез» М. К. Огинского, «Неаполитанский танец» П. И. Чайковского, Фантазия для оркестра «Украинский казачок» А. С. Даргомыжского, «Рондо в турецком стиле» и дуэт «Allegro spiritoso» В. Моцарта.

Оркестр Краснодарского ВВКИУ РВ (17 музыкантов) исполнял Увертюру к опере «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») М. И. Глинка, Концертино для кларнета с оркестром К. Вебера. Программы военного оркестра Краснодарского ВВУ им. С. М. Штеменко (31 музыкант) включали Концертный марш на темы симфонической сюиты «Шехерезада» Н. А. Римского-Корсакова, Вальс из оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»), Увертюра к опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, Скерцо Си-бемоль мажор М. П. Мусоргского, «Полька» С. В. Рахманинова, Скерцо из сюиты Си-минор И. Баха, Концерт для флейты с оркестром К. Глюка, «Мелодия», А. Дворжака.

Оркестр войсковой части 20634 (24 музыканта) исполнял в концертных программах «Поло-

нез» М. К. Огинского, Увертюру к опере «Алеко» С. В. Рахманинова, «Аппассионату» Л. В. Бетховена. Оркестр Ростовского ВВКИУ РВ в программы концертов включал Вальс из оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») М. И. Глинки, Интродукцию к опере «Алеко» С. В. Рахманинова, Танец Эгины и Вакханалию из балета «Спартак» А. И. Хачатуряна, Концертино для кларнета с оркестром К. Вебера. Большое место академическая музыка занимала в концертных программах 15 военного оркестра штаба Северо-Кавказского военного округа. В нотной библиотеке оркестра на 1988 год содержалось 513 произведений отечественной и зарубежной музыки, составивших основу его концертного репертуара. Эти традиции продолжены в творчестве начальника 24 военного оркестра объединенного стратегического командования Южного военного округа, заслуженного артиста Российской Федерации

подполковника А. Б. Головина и военного дирижёра, лауреата международных и всероссийских конкурсов исполнителей на духовых и ударных инструментах майора Н. В. Бутенко.

Таким образом, рассмотрев архивные документы по составу и концертным программам 80-х годов оркестров Южного военного округа, необходимо отметить высокий уровень подготовки музыкантов, позволивший исполнять виртуозные произведения академической музыки, воплощая сложный художественный замысел выдающихся композиторов XVIII–XX веков. Изучение принципов функционирования академической музыки в деятельности оркестров позволяет пересмотреть традиционные представления о значении военных оркестров в военное и мирное время, выявить специфику формирования их репертуара и осмыслить влияние военной музыки на развития отечественной музыкальной культуры.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Минер В. Л. Воинские ритуалы российской армии: История зарождения и развития: дис. ... д-ра ист. н.: 07.00.02. — М., 2005.
2. Тутунов В. И. История военной музыки России: Учебник / Под общ. ред. А. Е. Аксенова. — М.: Музыка, 2005. — 496 с.
3. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX — начала XXI веков (жанры и стили). М., 2015. URL: [http://kholopova.ru/Russian%20Academic%20%20Music%20\(Genres%20and%20Styles\).%20V.Kholopova.pdf](http://kholopova.ru/Russian%20Academic%20%20Music%20(Genres%20and%20Styles).%20V.Kholopova.pdf) (дата обращения: 23.09.2024).

Svetlana A. Pavlova

Associate Professor

Music History Department

The Gnessin Russian Academy of Music

e-mail: hymnography@yandex.ru

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-123-134

THE LADDER OF DIVINE ASCENT IN A. DARGOMYZHISKY'S OPERA RUSALKA¹ BASED ON PUSHKIN'S POEM ON THE 225TH ANNIVERSARY OF A. PUSHKIN

Summary: A. Pushkin's poetic dramas attract researchers' attention with the infinity of content, where each era, due to certain reasons, highlights the sum of meanings. It seems that the evangelical view, the most important for Russian culture, is the basis of a universal view on the works of the genius of Russian literature (if such is possible in the absence of special explanations from the au-

thor himself). Today, it is not only expressed but is also traditional in Pushkin studies. Musicology is also trying to follow the same research path. The annotated article summarises the semantic and musical content of the opera *Rusalka*; moreover, it mentions the opera *The Stone Guest* in connection with attention to the spirituality of the works of A. Pushkin and A. Dargomyzhsky.

Within itself, art carries a longing for the ideal. It, in essence, must instil hope and faith in a person, even if the world that the artist talks about leaves no room for hope.
A. Tarkovsky [12]

Among a wide range of listeners and even musicians, A. Dargomyzhsky is a composer whose name is associated primarily with chamber music — songs and instrumentals. However, why then did his contemporaries, musicians, call Dargomyzhsky a “tremendous” opera composer (as César Cui said [12])? Why did they not leave the parts from his innovative recitative opera *The Stone Guest*, carefully written out in a personal notebook (as M. Mussorgsky did [6])? Opera is indeed the leading genre in Dargomyzhsky's work. His legacy includes six operas: *Esmeralda* (1838–1841)², *The Triumph of Bacchus* (1843–1848), *Rusalka* (1848–1855), *Mazepa* (1860), *Rogdana* (1860–1867), *The Stone Guest* (1866–1869),

some unfinished. Of all of them, only the last ones, based on Pushkin's plots, are included in the repertoire. The fact is that the composer did not immediately find his theme, his opera genre.

Russian opera of the 19th century evolved into two genre directions, let us call them Grand Opera and Little Opera. Attention to the spiritual life of man, the “new element in art” which, according to V. Odoevsky [7], is acquired in Glinka's works, is at the centre of both genres. How do these two directions differ? In Grand Opera, the spiritual life of man is considered in a very broad context and has an impact on the fate of, if not the world, then certainly the state. Such are the theatrical masterpieces of Glinka, Mussorgsky — Grand Operas. Dargomyzhsky also began to work in this genre — his *Esmeralda*, *Mazepa*, *Rogdana* raise issues that resonate at the level of the Kingdom of Heaven and

1. The article is based on the author's report at the International Scientific Conference: St. Petersburg Traditions of Russian Art: A. Pushkin, M. Glinka, N. Rimsky-Korsakov. The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, October 28–29, 2024.

2. For each opera, the years of work on them are noted.

the Church, as V. Karpets [5] spoke about the great themes of Russian culture. However, *Mazepa* and *Rogdana* were not finished, and *Esmeralda* waited eight years to be staged, never gaining a foothold on the stage.

And only when Dargomyzhsky turned to Pushkin's chamber works — to the *Little Tragedies*, to which *Rusalka* can be attributed, the work proceeded completely differently and operas that can be called Little Operas appeared. Here, the spiritual life of a person is considered in its influence on the inner circle of people. It is the theme that turned out to be consonant with the gift of the composer — he was a subtle interpreter of the human heart and an expert in the foundations of the person's spiritual life. In *Rusalka*, he picks up the idea that interested Glinka in the tragedy *Prince Kholmisky*, that is, he testifies to the process of the fall of man: how does it happen, what is the reason? In Christian culture, the Gospel is the main measure of the spiritual life of a person, and this theme receives special interpretation in the book *The Ladder of Divine Ascent*. As is known, it is the work of the abbot of the Sinai Monastery, John, which summarises the experience of understanding the life of a person of the first centuries of the New Testament. The saint lived at the end of the 6th — first half of the 7th century. An iconographic image of the Ladder is known; one of the earliest dates back to the 12th century and comes from the same Sinai Monastery.

The book *The Ladder of Divine Ascent or the Spiritual Tablets* is a textbook of the spiritual life of a Christian. And although it is dedicated to the monastic order, it explains things common to all people; in essence, it is a textbook for all Christians³. It tells how and what passions are conquered by virtues, that is, it explains the laws of spiritual life, which is nothing other than a struggle with sin [8]. Not contemplation, not pleasure, but precisely a struggle... Reverend John Climacus notes thirty steps on the path of ascent to the highest virtue — love, which is understood as service to your close one, even to death.

Moreover, we will turn to *The Ladder of Divine Ascent* as a value guide in determining the content of Russian operas, the personalities of the characters. Problems with understanding the meaning of

3. Of course, the author's conclusions are based not only on their personal experience, but, as is proper in the Orthodox Catholic Church, on the experience of other saints and in correlation with the Holy Scripture. Christianity claims that spiritual life develops in no other way than in the struggle with sin.

Russian opera masterpieces do indeed arise if we explain the libretto and the use of certain means of musical expression from the viewpoint of generally accepted characters (lyrical, heroic, typical) that have developed in European culture. Such ideas about expressiveness are based primarily on the theory of affects, taking into account all the changes from era to era. What is it? It is a secular philosophical system that was formed at the end of the Renaissance, frankly speaking, on the ruins of theological truths that passed into the domain of psychology, philosophy, etc. [10] With the birth of Russian opera as a faith-centred art, the need to search for another instrument that could measure the magnitude of lyricism, heroism, character, etc, arose. Where to look for this instrument? For faith-centred art, it is in ideas about the spiritual life of man. Therefore, we turn to the help of St. John Climacus to understand the meaning of the opera masterpieces of Russian classics.

So, what is the relationship between the characters of *Rusalka* and *The Ladder of Divine Ascent*?

As is known, Dargomyzhsky had to finish Pushkin's drama. He did this in line with other similar works by the poet: the poem *Rusalka* ("A monk once took refuge in the dense oak groves above the lake...", 1819) and one of the *Songs of the Western Slavs* ("Prince Yanysh fell in love with a young beauty...", *Yanysh Korolevich*, 1834). Both of these works, the poem and the song, end, let us recall, with the death of the heroes — like in the opera. Moreover, Dargomyzhsky made other additions to the drama, for example, related to the image of the Princess in the third act or the Princess and the Prince in the second act, etc., in line with the meanings laid down by the author. What was the result?

The characters of *Rusalka*, in our opinion, form pairs: one is the Miller and the Prince, the other is Natasha and the Princess. The female characters are shown at the very pinnacle of virtue, from where they are cast down by the male characters. Who are the Miller and the Prince, who not only bring their own lives to a disastrous end, but also the lives of their close ones? And why do they, all four heroes of the opera, end up unhappy?

The Miller and the Prince imagine themselves standing somewhere very high, on the steps of "good" and "love", as they themselves say. The Miller points to the need for "good deeds", "reasonable behaviour", and "hope", explaining to Natasha the rules of "decent" life. In turn, the Prince aims at

such evangelical concepts as "bliss", "love", "happiness". However, all these lofty statements, both the Miller and the Prince's, turn out to be false; thus, their deeds are low. It turns out that the "goodness", "reason", "hope" that the Miller spoke about are connected either with deception ("manage to lure (an eligible groom) with caresses or fairy tales, try to hold on to him with reproaches and hints!") or with benefit, as Pushkin wrote: "gain some profit for yourself or benefit for your family".

The same is true for the Prince. At the end of the first act, Natasha says about the "eternal unearthly love" that, in the Prince's opinion, the young couple "enjoyed": "and they are free, I suppose, to entice, swear, cry, and say: I will lead you to my bright home... teach them to rise at midnight at the sound of their whistle and sit behind the mill until dawn". That is, the Prince deceived her in a completely earthly way. And what about the "bliss" he speaks of? Let us recall: "My dear friend, you know there is no lasting bliss in the world: neither noble birth nor beauty, nor strength, nor wealth; nothing can escape misfortune...". What kind of "bliss" is this instead of the Gospel one: "Blessed are the poor in spirit, for theirs is the kingdom of heaven", "blessed are those who mourn, for they shall be comforted". And here, he is deceiving; there is eternal bliss, only it lays in that immaterial realm which is inaccessible to the Prince. That is why they agree — the Miller and the Prince in selling Natasha, since their affairs are equally based on deception, and their goal is temporary gain. The Miller and the Prince speak the same language and understand each other. The Prince came to the mill for the last time in order to "give his father the gift he had long promised"!

What is the relation of the Miller and the Prince to the Ladder of Virtues? False relation! They operate with lofty, ladder-like concepts, that is, they place themselves very high in their understanding of life; however, they commit low actions that lead both themselves and their loved ones to death. As Mussorgsky vividly said about this, people are in a state of "gossip" about themselves. The background of this gossip is the original sin, when our ancestors, at the instigation of the enemy, imagined themselves to be gods (climbed high) and began to commit acts contrary to God (fell low). Modest Mussorgsky showed this problem on an apocalyptic scale, he testified to the "gossip" that "executes the entire human race". Dargomyzhsky began this

conversation on a chamber level. Following Pushkin, he wrote *Little Tragedies*.

In musical dramaturgy, we notice the disorder that the Prince and the Miller bring to all the opera parts in which they appear (and the Prince's presence on stage is continuous, that is, he sings almost always and everywhere). First, about the Miller. The opera opens with his aria. The aria is three-part in form. The text is characterised by couplets, only the refrains each time differ in length and variation of the text. Where the text remains the same and is repeated, the melody is not repeated. There is a feeling that something is wrong with the Miller, since the forms of the poetic and musical text do not quite coincide. In the scene with the choir from the third act, this impression is confirmed. The Miller's madness is expressed here directly in contrast to the beginning of the opera, where only violations of the logic of the form gave alarm signals.

Natasha brings the organisational principle to the musical form. It happens in the trio with the Miller and the Prince, in the duet with the Prince, in the duet with the Miller and the scene with the choir from the first act. In the trio, these are two ariosos of Natasha: sad and joyful. In the duet with the Prince, there are three lines that direct the hero's indecision. Natasha says for her interlocutor everything that he plans to say but does not dare. Her first line is about grief: "grief awaits us". The second line is about separation: "separation threatens us". It is important that Natasha sees in the Prince the best that can be seen in a person of his position. As is known, from time immemorial, the princely title was associated with military exploits; it was for valour on the battlefield that warriors received a high rank. This is how Natasha reasons; she calls the military campaign, to which she is going to go with her lover, the reason for separation. Her third line in the duet with the Prince is about marriage: "now I understand: you are getting married!". Although Natasha controls the development of thought in the ensemble, she also leads her part equally with the Prince, responding to his "revelations" that have burst forth. She has something to say: she consoles the Prince in sorrow, she promises not to leave him in separation, and in marriage... — here she cannot find what to say: "everything is wrong... Yes, I have remembered, I must call myself a mother".

The female couple, Natasha and the Princess, stand on the highest step of virtues, professing true love, which "is long-suffering and merciful...". Both

of them, each in her place and in her own time, try to direct the Prince into this good Christian channel of understanding love. For example, the Princess stops the Prince, who in a fit of eloquence has switched to oaths⁴ typical of paganism or Old Testament traditions: "I swear by my honour to dedicate my whole life to you alone...". She is surprised by this pathetic outpouring: "What good are these oaths to me, my dear? I want to believe you without them". Where is that Ruslan, whose first words addressed to Lyudmila were those that the Princess was waiting for in *Rusalka*: "Oh, believe my love...". Likewise, Natasha "does not seek her own": "What good are gifts to me, believe me, your love and caresses are dearer to me than all the treasures of the world". Natasha measures love immaterially. According to her father, she "looks into the eyes of her dear friend all day long". Again, Lyudmila comes to mind: "It was not the spell of magic that conquered the maiden's heart forever, but the knight's eyes that lit up my soul". Natasha and the Princess are similar to Lyudmila in their prophetic talent, although it manifests itself in somewhat everyday situations: "Listen! I hear the clatter of his horse... He! Yes, he, my premonition cannot deceive me...", says Natasha in the first act, and the Princess in the third: "Listen, it seems they are trumpeting: no, he is not coming!..."

However, neither Natasha nor the Princess can cope with the Prince. It is he, together with the Miller, who copes with them. How is it possible to drag heroines similar to Lyudmila off the Ladder: Natasha — even to death, and the Princess — even to jealousy, which in Christianity is a feeling that is not at all characteristic of love? In the first word, that is, on the first step of the *Ladder*, the Monk John speaks about how people manifest themselves in relation to God. According to him, the latter are those "who not only did not accept and rejected the Lord's commandments, but also strongly arm themselves against others" [4]. "They did not accept and rejected" — we have seen this: the Miller and the Prince speak beautifully, with smart, even divine words; however, they fill them with unworthy deeds. And what does "arm themselves against

others" mean? Let us remember that both of them, in conversation with Natasha, constantly accuse her, do not understand her, "arm themselves against her". The Miller: "Well, she's talking the usual nonsense, all her own, all her own; tell her or not tell her — everything is the same". The Prince: "Why do you create troubles yourself, ah, without that, life is full of grief...". Saint John calls such people "opponents of God" (v. 1) and contrasts them with a person "who has kept their fervour unabated, and to the end of their life, has not ceased daily to add fire to fire, fervour to fervour, zeal to zeal, love to love" (v. 27). Why did Natasha, this young loving creature, not join the people who "have kept their fervour unabated", why did she give in?

As Saint Gregory Nazianzus says about a young age (at which Natasha finds herself): "young men and women especially need examples that they can follow" [2]. What example could young Natasha follow? "And he could, like a good man, say goodbye to me, and give me gifts — how do you like it!" she exclaims, "I don't believe it! It can't be! I loved him so much. Or is he a beast? Or is his heart rough?". I. Aksakov explains: "Having shed the image of God from oneself, a person will inevitably shed oneself — and already shed the human image, and will become jealous of the beastly image". This is the kind of beastly image the Prince gave Natasha — from heart-to-heart, so to speak, and her love turned into hatred and a thirst for revenge: "Ever since I threw myself into the water and in the depths of the Dnieper River, I woke up as a cold and powerful rusalka... Every day, I think about revenge..." (Rusalka's aria from the Fourth Act). She, like her teachers, "armed herself against others". And now, in order to "lure" the Prince, as her father taught her to act "with caresses and fairy tales", he instructs his daughter: "You caress him more tenderly, my friend, start a conversation about yourself, about me...". In the image of *Rusalka*, Natasha does what she, a young creature in need of an example, was taught by her closest people — her father and lover.

It is clear how Natasha was destroyed. And how do the Miller and the Prince perish, do they not suffer and repent?

Indeed, in the finale, the Miller's spiritual image is exacerbated by madness, the Prince's — by the extreme, it would seem, degree of mental anguish. However, it is a lie again. No matter how strange it may sound, the Miller's madness only came to light — he was always like this: devoid of intelli-

gence and inner strength capable of knowing God. The Prince, as if deliberately inflaming himself, finally bursts out, it would seem, with words of repentance. However, it is a false statement. Christian repentance can only take place in the sum of two phenomena: the first is the recognition of one's guilt, the second is not a repetition of the recognised sin. The Miller-Raven (how can one not recall here once again Aksakov's words about the "beastly image") answers the Prince's question about Natasha: "people have ruined my daughter", that is, there is not even the first step here — the awareness of one's guilt. The Prince makes one: "The unfortunate old man! The sight of his repentance has exasperated all the torments in me!". However, there is no second step: when the Princess rushes to save him, the Prince treats her exactly as he treated the "Miller's Wife" (it is his definition: in the first act — "Natasha, my angel", in the second — "Miller's Wife") — he abandons her. What non-repetition of sin can we talk about, what "repentance" are we talking about? It is actually why this image, the Princess, is needed, why it is so fully described by Dargomyzhsky — to complete the story with the Prince. It is not for nothing that the poet and, after him, the composer emphasises the pairing of the female characters, their continuity. Natasha is replaced by the Princess, for whom the Prince heartily confesses his ardent love in the second act; however, she cannot hold back his "bondage". The Prince does not change by the end of the opera, just as the Miller does not change.

An important question: why does the Princess fail to save the Prince, as Gorislava, for example, managed to save Ratmir? The answer to this question is given in the text of the drama and is developed by Dargomyzhsky in the libretto. We are talking about the "bondage" of the Prince. Remember, when he was with Natasha, he said this: "I am not free to share my days with you" or "Princes are involuntary, like girls — they do not take girlfriends according to their hearts, but according to the calculations of other people, for someone else's benefit...". He says the same thing when he is with the Princess: to Pushkin's phrase, "familiar, sad places! I recognise the surrounding objects — here is a mill ...", Dargomyzhsky adds: "involuntarily, an unknown force calls me to these sad shores. Familiar, sad places...". That is, with Natasha he is "involuntary", and with the princess he is "involuntarily" drawn somewhere... Therefore, it is impossible to save him — he does

not control his will. Ratmir, let us remember, had the talent to obey: "Under the luxurious sky of the south, your harem is orphaned, return..." (Lyudmila), "Oh, quickly home, to unforgettable shores..." (Ratmir). The prince does not hear anything, since his will is "against God". In Christianity, it is very important — a person must want to be saved.

Dargomyzhsky "depicts" the images of the opera's heroes, hoping for a miracle to the very end: "He has not dealt with us according to our iniquities, nor repaid us according to our sins: for as, the heavens are high above the earth, so great is the mercy of the Lord toward those who fear Him" (Psalm 102). Thus, the Princess cries out with hope in the quartet of the opera's Finale: "Prince, I beg you, do not abandon us, have mercy, have mercy on us, oh, believe me, they want to entice you, they want to entice you here for no good". However, the Prince does not hear her, since he is not afraid of anyone or anything... The composer testifies to this with compassion, testifies to people who are deprived of salvation but do not know about it.

Thus, the spiritual score of *Rusalka*, as we have seen, is directed downwards — beyond *The Ladder of Divine Ascent*. Here, the death of almost all the characters is shown, which is why, despite its intimacy, this opera is so difficult to perceive. The spiritual score of another Pushkin's opera by Dargomyzhsky, *The Stone Guest*, is the opposite; it is directed toward grief. Here, ascending the steps of the Ladder, the characters achieve the main virtue — love. The idea of the transformation of the main character in the opera *The Stone Guest* is described in detail in the essays of the author of this article [9]. In essence, *Rusalka* and *The Stone Guest* represent two versions of the denouement of almost the same plot, connected with the images of the Miller's Wife and the Prince [1]. The latter of them shows the path directed to the heavens, as it was in the theatrical works of the founder of the "new element in art", Glinka. Let us recall that even the tragedy *Prince Kholm'sky*, seemingly focused on the theme of the hero's fall, ends with repentance and enlightenment in the finale.

4. Well, the man got carried away; it is very clearly shown in the repetition of words, phrases, and the "kindling up" of states by repetitions, which is characteristic of the Prince's part. By the way, the same thing is with the Miller — a reasonable beginning in musical parts with the participation of the Miller and the Prince in the ensembles of the first act appears only in Natasha's part.

REFERENCES:

1. Akhmatova, A. A., 1977. "The Stone Guest by Pushkin", *About Pushkin*. Leningrad: Sovetsky pisatel.
2. Gertsman, E. V., *Hymn at the Origins of the New Testament: Conversations about the Musical Life of Early Christian Communities*. 1996. Moscow: Muzyka.
3. Goryachikh, V. V. 2006. "Rusalka by A. Dargomyzhsky. On the History of the Plot and Libretto of the Opera", *Bulletin of St. Petersburg University*, series 2, issue 1.
4. John, the Reverend, Abbot. *The Ladder of Divine Ascent and the Spiritual Tablets*.
5. Karpets, V. I., *Rus' Miroveyeva*. 2005. Moscow: Olma-Press.
6. Musorgsky, M. P., *Letters*. 1981. Moscow: Music.
7. Odoevsky, V. F. 1836. "On Glinka's opera: A Life for the Tsar", *Severnaya Pchela*, December 7, No. 280.
8. Osipov, A. I., "Conversation about 'The Ladder' of St. John of Sinai". SPAS TV channel, 2021. URL: <https://alexey-osipov.ru/video/interviu-doklady-konferencii/beseda-o-lestvitse-prp-ioanna-sinayskogo> (accessed on: 11.09.2024)
9. Pavlova, S. A. 2023. "Transfiguration of Don Juan. On the Dramaturgy of A. Dargomyzhsky's opera *The Stone Guest*. On the 210th Anniversary of the Composer: Essay One", *Burganov House. The Space of Culture*, No. 5; Pavlova S. A., "Transfiguration of Don Juan. On the Dramaturgy of A. Dargomyzhsky's Opera *The Stone Guest*. On the 210th Anniversary of the Composer: Essay Two", *Burganov House. The Space of Culture*, No. 6.
10. 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.
11. Stepanova, I. V., "It Was a Great Gift" / Playing from the Beginning. Da capa al fine. 28.02.2013. <https://gaze-taigraem.ru/article/11382> (accessed on: 14.02.2023).
12. Tarkovsky, A. A. 1993. "Directing Lessons". Study Guide. Moscow.
13. Cui, C., Selected Articles. 1952. / The compiler and author of the introduction articles and notes: I. Gusin. Moscow: State Music Publishing House.

Светлана Анатольевна Павлова

доцент

кафедра истории музыки

Российская академия музыки имени Гнесиных

e-mail: hymnography@yandex.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-123-134

ЛЕСТВИЦА РАЙСКАЯ В ПУШКИНСКОЙ ОПЕРЕ А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО «РУСАЛКА»¹ К 225-ЛЕТИЮ А. С. ПУШКИНА

Аннотация: Поэтические драмы А. С. Пушкина привлекают внимание исследователей бесконечностью содержания, в котором каждая эпоха в силу определенных причин выделяет сумму смыслов. Представляется, что основанием универсального взгляда на произведения гения русской литературы (если таковой возможен при отсутствии специальных объяснений со стороны самого автора), является взгляд евангель-

ский — важнейший для отечественной культуры и на сегодняшний день не только высказанный, но являющийся традиционным в пушкинистике. По тому же исследовательскому пути пробует идти и музыковедение. В статье обобщается смысловое и музыкальное содержание оперы «Русалка» и также упоминается опера «Каменный гость» в связи со вниманием к духовности творчества А. С. Пушкина и А. С. Даргомыжского.

*«Искусство несёт в себе тоску по идеалу. Оно, в сущности, и должно поселять в человеке надежду и веру, даже если мир, о котором рассказывает художник, не оставляет места для упований»
А. А. Тарковский [12]*

А. С. Даргомыжский — композитор, имя которого у широкого круга слушателей и даже музыкантов связано, прежде всего, с камерным творчеством — песенным и инструментальным. Но почему же тогда современники — музыканты называли Даргомыжского «громадным» оперным композитором (так говорил Ц. А. Кюи [12])? Почему же не расставались с аккуратно выписанными в личный блокнот партиями из его новаторской речитативной оперы «Каменный гость» (так делал М. П. Мусоргский [6])? Опера, — действительно, ведущий жанр в творчестве Даргомыжского. В его наследии —

шесть опер: «Эсмеральда (1838–1841)², «Торжество Вакха» (1843–1848), «Русалка» (1848–1855), «Мазепа» (1860), «Рогдана» (1860–1867), «Каменный гость» (1866–1869), некоторые — неоконченные. Из всех — только последние, написанные на пушкинские сюжеты, являются репертуарными. Дело в том, что композитор не сразу нашел свою тему, свой оперный жанр.

Русская опера XIX века двигалась в двух жанровых направлениях, назовем их — Большая опера и Малая опера. В центре обоих жанров — внимание к духовной жизни человека, та «новая стихия в искусстве», которая, по словам В. Ф. Одоевского [7], приобретает в творчестве Глинки. Чем

1. В основу статьи положен доклад автора на Международной научной конференции «Петербургские традиции русского искусства: А. С. Пушкин, М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков». СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 28–29 октября 2024.

2. Для каждой оперы отмечены годы работы над произведением.

же отличаются эти два направления? В Большой опере духовная жизнь человека рассматривается в очень широком контексте и имеет влияние на судьбы если не мира, то государства точно. Таковы театральные шедевры Глинки, Мусоргского — Большие оперы. В таком жанре начинал работать и Даргомыжский — его «Эмеральда», «Мазепа», «Рогдана», поднимают проблемы, резонирующие на уровне Царства и Церкви, как говорил о больших темах русской культуры В. И. Карпец [5]. Но «Мазепа» и «Рогдана» не были закончены, а «Эмеральда» восемь лет дождалась постановки, так и не закрепившись в дальнейшем на театральных подмостках.

И только, когда А. С. Даргомыжский обратился к камерным сочинениям А. С. Пушкина — к Маленьким трагедиям, к которым можно отнести и «Русалку», работа пошла совсем иначе и на свет появились оперы, которые можно назвать Малыми операми. Духовная жизнь человека рассматривается здесь во влиянии на ближний круг людей, на ближнее окружение — вот тема, которая оказалась созвучна дару композитора — тонкого сердцеведа и знатока основ духовной жизни человека. В «Русалке» он подхватывает идею, заинтересовавшую Глинку в трагедии «Князь Холмский», то есть свидетельствует о процессе падения человека, как это происходит, в чем причина? В христианской культуре главным мерилom духовной жизни человека является Евангелие, а специальное толкование эта тема получает в книге «Лествица Райская». Как известно, это сочинение игумена Синайского монастыря Иоанна, в котором подытожен опыт осмысления жизни человека первых столетий Нового Завета. По названию своего труда преподобный получил имя Лествичник, жил он в конце VI-го — первой половине VII-го века. Известно иконографическое изображение Лествицы, одно из ранних датируется XII веком и происходит из того же Синайского монастыря.

Книга «Лествица Райская или Скрижали духовные» является учебником духовной жизни христианина. И, хотя посвящена она монашескому чину, в ней объясняются общие для всех людей вещи, в сущности это учебник для всех христиан³. В ней повествуется о том, как и какие страсти

3. Выводы автора, естественно, основаны не только на личном его опыте, но — как это положено в Православной Соборной Церкви — на опыте и других святых и в соответствии со Священным Писанием. Христианство утверждает, что духовная жизнь складывается не иначе, как в борьбе с грехом.

побеждаются добродетелями, то есть объясняются законы духовной жизни, которая есть не что иное, как борьба с грехом [8]. Не созерцание, не удовольствие, но именно борьба... Преподобный Иоанн Лествичник отмечает тридцать ступеней на пути восхождения к высшей добродетели — любви, которая понимается как служение ближнему, даже до смерти.

К «Лестнице Райской» обратимся и мы, как к ценностному ориентиру в определении содержания русских опер, личностей персонажей. Проблемы с пониманием смысла отечественных оперных шедевров действительно возникают, если объяснять либретто и применение тех или иных средств музыкальной выразительности с позиций общепринятых — лирического, героического, характерного персонажей, — сложившихся в европейской культуре. Такие представления о выразительности опираются, преимущественно, — с учетом всех изменений от эпохи к эпохе — на теорию аффектов. Что это такое? Это светская философская система, сформировавшаяся на излете эпохи Возрождения, прямо скажем, на руинах богословских истин, перешедших в ведение психологии, философии и т.д. [10] С рождением русской оперы как искусства вероцентричного возникает необходимость поиска иного инструмента, которым можно было бы измерить величины лирики, героики, характерности и т.д. Где искать этот инструмент? Для вероцентричного искусства — в представлениях о духовной жизни человека. Поэтому мы и обращаемся к помощи преподобного Иоанна Лествичника для понимания смысла оперных шедевров русских классиков.

Итак, какое отношение к Лестнице Райской имеют персонажи «Русалки»?

Как известно, драму Пушкина Даргомыжскому пришлось заканчивать. Сделал он это в русле других подобных сочинений поэта: стихотворения «Русалка» — «Над озером в глухих дубровах спасался некогда монах...» (1819) и одной из Песен западных славян — «Полубил королевич Яныш молодую красавицу...» («Яныш Королевич», 1834). Оба эти сочинения — и стихотворение, и песня заканчиваются, напомним, как и опера, гибелью героев. Другие дополнения драмы, например, связанные с образом Княгини в третьем действии или Княгини и Князя во втором действии и др., Даргомыжский также совершал в русле заложенных автором смыслов. Что же в результате получилось?

Действующие лица «Русалки», на наш взгляд, образуют пары: одна — Мельник и Князь, другая — Наташа и Княгиня. Женская пара показана на самой вершине добродетелей, откуда оказывается низвержена парой мужской. Кто же такие Мельник и Князь, что не только свою жизнь доводят до гибельного финала, но и жизнь своих ближних? И почему все оказываются несчастны — все четверо героев оперы?

Мельник и Князь представляют себя стоящими где-то очень высоко, на ступенях «добра» и «любви», как сами говорят. Мельник указывает на необходимость «добрых дел», «разумного поведения» и «надежды», объясняя Наташе правила «приличной» жизни. В свою очередь Князь замахивается на такие евангельские понятия, как «блаженства», «любовь», «счастье». Но, все эти высокие заявления — и Мельника, и Князя оказываются ложными, потому что дела за ними стоят низкие. Оказывается, «добро», «разум», «надежда», о которых говорил Мельник связаны либо с **обманом**: «то ласками, то сказками сумеете заманить (завидного жениха), упреками, намеками старайтесь удержать!», либо с **выгодой**, как Пушкин пишет: «какой-нибудь барыш себе, или пользу родным, да выгадать».

То же самое с Князем. О «любви вечной неземной», которой по его мнению «насладилась» молодая пара, Наташа скажет в конце первого действия: «а вольно им, небось, подманивать, божиться, плакать и говорить: тебя я поведу в мой светлый терем... учить с полуночи на свист их подыматься и до зари за мельницей сидеть». То есть Князь **обманул** ее вполне по земному. А «блаженства», о которых он говорит? Вспомним: «мой милый друг, ты знаешь нет на свете блаженства прочного: ни знатный род, ни красота, ни сила, ни богатство, ничто беды не может миновать...» Что же это за «блаженства» такие вместо евангельских: «блаженны нищие духом, ибо их есть Царствие Небесное», «блаженны плачущие, ибо они утешатся». И здесь он обманывает, есть блаженства вечные, только они лежат в той невещественной области, которая Князю недоступна. Потому и сходятся они — Мельник и Князь в продаже Наташи, что дела их опираются одинаково на **обман**, а целью имеют временную **выгоду**. Мельник и Князь говорят на одном языке и понимают друг друга. Князь и приезжал-то последний раз на Мельницу за-

тем, чтобы «передать отцу **давно обещанный подарок**»!

Какое же отношение к Лестнице добродетелей имеют Мельник и Князь? Ложное! Они оперируют понятиями высокими, лестничными, то есть ставят себя очень высоко в понимании жизни, а поступки совершают низкие, которые ведут и их самих, и их ближних к смерти. Как об этом ярко скажет Мусоргский люди находятся в состоянии «сплетни» о себе. Подоплека этой сплетни — первородный грех, когда прародители наши по наущению врага возомнили себя богами (высоко забрались) и стали совершать поступки противные Богу (низко пали). Модест Петрович покажет эту проблему в апокалиптических масштабах, он будет свидетельствовать о «сплетне», которая «казнит весь род людской». А. С. Даргомыжский этот разговор начинает на камерном уровне. Вслед за Пушкиным он пишет **Маленькие трагедии**.

В музыкальной драматургии заметим непорядок, который Князь и Мельник вносят во все оперные номера, в которых появляются (а пребывание Князя на сцене сквозное, то есть он поет почти всегда и везде). Сначала о Мельнике. Его арией открывается опера. По форме ария трехчастная. В тексте намечается куплетность, только припевы каждый раз отличаются протяженностью и варьированием текста. Там же, где текст остается прежний и повторяется, не повторяется мелодия. Складывается ощущение, что с Мельником что-то не так, потому что формы поэтического и музыкального текста не совсем совпадают. В сцене с хором из третьего действия это впечатление подтверждается, сумасшествие Мельника высказывается здесь прямо, в отличие от начала оперы, где только нарушения логики формы подавали сигналы тревоги.

Организационное начало привносит в музыкальную форму Наташа. Так происходит и в трио с Мельником и Князем, и в дуэте с Князем, и в дуэте с Мельником и сцене с хором из первого действия В трио — это два ариозо Наташи: печальное и радостное. В дуэте с Князем — три реплики, которые направляют нерешительность героя. Наташа произносит за своего собеседника все, что тот планирует сказать, но не решается. Первая ее реплика о горе: «нас горе ожидает». Вторая реплика о разлуке: «разлука нам угрожает». Важно, что Наташа, видит в Князе самое лучшее, что только можно видеть в человеке его положе-

ния. Как известно, испокон веков княжеский титул был связан с воинскими подвигами, именно за доблесть на поле боя получали воины высокое звание. Так и рассуждает Наташа, причиной разлуки она называет военный поход, в который собирается идти вместе с возлюбленным. Третья ее реплика в дуэте с Князем — о женитьбе: «теперь я поняла: ты женишься!». При том, что Наташа управляет развертыванием мысли в ансамбле, она еще и наравне с Князем ведет свою партию, отвечая на его прорвавшиеся «откровения». Ей есть что сказать: в печали она Князя утешает, в разлуке обещает не оставить, в женитьбе... — здесь не может найтись, что сказать: «все не то... Да, вспомнила, я матью должна назваться».

Женская пара — Наташа и Княгиня, они стоят на верхней ступени добродетелей, исповедуя истинную любовь, которая «и долготерпит, и милосердствует...». Князя они обе, каждая на своем месте и в свое время пытаются направить в это доброе христианское русло понимания любви. Например, Княгиня останавливает Князя, в приступе красноречия перешедшего на свойственные язычеству или ветхозаветным традициям клятвы⁴, — «**клянусь** свою честью всю жизнь свою тебе одной лишь посвятить...». Она удивляется этому пафосному излиянию: «На что мне, милый, эти клятвы. Без них тебе хочу я **верить**». Где-же тот Руслан, первые слова которого, обращенные к Людмиле были те, которых ждала и Княгиня в «Русалке»: «О верь любви моей...». Также и Наташа «не ищет своего»: «на что подарки мне, поверь, любовь твоя и ласки мне дороже всех сокровищ мира». Наташа измеряет любовь невещественно. По мнению отца, она «целый день в глаза глядит милому дружку». Снова вспоминается Людмила «не чары волшебства девичье сердце навеки покорили, но витязя очи зажгли мою душу». Наташа и Княгиня схожи с Людмилой и в таланте пророческом, правда проявляется он в несколько бытовых условиях: «Чу, я слышу топот **его** коня... Он! Да, он, меня предчувствие не может обмануть...» — Наташа в первом действии, а Княгиня в третьем: «Чу — кажется трубят: нет, он не едет!..».

4. Неспособность Князя управлять собой ярко показана в повторении слов, фраз, вообще характерном для его партии «разжигании» состояний повторами, к стати у Мельника тоже самое — разумное начало в музыкальных номерах с участием Мельника и Князя в ансамблях первого действия проглядывает только в партии Наташи.

Но с Князем не удастся справиться ни Наташе, ни Княгине. Это он вкупе с Мельником справляется с ними. Как оказывается возможным справиться с Лествицы схожих с Людмилой героинь: Наташу — даже до смерти довести, а Княгиню — даже до ревности, которая в христианстве является чувством, вовсе не свойственным любви? В первом слове, то есть на первой ступени «Лествицы» преподобный Иоанн говорит о том, как проявляют себя люди в отношении к Богу. Последними, он называет тех, «кои не только повеления Господни сами не приняли и отвергли, но и сильно вооружаются против других» [4]. «Сами не приняли и отвергли» — это мы видели: красиво говорят, умными, даже божественными словами Мельник и Князь, а наполняют их делами недостойными. А что значит «вооружаются против других»? Вспомним, ведь оба они в разговоре с Наташей постоянно обвиняют, не понимают ее, «вооружаются против нее». Мельник: «ну, понесла обычный бред, все свое, все свое, что говори ей, что нет». Князь: «На что ж беды сама ты создаешь, ах без того жизнь горести полна...». Таких людей преподобный Иоанн называет «противниками Бога» (ст. 1) и противопоставляет им тех, «кто, горячность свою сохранил неугасимую, и даже до конца жизни своей не переставал всякий день прилагать огонь к огню, усердие к усердию, и желание к желанию» (ст. 27). Почему же Наташа — это юное любящее создание не вошла в число «сохранивших горячность» людей, почему поддалась?

Как говорит святитель Григорий Назианзин о юном возрасте (в котором находится Наташа): «юноши и девушки особо нуждаются в примерах, которым они могут следовать» [2]. Какую же примеру могла следовать юная Наташа? «И мог он, как добрый человек, со мной прощаться, и мне давать подарки — каково!» — восклицает она, — «Не верю! Не может быть! Я так его любила. Или он зверь? Иль сердце у него козмотое?». И. С. Аксаков объясняет: «Совлекши с себя образ Божий, человек неминуемо совлечет, — и уже совлекает с себя и образ человеческий, и возревнует об образе зверином». Вот такой звериный образ подарил Князь Наташе — от сердца к сердцу, так сказать, и любовь ее перешла в ненависть и жажду мести: «С тех пор, как бросилась я вводу и в глубине Днепра реки очнулась Русалкою холодной и могучей... Я всякий день о мщенье помышляю...» (ария Русалки

из Четвертого действия). Она, как и ее учителя «вооружилась против других». И теперь, чтобы «заманить» Князя, как когда-то учил ее действовать «ласками и сказками» отец, наставляет дочь: «Ты нежнее к нему приласкайся, мой друг, заведи разговор о себе, обо мне...». В образе Русалки Наташа делает то, чему ее — юное создание, нуждающееся в примере, — научили ее самые близкие люди — отец и возлюбленный.

Как погубили Наташу — понятно. А как гибнут Мельник и Князь, разве они не страдают и не раскаиваются?

Действительно, в финале душевный облик Мельника обострен сумасшествием, Князя — крайней, казалось бы, степенью душевной муки. Но это снова ложь. Как бы странно это не звучало, сумасшествие Мельника лишь вышло наружу, он всегда был таким — лишенным ума, как внутренней силы, способной познавать Бога. Князь же будто бы нарочито распаяя себя, наконец, раскаяется, казалось бы, словами о раскаянии. Но это ложное заявление. Христианское раскаяние может состояться только в сумме двух явлений: первое — это признание своей вины, второе — не повторение признанного греха. Мельник-Ворон (как не вспомнить здесь еще раз слова Аксакова об «образе зверином») на вопрос князя о Наташе отвечает: «сгубили люди дочь мою», то есть здесь нет даже первой ступени — осознания своей вины. У Князя есть: «Старик несчастный! Вид его во мне раскаянья все муки растравил!». Но второго шага нет: когда Княгиня бросается спасать его, Князь поступает с ней точно также, как поступил с «Мельничихой» (это его определение: в первом действии — «Наташа, ангел мой», во втором — «Мельничиха»), — бросает ее. О каком неповторении греха можно говорить, о каком «раскаянии» идет речь? Вот собственно для чего нужен этот образ — Княгини, зачем он так полно прописан Даргомыжским, — чтобы завершить историю с Князем. Недаром поэт и вслед за ним композитор подчеркивают парность женских персонажей, их преемственность. На место Наташи приходит Княгиня, в жаркой любви к которой Князь сердечно признается во втором действии, но она не может удержать его «неволие». Князь не меняется к финалу оперы, так же, как и не меняется Мельник.

Важный вопрос: почему же Княгине не удается спасти Князя, как Гориславе, например, удалось спасти Ратмира? Ответ на этот вопрос дается

в тексте драмы и развивается Даргомыжским в либретто. Речь идет о «неволии» Князя. Помните, когда он был с Наташей, говорил так: «Неволен я с тобою дни мои делить» или «Князь невольны, как девицы — не по сердцу они себе подруг берут, а по расчетам иных людей, для выгоды чужой...». То же он говорит, будучи с Княгиней: к фразе Пушкина «Знакомые, печальны места! Я узнаю окрестные предметы — Вот мельница...» Даргомыжский добавляет: «Неволью к этим грустным берегам меня зовет неведомая сила. Знакомые, печальные места...». То есть и с Наташей он «неволен», и с княгиней его «неволью» куда-то влечет... Поэтому и невозможно его спасти — он не управляет своей волей. Ратмир, вспомним, тот имел талант слушаться «Под роскошным небом юга сиротеет твой гарем, возвратись...» (Людмила), «О скорей в родные сени, к незабвенным берегам...» (Ратмир).

Князь же не слышит ничего, потому что его воля «против Бога». В христианстве это очень важно — человек должен сам захотеть спастись.

А. С. Даргомыжский «выписывает» образы героев оперы, до последнего надеясь на чудо: «Не по беззакониям нашим сотворил нам, и не по грехам нашим воздал нам: ибо как высоко небо над землею, так велика милость [Господа] к боящимся Его» (Псалом 102). Так, с надеждой взывает Княгиня в квартете Финала оперы: «Князь, тебя молю, не покидай нас, сжался, сжался ты над нами, ах, поверь, тебя увлечь хотят, не к добру тебя увлечь здесь хотят». Но Князь не слышит ее, потому что никого и ничего не боится... С состраданием свидетельствует об этом композитор, свидетельствует о людях, которые лишаются спасения, но не ведают об этом.

Итак, духовная партитура «Русалки», как мы увидели направлена долу — за пределы Лествицы Райской. Здесь показана смерть почти всех героев, потому, при всей камерности, так тяжела в восприятии эта опера. Духовная партитура другой Пушкинской оперы А. С. Даргомыжского — «Каменный гость» — противоположна, она устремлена горе. Здесь, восходя по ступеням Лествицы, герои достигают главной добродетели — любви. Подробно об идее преображения главного героя в опере «Каменный гость» рассказано в очерках автора настоящей статьи [9]. В сущности, «Русалка» и «Каменный гость» представляют собой два варианта развязки почти одного и того же, связанного с образами «Мельничихи»

и Князя, сюжета [1]. Последний из них указывает путь, устремленный в небеса, как это было в театральном сочинении родоначальника «новой стихии в искусстве» М. И. Глинки. Вспомним, что

даже трагедия «Князь Холмский», казалось бы, сосредоточенная на теме падения героя, заканчивается в финале раскаянием и просветлением.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977.
2. Герцман Е. В., Гимн у истоков Нового Завета: Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. М.: Музыка, 1996.
3. Горячих В. В., «Русалка» А. С. Даргомыжского. К истории сюжета и либретто оперы / Вестник Санкт-Петербургского университета. 2006. Сер. 2. Вып. 1.
4. Иоанн, преподобный, игумен. Лествица Райская и Скрижали духовные.
5. Карпец В. И., Русь Мироеева. М.: Олма-Пресс, 2005.
6. Мусоргский М. П. Письма. — М.: Музыка. — 1981.
7. Одоевский В. Ф., Об опере Глинки: «Жизнь за Царя» // Северная пчела. 1836. 7 дек. № 280.
8. Осипов А. И. Беседа о «Лестнице» прп. Иоанна Синайского. ТК «СПАС», 2021. URL: <https://alexe-osipov.ru/video/interviu-doklady-konferencii/beseda-o-lestvitse-prp-ioanna-sinayskogo> (Дата обращения 11.09.2024)
9. Павлова С. А. Преображение Дон Жуана. О драматургии оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость». К 210-летию композитора: Очерк первый // «Дом Бурганова. Пространство культуры». — 2023. № 5; Павлова С. А. Преображение Дон Жуана. О драматургии оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость». К 210-летию композитора: Очерк второй // «Дом Бурганова. Пространство культуры». — 2023. № 6.
10. 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.
11. Степанова И. В. Это был великий дар / Играем с начала. Да сара al fine. 28.02.2013. <https://gazetaigraem.ru/article/11382> (Дата обращения 14.02.2023).
12. Тарковский А. А., Уроки режиссуры. Учебное пособие. М., 1993.
13. Кюи Ц. А., Избранные статьи / Сост. и автор вступит. статьи и примечаний И. Л. Гусин. М.: Государственное музыкальное издательство, 1952 г.

Ekaterina A. Vostrikova

Ph.D. (History of Art), Leading Research Associate,
International Centre for Korean Studies, Institute of Asian and African Studies,
The Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia
e-mail: dolihotella@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-2093-595X

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-135-155

PATRIOTISM AS A SYSTEM-FORMING PRINCIPLE IN THE GENRE-THEMATIC PARADIGM OF FINE ARTS IN NORTH KOREA¹

Summary: The article considers the theme of patriotism in the fine arts of the DPRK. It is argued that North Korean artists, working within the strict framework of Juche realism, strive to convey the idea of patriotism no matter what they depict and no matter what genre they turn to. The comprehensive direction of “ideological painting”, *chujehwa*, which forms the aesthetic and content side of the creative process in the DPRK, often levels out the genre division. It is reduced to key plots and motifs, the main task of which is the propaganda of patriotism.

The images of North Korean leaders, presented in an inextricable connection with the fate of the nation and the homeland, are analysed as the most striking example of patriotic pathos in the fine arts. The idea of patriotism makes it possible to develop a visual chronicle of the exploits of an individual hero and an entire nation, acting according to a certain “heroic” scheme and corresponding to the canon of selfless loyalty to the fatherland. Moreover, it makes it possible to rethink the military theme in the DPRK painting in an original way.

Being an inseparable part of the political system, the ideologised, mass fine arts of the DPRK are called upon to bring the concept of patriotism to the public. Patriotism has become one of the main elements of the public consciousness of North Korea. Moreover, fine arts are aimed to cultivate love for the homeland in citizens. Being an effective and functional tool for indoctrinating the population within the strict doctrinal framework of the Juche

The theme of labour is also subordinated to the concept of love for the socialist homeland, raising everyday life to ideological heights. The fine arts of North Korea attach great importance to the themes of women, motherhood, family, youth and sports, which are used as messengers for patriotism.

Even landscape painting, which has deep national traditions, carries a powerful ideological message designed to instil a sense of awe and pride in the viewer, and to strengthen devotion to their country. The equally ancient Flowers and Birds genre, in addition to its aesthetic content, emphasises the theme of abundance, prosperity, and social contentment. Naturally, the poster, being deeply politicised and ideological, also has a patriotic feel.

The author concludes that the patriotism motif is central in the fine arts of the DPRK. To artists, North Korean propaganda dictates a vision of patriotic ideas as a standard and unchanging set of themes that they are obliged to reflect in their work.

Keywords: DPRK, patriotism, propaganda, Juche realism, “ideological painting”, *chujehwa*, leader.

ideology (주체, “man is the master of everything and decides everything”), painting constantly emphasises the spiritual connection of North Koreans with the fatherland, leaders, and the party.

Socialist realism, which has been transformed into the so-called Juche realism (주체실재론, a term introduced by Kim Jong Il in 1991) in North Korean reality, is the only creative method permitted in the DPRK [4, p. 69]. The reflection of the revolutionary traditions of the Korean people and cultivation of patriotism are the main tasks of Juche realism. Kim Jong Il wrote: “Much attention should

1. The study was carried out within the framework of the RSF scientific project 24-28-00788, National Ideology and Ways of Patriotic Education in Korea (20th-21st Centuries).



Fig. 1. Yu Youngwan. *Great Leader Comrade Kim Il Sung Supervises the Construction of a Reservoir on Site, before 1979*. Ink and colour on paper, 170×350 cm. Korean Art Gallery, Pyongyang.

be paid to the creation of works on the theme of the Motherland. It is of great importance for educating people in the spirit of national pride and dignity, ardent love for their Motherland, and selfless struggle for its prosperity and development” [4, p. 80].

State orders are, in fact, the only source of activity for North Korean artists, who work within strict stylistic and subject-thematic boundaries, while the choice of the “right” theme is the main stage of the entire creative process. Without exaggeration, in the DPRK, each genre introduces the ideological principles necessary for the state and the party into the public consciousness.

A special direction of fine arts, *chujehwa* (주체화, “ideological painting”), occupies the highest position in the genre stratification of North Korean painting. *Chujehwa* turns into a visual allegory. In the minds of people, it forms an ideal image of a “socialist paradise” imposed on society by the ruling elite. At the same time, “ideological painting” levels out the genre division as such, often reducing it to key images, plots, and motifs whose task is to promote patriotism.

Most often, the inextricable connection between the leaders and the fate of the nation appears to be the essence of pictorial allegory in North Korea. Since the late 1960s, Kim Il Sung has become the main and most important hero of the paintings, and since the early 1980s, Kim Jong Il has joined him. These images are the core of artistic propaganda and are found everywhere, from residential apartments to subway cars, not to mention streets and

public places. The paintings directly, and sometimes allegorically, depict the history of the revolutionary activities of Korean leaders, who devote their entire lives to serving the people’s happiness and prosperity. The author of the article has not yet come across pictorial images of Kim Jong Un; however, it is probably only a matter of time.

In the art of the DPRK, leaders occupy the place of the sacred centre, while art itself becomes one of the main instruments for the formation of a personality cult. Such works are characterised by a kind of “religiosity”, solipsism, mythologisation of the history of the nation, forming a collective unconscious. It bears fruit: the leaders, elevated to the level of deities, demand an appropriate attitude towards themselves. It is significant that during natural disasters, floods or fires, North Koreans first save portraits of leaders, and only then property. The canonical image of Kim Il Sung was first developed in the late 1960s by artist Jang Hyuktae (장혁태), who created the monumental painting *Commander-in-Chief, Marshal Kim Il Sung* in 1967; it was later reproduced in bronze and repeated many times by North Korean artists [7, p. 140].

Portraits of leaders and their depiction in everyday scenes and interiors received a special term — *yongsan chakphum* (영상작품). Every artist knows that “the creation of a noble image of the leader is the most important area of manifestation of the party spirit of socialist fine arts. <...> Workers in fine arts must brightly and respectfully depict the great leader in the centre of works, showing his image al-



Fig. 2. Chu Gwanghyeok. *We Would Like to Show You Artillery Shooting Training, 2010*. Oil on canvas, ?×? cm. Storage location unknown.

ways in the midst of the people” [4, p. 38, 79]. It is natural that permission to paint such ideologically charged pictures is given only to the most talented and carefully selected artists. These same artists create scenes where the leaders are not personally present, however, the plot of the paintings is connected with them. At the same time, it is regularly emphasised that art itself owes its development to the leaders’ artistic thought, their programmatic leadership, and instructions.

The iconographic existence of North Korean leaders begins in childhood and ends with their existence for centuries. A particular chronological period of the leaders’ lives is visually documented, and events and places associated with their activities are also included in the pictorial canon. In painting, the images of leaders serve “not as role models but as objects of worship” [2, p. 193].

Naturally, a strict canon reigns in *yongsan chakphum*, for example, a military or party uniform, a certain hairstyle and headdresses of leaders. The figures of leaders always occupy the central place in the composition; they are somewhat enlarged in proportions compared to all other characters in the paintings. At the same time, the images of Kim Il Sung and Kim Jong Il are not always depicted in the same way. Before the viewer, they appear at different ages and in a number of guises, suggesting compositions that align with the storyline as well as diverse colouristic and emotional solutions.

Strict images of leaders dictate the most generalised but at the same time majestic and monu-

mental interpretation. Such images possess power and energy, they capture the viewer’s attention, and subordinate it to their will.

Leaders can be depicted as wise, all-knowing teachers who work with full dedication in their offices, speak to small groups or to the public from high platforms, visit factories, production facilities, and collective farms; they supervise a wide variety of work, from planting rice and breeding fish to developing mines and scientific discussions. The painting by master Yu Youngwan, *Great Leader Comrade Kim Il Sung Supervises the Construction of a Reservoir on Site*² (fig. 1), can be considered indicative. Such images of North Korean leaders are characterised by deliberate psychologism, designed to emphasise their intellect and insight, and at the same time — humanity, manifested in a special closeness to the people [5, p. 28–29].

The leaders act as friends of children, the elderly, athletes, artists, collective farmers, and workers. Such iconographic schemes, as well as schemes with images of wise teachers, are full of genre details and are distinguished by the heightened emotionality characteristic of the *yongsan chakphum* genre: the masses, blessed by the presence of the leaders, express delight and emotion, being in a state of absolute happiness, and the leaders show concern for people, hugging them or talking, helping with their affairs. For example, a common plot is that of Kim Il

2. Attribution of paintings may be partial, since North Korean sources often do not provide the necessary amount of information. In the presence of a more complete attribution, the names of the artists and the titles of the paintings are duplicated in Korean in the text.



Fig. 3. Ri Chang. *Elderly Man at Raktong River*, 1966. Ink and colour on paper, 130×201 cm. Korean Art Gallery, Pyongyang.

Sung, during the difficult years of the anti-colonialist struggle, giving his warm clothes to those in need.

The images of the leaders are revealed through their involvement in the national historical process, which involves the depiction of their militant revolutionary past or creative present. Naturally, the historical-revolutionary genre and the “historical picture” in North Korea are full of heroic, courageous, decisive commanders, key organisers and main inspirers of victories that change the fate of the homeland [17, p. 3–23]. The painting by master Chu Gwanghyeok (주광혁), *We Would Like to Show You Artillery Shooting Training* (포사격훈련을 보아주시며) (fig. 2), is a striking example.

Reflecting on the historical-revolutionary genre, it would be appropriate to quote Kim Il Sung: “The art that a heroic people demands must certainly be heroic” [3, p. 15]. A vast layer of North Korean fine arts is marked by the “heroic” style. An unconditional desire for a feat: a leader, a patriot, a warrior, without a shadow of a doubt, enters into a battle, challenge, dramatic confrontation, ready to win or die, is the main pathos of such works. This direction of painting allows artists to keep a visual chronicle of the revolutionary struggle and materially objectify the ideal image of the entire people, depicted as a separate individual, who is called upon to act in all situations according to a given “heroic” scheme in order

to correspond to the canon of selfless devotion to their fatherland. The painting by famous master Ri Chang (리창, b. 1942), *Elderly Man at Raktong River* (락동강의 할아버지) (fig. 3), in which an elderly boatman helps the fighters, ferrying them along the river, is the programmatic work on the given theme.

With the presence of common features characteristic of works of the historical-revolutionary genre of different national cultures, such as the assertion of the idea of the predominance of the public over the personal, spectacular content, high spirituality, fearlessness, determination, fortitude, self-sacrifice, embodied with the help of colour contrasts, dynamic composition, scale, etc., North Korean painting has a number of specific features inherent to it.

The ideological “historical picture” reflects the artists’ desire to convey the sublimity of their characters in scenes of incessant struggle. The expressions of strong-willed faces are depicted in a heroic way; however, it is unusual here that the artists often portray their psycho-emotional state without excessive expression, showing equanimity, absolute restraint and solemn self-control, somewhere even detachment that do not correspond to the critical situation. The characters are too calm for the adversity and difficulties they are facing.

Moreover, many historical scenes are characterised by theatricality, even naive cartoonishness of



Fig. 4. Ri Songgu. *On the Firing Line*, 2012. Oil on canvas, 88×118 cm. Storage location unknown.

the composition, which is compensated by the realism of the execution of individual details. Furthermore, North Korean painters are fascinated by light and air effects: falling snow, pouring rain, swirling fog — frequent elements of historical, battle, and genre paintings. These states of nature are intended to increase the emotional tension in the paintings, causing a response in the viewers’ hearts [14, p. 183].

The military art is unique. Since the late 1990s, in accordance with the Songun (선군, military-first) policy, the “revolutionary soldier culture” has been actively developing in the DPRK. Its essence is that the military must maintain a joyful mood, lead an optimistic lifestyle filled with revolutionary emotional enthusiasm. Soldiers of the Korean People’s Army overcome difficulties with a smile on their lips. Propaganda claims that the “soldier culture” corresponds to the spirit of Korean patriotic culture of the 21st century [8, pp. 521–522].

A multitude of paintings in which the favourite motif is the image of an individual soldier or a group of soldiers, depicted in a deliberately positive, even humanistic way, were the result of such a cultural policy in North Korean painting. It is here that military patriotism, the idea of soldierly broth-

erhood, and devotion to duty can be demonstrated. These are ordinary moments of service, everyday army life, moments of rest after battles, assistance provided by the Korean People’s Army to ordinary people in peacetime. On the one hand, painters always convey the army’s one hundred percent combat readiness, on the other hand, they preserve the noble joy and calm confidence on the faces of soldiers and officers. The work of master Ri Songgu (리성구), *On the Firing Line* (화선에서) (fig. 4), can serve as an example of such compositions.

A heroic atmosphere, combined with the unbridled joy of an excited crowd and the happiness of each individual character, is inherent in monumental canvases on which the artists paint military parades, mass festive processions, party or national rallies and jublations in honour of past historical victories, new or future achievements. Realism and theatricality, lyricism and sublimity, solemn beauty, and even an element of melodrama are surprisingly reflected in the “ideological painting” of the DPRK, forming its aesthetic and ideological program [14, p. 129].

The gigantic work 1994, *The Year of Shedding Bitter Tears* (피난물의 해 1994년) (fig. 5), created in 1996



Fig. 5. 60 artists of the Mansudae Art Studio. 1994, *The Year of Shedding Bitter Tears*, 1996. Ink and colour on paper, detail. The Mansudae Art Studio Archive, Pyongyang.

by a group of artists of the Mansudae Art Studio, is probably the most impressive example of such painting. Although this time, the artists depicted not joy but the endless grief of the North Koreans. The canvas was created as a memory of the national mourning for Kim Il Sung. It consists of 7 parts (each: 220 × 960 cm), the total length is 82 m. The work was created by sixty artists in just a month.

The theme of labour, which has been and remains a symbol of class ideology and the embodiment of collectivism for artists, is also presented in a patriotic spirit in North Korean art. Artists demonstrate the heroism of simple everyday life, raising it to aesthetic and ideological heights. Everyday painting is based on the most common slogans: "We do not envy anyone in the world!" and "Rely on your own strength!". This genre, which has absorbed the diversity of citizens' routine activities, is essentially a hymn to the nobility and value of any work, especially physical labour, which is one of the fundamental and most important forms of national consolidation. Following such visual rhetoric, the meaning of life for North Koreans is hard work and devoted service to leaders, society, and the homeland.

Builders, miners, steelworkers, drivers, engineers, scientists, and their work enthusiasm have become an invariable source of creative inspiration for artists. It is significant that the images of everyday work and military valour do not oppose each other, as one might expect, but complement each other, creating a single agitational and propaganda emotional image. In life and painting, the army is included in almost all spheres of physical labour activity: the so-called "speed combat squads" (a special paramilitary construction organisation) are regularly used to help workers on gigantic high-rise construction sites under blue skies, in deep mines, in factory workshops boiling with molten metal and illuminated by the fireworks of electric welding, in flooded rice fields. Thus, the military and labour actions acquire a common heroic interpretation; they are mutually enriched, provide a fusion of the socio-psychological and socio-dramatic principles, imposing a multi-figured composition. The poetics of continuous labour rhythms presupposes grandeur, monumentality, and majesty of the works. The painting created by master Hwang Min (황민) in collaboration with five artists [18], *Evening Lights*



Fig. 6. Hwang Min and others. *Evening Lights at a Construction Site of Residential Buildings in the Songsin and Songhwa Districts*, 2022. Ink and colour on paper, ?×? cm. Storage location unknown.

at a Construction Site of Residential Buildings in the Songsin and Songhwa Districts

(송신, 송화지구살림집건설장의 불야경) (fig. 6), stands in a long line of similar paintings.

Such an ideological composition of images requires a language of gesture and an element of emphasised expression: the figures of purposeful, strong workers are intertwined by the artists in a dynamic labour impulse, the colour contrast enhances the epic nature of everyday scenes. The plot content and narrative richness of the works promote social optimism. Most often, cheerful young people create a new happy life in the DPRK day after day.

Numerous scenes of rural labour and collective farm everyday life are depicted similarly: the artists raise their status to a historical genre. North Korean art demonstrates a deep attachment to the native land, a social order to glorify the daily work of a villager, dependent on labour and biological cycles, the need to idealise the visual representation of peasant life and the joy of collective existence.

In the images of modern agricultural work, the emphasis is on the theme of mechanisation and agricultural abundance; tractors, watering machines, and threshers constantly appear in the paintings; the fields are full of ripening rice, the vegetable gardens are full of ripe vegetables, and the trees in the orchards are bursting with fruit, emphasising that there is no social deficit in society. Cheerful pig

farmers, shepherdesses, agronomists, and tractor drivers complement these idyllic pictures. A young rural worker [16, p. 50] from the painting by artist Pyon Changyun (변창윤), *Dreamful Days* (꿈많은 시절) (fig. 7), is a good example of such characters.

The DPRK painting attaches considerable importance to the theme of women, motherhood, and family. The representation of female images, embodied in a special repetitive iconography, combines the techniques of realism and romanticism necessary for the transmission of patriotic and humanistic ideas. Fine art has generated a number of characteristic types of female imagery, reflecting the inseparable connection of the dominant social roles of modern Korean women with socio-political conditions. A patriotic partisan, a female soldier, and a female worker of various professions are the most common types. Thus, the painting by famous master Kim Uigwan (김의관, b. 1939), *Women of Nanggan Village* (남강마을의 녀성들) (fig. 8), dedicated to the young women of a small village in Goseong County, Gangwon Province (today the territory of the Republic of Korea), who harvested rice in their home region (where the front line ran) during the Korean War (1950–1953), became recognised and beloved in North Korea.

Naturally, the image of the mother is the archetype of the feminine principle. The social and spiritual role of the mother in the lives of chil-

dren is actively supported by Juche propaganda. Encouragement of the birth rate is seen as a way to protect and support the state. It is significant that in addition to the carefully constructed iconography of the leaders, artists have also developed special approaches to the depiction of Kang Bang Sok, the mother of Kim Il Sung, and his first wife Kim Jong Suk, the mother of Kim Jong Il. Both of them played a significant role in shaping the image of the ideal Korean woman: a patriot, wife, and mother.

The themes of the younger generation, youth, and sports are not central, although it would be unfair to say that they have been completely relegated to the periphery of North Korean fine art. Often in North Korean painting, they lose their allegorical-romantic aura and gravitate toward a purely everyday genre. These are collective scenes of admission to the Young Pioneers, school lessons on patriotic themes, joint hikes to places of revolutionary glory and objects associated with the life and work of leaders, as well as scenes of victories and jubilation of athletes at international competitions. As an illustrative example, we will cite the work of master Kim Gwangmin (김광민), *The Story of Straw Bast Shoes* (Fig. 9), in which a young teacher conducts an ideological lesson with children, telling them about the life of farm labourers.

It can be argued that the broad historical and everyday genre, which includes a variety of motifs, is an integral part of the “ideological painting” of the DPRK and has a pronounced propaganda and patriotic content. It acquired a solemn, monumental character in the most seemingly banal everyday stories and turned into a source of visual narration about the happy modern life in North Korea.

Undoubtedly, the DPRK painting has especially revealed its artistic potential in landscape, which had been considered a high genre in traditional Korea for centuries; however, it also turned out to be not free from educational and ideological ideas, depicting the political order of Juche art more subtly and sometimes much more successfully. The beautiful idyllic landscapes of the peninsula in pictorial embodiment acquire the status of a symbol of the homeland and a new progressive state.

Revealing the poetic wealth of Korean nature, conveying the beauty of the native land, where a happy people live under the wise leadership of its rulers, landscape painting undoubtedly receives a national character and carries a powerful ideological message. Specific fragments of the terrain: fertile valleys

surrounded by soft hills, high sharp mountain peaks, streams and waterfalls, shipyards against the backdrop of calm water, seaports filled with ships and unloading cranes, smoking blast furnaces or soaring factory chimneys against the backdrop of sunrises and sunsets, painted with amazing emotion, in an expressive, sometimes even dramatic manner, are intended to instil a sense of awe and pride in the viewer, to strengthen love for the fatherland.

Folk artists Kim Songgun (김성근, b. 1945) and Choe Changho (최창호, b. 1960) are famous masters of the landscape genre. Raging waves are the main motif of Kim Songgun’s emotional landscape. *Waves of Haekumgang* (해금강의 파도) (fig. 10) is the master’s most famous work. In the symbolic language of North Korean painting, waves represent the fearlessness and determination of the Korean people in overcoming difficulties and all kinds of obstacles. Choe Changho is known for his numerous majestic, breathtaking landscapes of Mount Kumgangsan and Mount Paektusan, the national pride of all Koreans. The artist’s works, such as *Chon Lake on the Top of Paektu Mountain in Winter* (fig. 11), never include staffage in the composition; they reflect the grandeur of the surrounding world and become a powerful ideological weapon. Propaganda uses them as symbols of revolution and the Juche idea; in them, the harsh nature is an allegory for the steadfast spirit of the Korean people.

However, perhaps the most recognised masterpiece of landscape painting is the painting *Evening Glow over Kansong* (강선의 저녁노을) (fig. 12) [13] by the outstanding master, the central figure of the creative circles of the DPRK in the 1960s–1990s, laureate of the Kim Il Sung Prize, People’s Artist, twice Hero of Labour — Jong Yongman (정영만, 1938–1999). The work is characterised by an amazingly bright expression, drama, and theatricality. The sunset is blazing over the steel plant. The dark hulls, merging into a single silhouette of a huge ship, seem to be slowly moving along the river, in which the last rays of the sun are reflected. It is as if molten metal has spilled across the sky and on the surface of the water. Jong Yongman is credited with discovering free red and deep ochre for North Korean painting; these colours would be actively used by artists in both landscapes and everyday scenes [14, p. 111]. The painting received numerous national awards and became a visual slogan for the Juche ideology, affirming the heroic pathos of creation, movement, optimism, and hope for a bright future.



Fig. 7. Pyon Changyun. *Dreamful Days*, 2012. Oil on canvas, 96×133 cm. Storage location unknown.

It is also necessary to mention the Flowers and Birds genre, popular throughout the traditional Far East. In modern painting, it can be very conditionally associated with still life, always remembering that it was “living” and not “dead” nature that became the object of attention for medieval artists [1]. In the fine arts of the DPRK, this trend, in addition to its own aesthetic content, is intended to emphasise the themes of abundance, prosperity, and social consumption. A clear example is the painting by master Ro Haechon (로해천), *Another Rich Harvest* (fig. 13). It would seem that such a genre, which is not ideological in its essence, also becomes a mouthpiece of national propaganda. For example, in the classic auspicious plot with cranes and pine trees, symbolising long life, the masters easily weave the Kimilsenia orchid (김일성화) and the Kimjongiria begonia (김정일화), specially bred plants named in honour of the leaders.

Discussing the patriotic pathos of the fine arts of the DPRK, it is important to say a few words about the poster. This type of graphics, based on slogan-pictorial symbolism, operational and accessible to the broad masses of people, is an integral tool of continuous propaganda and agitation in North Korea.

A catchy, short, and sometimes quite long text, complementing and revealing a bright image, containing succinct graphic images understandable to every citizen, is easy to remember even with a quick look; it calls for action necessary for the state. Kim Jong Il emphasised that in creating a poster, “the artist must be sensitive to the party’s policy, have keen observation of objects and phenomena, and evaluate them correctly” [4, pp. 219–220].

A poster can advocate an uncompromising fight against enemies, raise the morale of soldiers, promote friendship between peoples, or, for example, explain the importance of respect for the older generation [6]. Naturally, the North Korean poster is deeply politicised and ideological; however, at the same time, the authors create it at a worthy artistic level, elevating it to the rank of high art. Honoured Artist Pyon Hyochan (born 1958) is one of the recognised graphic artists. His work *Increase Power Production by Modernising Thermal Power Stations and Accelerating Construction of Large Hydropower Stations!* (fig. 14) is a representative example of a poster created in the DPRK [12, p. 104].

Obviously, the motive of patriotism has become central to the visual arts of the DPRK. It is this motive that models the visual ideal of a citizen, for

whom love for the fatherland is an integral part of their being. The state obliges North Korean artists to present patriotic ideas as a stable, unchanging set of themes that cultivate loyalty to the leaders

and the party in a person, the desire for a feat in the name of the motherland, the wish to work hard for the good of the country and family.

REFERENCES:

1. Vostrikova, E. A., "Huaniaohua (Flowers and Birds) Genre in Korean Traditional Painting of the Early and Middle Periods of Joseon (Late 14th — Late 17th Centuries)". 2021. Burganov House. The Space of Culture. Moscow: BURGANOV-CENTRE, No. 2, pp. 72–78. DOI: 10.36340/2071-6818-2021-17-2-61-78.
2. Golomshtok, I. N., *Totalitarian Art*. 1994. Moscow: Galart.
3. Kim Il Sung. *The Tasks of Literature and Art in Our Revolution*. 1972. Pyongyang: Foreign Language Literature Publishing House.
4. Kim Jong Il. "On Fine Arts". October 16, 1991. 2023. DPRK: Foreign Language Literature Publishing House.
5. *Korean Fine Arts. From the Works Presented at the All-Republican Fine Arts Exhibition Dedicated to the 30th Anniversary of the Founding of the DPRK*. 1972. Pyongyang: Foreign Language Literature Publishing House.
6. Posters Dedicated to the 13th FVMS. Korean Preparatory Committee of the 13th FVMS. [Without pagination].
7. Tolstokulakov, I. A., *An Essay on the History of Korean Culture*. 2002. Vladivostok: Far Eastern University Press.
8. *Torkunov A. V., Denisov V. I., Lee V. F. 2008. The Korean Peninsula: Metamorphoses of Post-War History*. Moscow: OLMA Media Group.
9. *Art Gallery of Korea*. 1989. Pyongyang: Korea Publishing House [Without pagination].
10. *Art Gallery of Korea*. 1985. Pyongyang: DPRK Foreign Languages Publishing House [Without pagination].
11. Juche Art. 1976. Pyongyang: DPRK Foreign Languages Publishing House.
12. Collection of Fine Arts. Mansudae Overseas Project Group of Companies. Pyongyang: Foreign Languages Publishing House, 2013.
13. Douglas Gabriel. Smoke on the Water: Jong Yong Man's Evening Glow over Kangsŏn and the Grounds for Landscape Painting in North Korea. *Art Journal*. London: Taylor & Francis. 2021. 80.2. pp. 84–100. DOI: 10.1080/00043249.2021.1872299
14. Munh BG. *North Korean Art. The Enigmatic World of Chosŏnhwa*. 2019. Seoul: Seoul Selection.
15. National Art Museum. 1964. Pyongyang: Foreign Languages Publishing House [No pagination].
16. "영원한 태양" 평양: 외국문출판사, 2013. 120 쪽. (National Arts Festival for the 100th anniversary of [President Kim Il Sung]: Eternal Sun. 2013. Pyongyang: Wengunmun Chulphansa, p. 120).
17. *조선로동당창건 65돐기념 미술화첩. 당의 품속에 꽃피는 미술축전. 평양: 문학예술출판사, 2011. 175 쪽.* (Art album dedicated to the 65th anniversary of the founding of the Workers' Party of Korea. Arts Festival Blooming in the Embrace of the Party. 2011. Pyongyang: Munhak yesul chulphansa, p. 175).

ELECTRONIC RESOURCES:

1. *조선 예술* (Korean Art Portal) <http://www.korart.sca.kp/index.php/art/productions?language=korean> (accessed on: 13.04.2024).

Екатерина Александровна Вострикова

кандидат искусствоведения

ведущий научный сотрудник

Международного центра корееведения Института стран Азии и Африки

Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

e-mail: dolihotella@hotmail.com

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-2093-595X

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-135-155

ПАТРИОТИЗМ КАК СИСТЕМООБРАЗУЮЩЕЕ НАЧАЛО В ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СЕВЕРНОЙ КОРЕИ

Аннотация: Настоящая статья посвящена теме патриотизма в изобразительном искусстве КНДР. Утверждается, что северокорейские мастера, работая в строгих рамках «чучхейского реализма», что бы они не изображали, к какому жанру ни обращались, стремятся к передаче идеи патриотизма. Всеобъемлющее направление «идеологической живописи» *чуджехва*, формирующее эстетическую и содержательную сторону творческого процесса в КНДР, часто нивелирует жанровое деление, сводя его до ключевых сюжетов и мотивов, главная задача которых — пропаганда патриотизма.

В качестве наиболее яркого примера патриотического пафоса в изобразительном искусстве анализируются образы северокорейских вождей, представленные в неразрывной связи с судьбами нации и родины. Идея патриотизма позволяет разработать визуальную летопись подвигов отдельного героя и целого народа, действующих по определенной «героической» схеме и соответствующих канону беззаветной верности отечеству, самобытно переосмыслить военную тематику в живописи КНДР.

Тема труда также подчиняется концепции любви к социалистической родине, поднимая обыватель-

скую повседневность до идеологических высот. Большое значение изобразительное искусство Северной Кореи придает темам женщины, материнства, семьи, молодежи и спорта, которые используются как рупор патриотизма.

Даже пейзажная живопись, имеющая глубокие национальные традиции, несет мощное идеологическое послание, призванное внушить зрителю чувство трепета и гордости, укрепить преданность своей стране. Столь же древний жанр «цветы и птицы», помимо эстетического содержания, подчеркивает тему изобилия, процветания и социального довольства. Естественно, что плакат, будучи глубоко политизирован и идеологизирован, также имеет патриотический заряд.

Автор приходит к выводу, что мотив патриотизма в изобразительном искусстве КНДР является центральным. Северокорейская пропаганда диктует художникам видение патриотических идей как стандартный и неизменный комплекс тем, которые они обязаны отражать в своем творчестве.

Ключевые слова: КНДР, патриотизм, пропаганда, «чучхейский реализм», «идеологическая живопись», *чуджехва*, *вождь*.

Идеологизированное, массовое изобразительное искусство КНДР, которое является неотделимой частью политической системы, призвано нести в широкие народные круги концепцию па-

триотизма, ставшую одним из главных элементов общественного сознания Северной Кореи, и воспитывать в гражданах любовь к родине. Будучи действенным и функциональным инструментом индокринации населения в строгих доктринальных рамках идеологии чучхе (주체, «Человек — хозяин себя и всего окружаю-

1. Исследование выполнено в рамках научного проекта РНФ 24-28-00788 «Национальная идеология и инструменты воспитания патриотизма в Корее (XX–XXI вв.)».



Рис. 8. Ким Ыйгван. Женщины села Намган, 1966. Бумага, тушь, минеральные краски, 121×264 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

щего мира»), живопись постоянно акцентирует духовную связь северных корейцев с отечеством, вождями и партией.

Единственный творческий метод, разрешенный в КНДР, — соцреализм, в северокорейских реалиях преобразившийся в так называемый «чучхейский реализм» (주체실재론, термин, введенный Ким Чен Иром в 1991 г.) [4, с. 69]. Главные задачи «чучхейского реализма» — это отражение революционных традиций корейского народа и воспитание патриотизма. Ким Чен Ир писал: «Большое внимание должно быть уделено созданию произведений на тему Родины. Это имеет важное значение для воспитания людей в духе национальной гордости и достоинства, горячей любви к своей Родине, самоотверженной борьбы за ее процветание и развитие» [4, с. 80].

Государственный заказ является, по сути, единственным источником деятельности северокорейских художников, работающих в жестких стилевых и сюжетно-тематических границах, тогда как выбор «правильной» темы — главный этап всего творческого процесса. Без преувеличения каждый жанр в КНДР внедряет в народное сознание необходимые государству и партии идеологические установки.

Специальное направление изобразительного искусства *чуджехва* (주체화, «идеологическая живопись») занимает самое высокое положение в жанровой стратификации северокорейской живописи. *Чуджехва* превращается в визуальную аллегорию, формирующую в сознании людей идеальный образ «социалистического рая», навязываемый обществу правящей элитой. При

этом «идеологическая живопись» нивелирует жанровое деление как таковое, часто сводя его до ключевых образов, сюжетов, мотивов, задача которых — пропаганда патриотизма.

Сутью живописной аллегории в Северной Корее чаще всего предстает неразрывная связь вождя с судьбами нации. С конца 1960-х гг. главным и содержательно самым важным героем картин становится Ким Ир Сен, с начала 1980-х гг. к нему присоединяется Ким Чен Ир. Эти образы являются ядром художественной пропаганды и встречаются повсеместно, от жилых квартир до вагонов метро, не говоря уже об улицах и общественных заведениях. Картины напрямую, а иногда иносказательно отображают историю революционной деятельности корейских лидеров, целиком отдающих всю свою жизнь на служение народному счастью и процветанию. Автору статьи пока не встречались живописные изображения Ким Чен Ына, но, вероятно, это лишь дело времени.

Вожди занимают в искусстве КНДР место сакрального центра, тогда как само искусство становится одним из главных инструментов формирования культа личности. Таким произведениям присущи своеобразная «религиозность», солипсизм, мифологизация истории нации, формирующие коллективное бессознательное. Это приносит свои плоды: возведенные до уровня божеств вожди требуют к себе соответствующего отношения. Показательно, что во время стихийных бедствий, наводнений или пожаров, северные корейцы спасают сначала именно портреты вождя, а только потом имущество.



Рис. 9. Ким Гванмин. Рассказ о соломенных лаптях, 1978. Бумага, тушь, минеральные краски, 130×110 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Канонический образ Ким Ир Сена впервые был разработан в конце 1960-х гг. художником Чан Хёктэ (장혁태), который создал в 1967 г. монументальное полотно «Главкомандующий, маршал Ким Ир Сен»; позднее он был воспроизведен в бронзе и многократно повторялся мастерами КНДР [7, с. 140].

Портреты вождя и их изображение в бытовых сценах и интерьерах получили специальный тер-

мин — *ёнсан чакпхум* (영상작품). Каждый художник знает, что «создание благородного образа вождя — важнейшая сфера проявления партийности социалистического изобразительного искусства. <...> Работники изобразительного искусства должны светло и почтительно изображать великого вождя в центре произведений, показывать его образ всегда в гуще народа» [4, с. 38, 79]. Закономерно, что разрешение писать такие идейно



Рис. 10. Ким Сонгын. Волны морского Кымгана, 1994. Бумага, тушь, минеральные краски, 80×180 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

нагруженные картины получают только наиболее талантливые и прошедшие тщательный отбор художники. Эти же авторы создают сцены, где вожди лично не присутствуют, но сюжет картин связан с ними. При этом регулярно подчеркивается, что само искусство своим развитием обязано художественной мысли вождей, их программному руководству и указаниям.

Изографическое бытие северокорейских лидеров начинается с самого детства и заканчивается существованием в веках. Тот или иной хронологический период жизни вождей визуально документируется, в изобразительный канон попадают также события и места, связанные с их деятельностью. Образы руководителей в живописи служат уже «не образцами для подражания, а объектами поклонения» [2, с. 193].

Естественно, что в *ёнсан чакпхум* царит строгий канон, например военная или партийная униформа, определенный тип прически, укладки волос и головных уборов лидеров. Фигуры вождей всегда занимают центральное место в композиции, они несколько увеличены в пропорциях по сравнению со всеми другими персонажами картин. При этом образы Ким Ир Сена и Ким Чен Ира не решаются всегда в едином ключе. Они предстают перед зрителем в разных возрастах и в целом ряде ипостасей, которые предполагают соответствующие сюжету композиционные схемы, разные колористические и эмоциональные решения.

Строгие образы вождей-лидеров диктуют самую обобщенную, но вместе с тем величественную и монументальную трактовку. Такие

изображения обладают силой и энергией, они завладевают вниманием смотрящего, подчиняют его своей воле.

Вожди могут изображаться как мудрые, всезнающие учителя, которые с полной отдачей работают в кабинетах, выступают перед небольшими коллективами или перед широкой публикой с высоких трибун, посещают заводы, производства, колхозы, руководят процессом самых разных работ, от посадки риса и разведения рыбы до разработки горных рудников и научных дискуссий. Показательной можно считать картину мастера Ю Ёнгвана «Великий вождь товарищ Ким Ир Сен руководит на месте строительством водохранилища»² (рис. 1). Для подобных образов северокорейских лидеров характерен нарочитый психологизм, призванный подчеркнуть их интеллект и проницательность, и вместе с тем — человечность, проявляющиеся в особой близости к народу [5, с. 28–29].

Вожди выступают как друзья детей, стариков, спортсменов, деятелей искусства, колхозников, рабочих. Подобные иконографические схемы, как и схемы с образами мудрых учителей, полны жанровых деталей и отличаются характерной для жанра *ёнсан чакпхум* усиленной эмоциональностью: народные массы, освященные присутствием лидеров, выражают восторг и умиление, пребывая в состоянии абсолютного счастья, а вожди проявляют заботу о людях,

2. Атрибуция картин может быть частичной, так как работа с северокорейскими источниками часто не дает необходимого объема информации. При наличии более полной атрибуции имена художников и названия картин дублируются в тексте на корейском языке.



Рис. 11. Чхве Чханхо. Озеро Чхонджи на горе Пэктусан зимой, 2007. Бумага, тушь, минеральные краски, 122×200 см. Место хранения не известно.

обнимая их или беседуя, помогая в делах. Так, например распространенным является сюжет, в котором Ким Ир Сен в тяжелые годы антиколониальной борьбы отдает нуждающимся свою теплую одежду.

Образы лидеров раскрываются через их вовлеченность в национальные исторические процессы, предполагающий изображение их боевого революционного прошлого или созидательного настоящего. Естественно, что историко-революционный жанр и «историческая картина» в Северной Корее полны героических, смелых, решительных полководцев, ключевых организаторов и главных вдохновителей побед, меняющих судьбы родины [17, с. 3–23]. Яркий пример — полотно мастера Чу Гванхёка (주광혁) «Хотим показать Вам учения по артиллерийской стрельбе» («포사격훈련을 보아주시며») (рис. 2).

Размышляя об историко-революционном жанре, будет уместно привести цитату Ким Ир Сена: «Искусство, которое требует героический народ, непременно должно быть героическим» [3, с. 15]. Обширный пласт северокорейского изобразительного искусства отмечен «героическим» стилем. Главный пафос таких произведений — безусловное стремление к подвигу: вождь, патриот, воин без тени сомнения вступает в битву, противоборство, драматическое противостоя-

ние, готовый одержать победу или умереть. Это направление живописи позволяет художникам вести визуальную летопись революционной борьбы и материально объективировать идеальный образ всего народа, изображаемого как отдельная личность, которая призвана во всех ситуациях действовать по заданной «героической» схеме с тем, чтобы соответствовать канону беззаветной преданности своему отечеству. Программным произведением на заданную тематику стала картина именитого мастера Ли Чхана (리창, р. 1942 г.) «Дедушка на реке Рактонган» («락동강의 할아버지») (рис. 3), в которой пожилой лодочник помогает бойцам, переправляя их по реке.

При наличии общих черт, свойственных произведениям историко-революционного жанра разных национальных культур, таких как утверждение идеи преобладания общественного над личным, эффектное содержание, высокая одухотворенность, бесстрашие, решительность, стойкость, самопожертвование, воплощаемых с помощью цветовых контрастов, динамичной композиции, масштабности и т. д., северокорейская живопись обладает рядом специфических, присущих именно ей особенностей.

В идеологической «исторической картине» отражено стремление художников передать в сценах непрекращающейся борьбы возвышенность



Рис. 12. Чон Ёнман. Вечерняя заря над Кансоном, 1973.
Бумага, тушь, минеральные краски, 117×197 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

своих персонажей. Выражения волевых лиц решены в героическом ключе, но необычно здесь то, что авторы зачастую изображают их психоэмоциональное состояние без излишней экспрессии, показывая невозмутимость, абсолютную выдержку и торжественное самообладание, где-то даже отрешенность и отстраненность, не соответствующие критической ситуации. Персонажи слишком спокойны для тех невзгод и трудностей, с которыми они сталкиваются.

Также многим историческим сценам присуща театральность, даже наивная мультипликационность композиции, которые компенсируются реализмом в исполнении отдельных деталей. Увлечены северокорейские живописцы и световоздушными эффектами: падающий снег, проливной дождь, клубящийся туман — частые элементы исторических, батальных и жанровых полотен. Эти состояния природы призваны усилить эмоциональное напряжение в картинах, вызывая отклик в сердцах зрителей [14, с. 183].

Самобытна живописная военная тематика. С конца 1990-х гг. в КНДР в соответствии с политикой «сонгун» (선군, «Армия на первом месте») начала активно развиваться «революционная солдатская культура». Суть ее состоит в том, что военнослужащие должны сохранять радостный настрой, вести оптимистический образ жизни, наполненный революционным эмоциональным

энтузиазмом. Воины Корейской народной армии преодолевают трудности с улыбкой на устах. Пропаганда утверждает, что «солдатская культура» соответствует духу корейской патриотической культуры XXI в. [8, с. 521–522].

Результатом такой культурной политики в северокорейской живописи стало множество картин, в которых излюбленный мотив — изображение отдельного бойца или группы солдат, решенное в нарочито позитивном, даже гуманистическом ключе. Именно здесь удаётся продемонстрировать военный патриотизм, идею солдатского братства и преданности своему долгу. Это обыденные моменты службы, повседневный армейский быт, минуты отдыха после боев, помощь, оказываемая Корейской народной армией простым людям в мирное время. Живописцы, с одной стороны, всегда передают стопроцентную боеготовность армии, с другой, — сохраняют благородную радость и спокойную уверенность на лицах солдат и офицеров. Примером подобных композиций является работа мастера Ли Сонгу (리성구) «На огневом рубеже» («화선에서») (рис. 4).

Героическая атмосфера, соединенная с безудержной радостью взволнованной толпы и счастьем каждого отдельного персонажа, присуща монументальным полотнам, на которых авторы пишут военные парады, массовые празд-

ничные шествия, партийные или всенародные митинги и ликования в честь былых исторических побед, новых или будущих свершений. Реалистичность и театральность, лиризм и возвышенность, торжественная красота и даже элемент мелодрамы удивительным образом находят свое отражение в «идеологической живописи» КНДР, формируя ее эстетическую и идейную программу [14, с. 129].

Вероятно, самым впечатляющим примером такой живописи может стать гигантское произведение «1994 — год пролитых слез» (피난물의 해 1994년) (рис. 5), созданное в 1996 г. коллективом мастеров Творческого объединения Мансудэ. Правда, в этот раз художники изображают не радость, а бесконечное горе северных корейцев. Полотно было создано как память о народном трауре по Ким Ир Сену. Оно состоит из 7 частей (каждая: 220×960 см), общая длина — 82 м, работа была проделана шестьюдесятью художниками всего за месяц.

В патриотическом ключе в северокорейском искусстве представлена и тема труда, которая была и остается для художников символом классового мировоззрения и воплощением идей коллективизма. Мастера демонстрируют героизм простой обывательской повседневности, вознося ее до эстетических и идеологических высот. Бытовая живопись опирается на самые распространенные лозунги: «Не завидуем никому на свете!» и «Опора на собственные силы!». Этот жанр, вобравший в себя все многообразие рутинных дел граждан, по сути, — гимн благородству и ценности любого труда, особенно физического, являющегося одной из основополагающих и важнейших форм национальной консолидации. Следуя такой наглядной риторике, смысл жизни северных корейцев заключается в усердном труде и преданном служении вождям, обществу, родине.

Строители, шахтеры, сталевары, водители, инженеры, научные сотрудники и их трудовой энтузиазм стали неизменным источником творческого вдохновения художников. Показательно, что изображения трудовых будней и воинской доблести не противостоят друг другу, как можно было бы ожидать, но взаимодополняют, создавая единый агитационно-пропагандистский эмоциональный образ. В жизни и живописи армия включена практически во все сферы физической трудовой деятельности: так называемые «отряды скоростного



Рис. 13. Хо Хэчхон. Опять богатый урожай, 1978.
Бумага, тушь, минеральные краски, 197×79 см.
Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

боя» (особая военизированная строительная организация) регулярно используются для помощи рабочим на гигантских высотных стройках под голубыми небесами, в глубоких шахтах, в заводских цехах, кипящих расплавленным металлом и подсвеченных фейерверком электросварки, на заливных рисовых полях. Таким образом, боевой и трудовой штурм приобретают общую героическую трактовку, взаимообогащаются, обеспе-

чивают слияние социально-психологического и социально-драматического начала, навязывая многофигурность композиции. Поэтика непрерывных трудовых ритмов предполагает грандиозность, монументальность и величественность произведений. Картина, созданная в мастером Хван Мином (황민) в соавторстве с пятью художниками [18] «Вечерние огни на стройке жилых домов в районах Сонсин и Сонхва» («송신, 송화 지구살림집건설장의 불야경») (рис. 6), стоит в длинном ряду подобных картин.

Такой идейной схеме изображений необходим язык жеста и элемент подчеркнутой экспрессии: фигуры целеустремленных, сильных рабочих сплетаются художниками в динамичном трудовом порыве, цветовой контраст усиливает эпичность бытовых сцен. Сюжетное содержание и повествовательная насыщенность произведений пропагандирует социальный оптимизм. Бодрые, чаще всего молодые люди день за днем создают новую счастливую жизнь в КНДР.

В схожем ключе решены многочисленные сцены сельского труда и колхозные будни: художники поднимают их статус до исторического жанра. Северокорейское искусство демонстрирует глубокую привязанность к родной земле, социальный заказ на воспевание ежедневной работы деревенского жителя, зависящей от трудовых и биологических циклов, потребность идеализировать визуальное представление о крестьянском быте и радости коллективного существования.

В изображениях современных земледельческих работ акцент делается на теме механизации и сельскохозяйственного изобилия, в картинах постоянно появляются трактора, поливалки и молотилки, поля полны колоссающегося риса, огороды — спелых овощей, деревья в садах ломаются от фруктов, подчеркивая, что в обществе нет никакого социального дефицита. Жизнерадостные свинарки, пастушки, агрономы, трактористы дополняют эти идиллические картины. Показательным образцом таких персонажей может стать молодая сельская труженица [16, с. 50] с полотна художника Пён Чханьюна (변창윤) «Дни мечтаний» («꿈많은 시절») (рис. 7).

Немалое значение живопись КНДР придает темам женщины, материнства и семьи. Репрезентация женских образов, воплощенная в особой повторяющейся иконографии, сочетает в себе приемы реализма и романтизма, необходимые для трансляции патриотических и гуманистиче-

ских идей. Изобразительное искусство породило целый ряд характерных типов женской образности, отражающих неразрывную связь доминирующих социальных ролей современной кореянки с общественно-политическими условиями. Самые распространенные типы — это партизанка-патриотка, женщина-солдат, женщина-труженица разных профессий. Так, признанной и любимой в Северной Корее стала картина известного мастера Ким Ыйгвана (김익관, р. 1939 г.) «Женщины села Намган» («남강마을의 녀성들») (рис. 8), посвященная молодым женщинам небольшой деревни уезда Косон провинции Канвондо (сегодня это территория Республики Корея), которые во время Корейской войны (1950–1953 гг.) собрали рис в родном районе — там, где проходила линия фронта.

Естественно, что архетипом женского начала является образ матери. Социальная и духовная роль матери в жизни детей активно поддерживается чучхейской пропагандой, поощрение рождаемости рассматривается как способ защиты и поддержки государства. Показательно, что помимо тщательно выстроенной иконографии вождей, художники также разработали особые подходы к изображению Кан Бан Сок, матери Ким Ир Сена, и его первой жены Ким Чен Сук, матери Ким Чен Ира. Обе они сыграли значимую роль в формировании образа идеальной корейской женщины — патриотки, жены и матери.

Темы подрастающего поколения, молодежи и спорта не являются центральными, хотя утверждать, что они полностью вытеснены на периферию северокорейского изобразительного искусства было бы несправедливо. Нередко в живописи КНДР они утрачивают аллегорический ореол и тяготеют к чистому бытовому жанру. Таковы коллективные сцены приемов в пионеры, школьных занятий на патриотические темы, совместных походов по местам революционной славы и объектам, связанным с жизнью и деятельностью вождей, а также сцены побед и ликования спортсменов на международных соревнованиях. В качестве показательного примера приведем работу мастера Ким Гванмина (김광민) «Рассказ о соломенных лаптях» (рис. 9), в которой молодая учительница проводит с детьми идеологическое занятие, рассказывая им о жизни батраков.

Можно утверждать, что широкий историко-бытовой жанр, включивший в себя разнообразные



Рис. 14. Пён Хёчхан. Увеличим производство электроэнергии путем модернизации тепловых электростанций и ускорения строительства крупных гидроэлектростанций!, 2001. Плакат, 65×100 см. Место хранения не известно.

мотивы, является неотъемлемой частью «идеологической живописи» КНДР и имеет выраженное пропагандистско-патриотическое содержание. Он приобрел торжественно-монументальный характер в самых, казалось бы, банальных житейских сюжетах и превратился в источник визуального повествования о счастливой современной жизни в Северной Корее.

Несомненно, живопись КНДР особенно полно раскрыла свой художественный потенциал в пейзаже, который столетиями считался в традиционной Корее высоким жанром, но и он оказался несвободным от воспитательно-идеологического заряда, решая политический заказ чучхейского искусства более утонченно и порой гораздо более удачно. Прекрасные идиллические ландшафты полуострова в живописном воплощении обретают статус символа родины и нового прогрессивного государства.

Пейзажная живопись, раскрывающая поэтическое богатство корейской природы, передающая красоты родного края, где под мудрым руководством вождей живет счастливый народ, несомненно получает национальное звучание

и несет мощное идеологическое послание. Специфические фрагменты местности: плодородные долины, окруженные мягкими сопками, высокие острые горные пики, ручьи и водопады, судостроительные верфи на фоне спокойной глади воды, морские порты, заполненные кораблями и разгрузочными кранами, дымящиеся домны или устремленные ввысь трубы заводов на фоне рассветов и закатов, написанные с удивительной экспрессией, в выразительной, порой даже драматической манере, призваны внушить зрителю чувство трепета и гордости, укрепить любовь к отечеству.

Известные мастера пейзажного жанра — народные деятели искусства Ким Сонгын (김성근, р. 1945 г.) и Чхве Чханхо (최창호, р. 1960 г.). Главным мотивом эмоционально напряженного пейзажа Ким Сонгына являются бушующие волны. Самая известная работа мастера — «Волны морского Кымгана» («해금강의 파도») (рис. 10). На символическом языке северокорейской живописи волны олицетворяют бесстрашие и решимость корейского народа в преодолении трудностей и всяческих препятствий. Многочисленными величественными,

захватывающими дух пейзажами гор Кымгансан и Пэктусан, национальной гордости всех корейцев, известен Чхве Чханхо. Произведения художника, такие как «Озеро Чхонджи на горе Пэктусан зимой» (рис. 11), никогда не включают в композицию стаффаж, они отражают величие окружающего мира и становятся мощным идеологическим оружием. Пропаганда использует их как символы революции и идей чучхе, суровая природа в них — аллегория стойкого духа корейского народа.

Но, пожалуй, главный общепризнанный шедевр пейзажной живописи — картина «Вечерняя заря над Кансоном» («강선의 저녁노을») (рис. 12) [13] кисти выдающегося мастера, центральной фигуры творческих кругов КНДР 1960–1990 гг., лауреата премии Ким Ир Сена, Народного деятеля искусства, дважды Героя Труда Чон Ёнмана (정영만, 1938–1999 гг.). Работе присущи удивительно яркая экспрессия, драматизм и театральность. Над сталелитейным заводом пылает закат. Темные корпуса, сливаясь в единый силуэт огромного корабля, будто медленно движутся по реке, в которой отражаются последние лучи солнца. На небесах и на поверхности воды словно бы разлился расплавленный металл. Чон Ёнману принадлежит открытие для северокорейской живописи свободного красного и глубокого охристого, эти цвета впредь будут активно использоваться мастерами и в пейзаже, и в бытовых сценах [14, с. 111]. Картина получила множество национальных наград и стала визуальным лозунгом идеологии чучхе, утверждая героический пафос созидания, движения, оптимизма и надежды на светлое будущее.

Необходимо упомянуть и о популярном на всем традиционном Дальнем Востоке жанре «цветы и птицы»; в современной живописи его можно очень условно соотнести с натюрмортом, всегда помня о том, что именно «живая», а не «мертвая» природа становилась объектом внимания средневековых художников [1]. Это направление в изобразительном искусстве КНДР кроме собственно эстетического содержания призвано подчеркивать темы изобилия, процветания и социального потребления. Наглядным примером является картина мастера Ро Хэчхона (로해천) «Опять богатый урожай» (рис. 13). Казалось бы, такой не идеологизированный в своей сути жанр тоже становится рупором национальной пропаганды. Например, в классический благопожелательный сюжет с журавлями и соснами,

символизирующими долгую жизнь, мастера с легкостью вплетают орхидею Кимирсению (김일성화) и бегонию Кимченирию (김정일화), специально выведенные растения, названные в честь вождей.

Рассуждая о патриотическом пафосе изобразительного искусства КНДР, важно сказать несколько слов и о плакате. Этот вид графики, основанный на лозунгово-изобразительной символике, оперативный и доступный для широких народных масс — неотъемлемый инструмент непрерывной пропаганды и агитации в Северной Корее.

Броский, короткий, а порой и довольно длинный текст, дополняющий и раскрывающий яркое изображение, содержащее понятные каждому гражданину емкие графические образы, легко запоминается даже при быстром просмотре и призывает к необходимому государству действию. Ким Чен Ир подчеркивал, что в создании плаката «художник должен быть чутким к политике партии, обладать острой наблюдательностью в отношении предметов и явлений, верно их оценивать» [4, с. 219–220].

Плакат может требовать вести непримиримую борьбу с врагами, поднимать боевой дух солдат, пропагандировать дружбу народов или, например объяснять важность уважения к старшему поколению [6]. Естественно, что северокорейский плакат глубоко политизирован и идеологизирован, но в то же время авторы выполняют его на достойном художественном уровне, возводя в ранг высокого искусства. Одним из признанных графиков является Заслуженный деятель искусства Пён Хёчхан (변효찬, р. 1958 г.), чья работа «Увеличим производство электроэнергии путем модернизации тепловых электростанций и ускорения строительства крупных гидроэлектростанций!» («화력발전소를 개선보수하고 대규모수력발전소건설을 힘있게 다그쳐 전력생산을 빨리 늘리자!») (рис. 14) — показательный пример плаката, созданного в КНДР [12, с. 104].

Очевидно, мотив патриотизма стал центральным в изобразительном искусстве КНДР, именно он моделирует визуальный идеал гражданина, для которого любовь к отечеству является неотъемлемой частью его бытия. Государство обязывает северокорейских мастеров представлять патриотические идеи как устойчивую, неизменную совокупность тем, воспитывающих в человеке преданность вождям и партии, стремление к подвигу во имя родины, желание усердно трудиться на благо страны и семьи.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. *Вострикова Е. А.* Жанр *хваджохва* («цветы и птицы») в корейской традиционной живописи раннего и среднего периодов Чосон (конец XIV — конец XVII вв.). Дом Бурганова. Пространство культуры. М.: БУРГАНОВ-ЦЕНТР. 2021. № 2. С. 72–78. DOI: 10.36340/2071-6818-2021-17-2-61-78
2. *Голомшток И. Н.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
3. *Ким Ир Сен.* Задачи литературы и искусства в нашей революции. Пхеньян: Издательство литературы на иностранных языках, 1972.
4. *Ким Чен Ир.* Об изобразительном искусстве. 16 октября 1991 года. КНДР: Издательство литературы на иностранных языках, 2023.
5. *Корейские изобразительные искусства.* Из произведений, представленных на Всереспубликанской выставке изобразительных искусств, посвященной 30-летию образования КНДР. Пхеньян: Издательство литературы на иностранных языках, 1972.
6. Плакаты, посвященные XIII ФВМС. Корейский подготовительный комитет XIII ФВМС. [Без пагинации].
7. *Толстокулаков И. А.* Очерк истории корейской культуры. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2002.
8. *Торкунов А. В., Денисов В. И., Ли Вл. Ф.* Корейский полуостров: метаморфозы послевоенной истории. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008.
9. *Художественная галерея Кореи.* — Пхеньян: Издательство «Корея», 1989. [Без пагинации].
10. *Художественная галерея Кореи.* — Пхеньян: Издательство литературы на иностранных языках КНДР, 1985. [Без пагинации].
11. *Чучхейское искусство.* Пхеньян: Издательство литературы на иностранных языках КНДР, 1976.
12. *Collection of Fine Arts. Mansudae Overseas Project Group of Companies.* Pyongyang: Foreign Languages Publishing House, 2013.
13. *Douglas Gabriel.* Smoke on the Water: Jong Yong Man's Evening Glow over Kangsŏn and the Grounds for Landscape Painting in North Korea. Art Journal. London: Taylor & Francis. 2021. 80.2. Pp. 84–100. DOI: 10.1080/00043249.2021.1872299
14. *Munh BG.* North Korean Art. The Enigmatic World of Chosŏnhwa. Seoul: Seoul Selection, 2019.
15. *National Art Museum.* — Pyongyang: Foreign Languages Publishing House, 1964. [Без пагинации].
16. *어버이수령님 탄생 100돐경축 전국미술축전 «영원한 태양».* — 평양: 외국문출판사, 2013. — 120 쪽. (Национальный фестиваль искусств к 100-летию юбилею [президента Ким Ир Сена]: «Вечное солнце». — Пхеньян: Вегунмун чхульпханса, 2013. — 120 с.).
17. *조선로동당창건 65돐기념 미술화첩. 당의 품속에 꽃피는 미술축전.* — 평양: 문학예술출판사, 2011. — 175 쪽. (Художественный альбом, посвященный 65-летию основания Трудовой партии Кореи. Фестиваль искусств, цветущий в объятиях партии. — Пхеньян: Мунхак есуль чхульпханса, 2011. — 175 с.).

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ:

1. *조선 예술* (Портал «Корейское искусство») <http://www.korart.sca.kp/index.php/art/productions?language=korean> (accessed: 13.04.2024).

Vagif Nariman oglu Guseinov

Associate Professor,
History of Arts and Humanities Department
The Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: vagifng2007@yandex.ru
Moscow, Russia

Ma Ziyue

Postgraduate Student
The Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-156-163

THE BEIDAHUANG PRINT SCHOOL IN CHINA DURING THE REFORM AND OPENING-UP PERIOD

Summary: The Reform and Opening-up Period in China not only led to the revival of all spheres of public life but also contributed to the emergence of new local artistic associations with their own characteristic stylistic features. The Beidahuang Print School (the Great Northern Wasteland School) was formed in one of the new promising industrial and agricultural re-

gions of the country — Heilongjiang Province in north-eastern China. The artists of this school brought the local landscape, as well as the life of a working man, industrial and agricultural motifs, into the national and world artistic culture.

Keywords: the Beidahuang Print School, the Great Northern Wasteland.

Having replaced the era of the Cultural Revolution in the PRC, the period of Reform and Opening-up not only led to the active development of all spheres of public life but also contributed to the birth of new local art associations with their own characteristic stylistic features. Thus, the Sichuan, the Beidahuang, and the Jiangsu art associations made a vivid impression in the art of printmaking in the 1980s. Moreover, such significant regional artistic directions as Yunnan prints, Daqing prints, Mai Beijing Printmaking Society, Tanggu Tianjin prints, Hebei prints, Zhelimu Inner Mongolia prints, Xindi Guangdong prints, Yichun Jiangxi prints, Hubei labour prints, Yichun prints, and other directions, which often competed with each other, were formed during these same years.

The features of one of the most famous of the above-mentioned directions, the Beidahuang school of printmaking, which emerged in the 1950s, will be considered in this article.

Beidahuang (北大荒, běidàhuāng, literally: Great Northern Wasteland) is a vast territory in

north-eastern China along the Amur River, part of Heilongjiang Province, named after the river (the Chinese name for the Amur is 黑龍江, Hēilóngjiāng, i.e. Heilongjiang, literally: black dragon river). These territories had remained undeveloped until the formation of the People's Republic of China in 1949, when, by decision of the party, the conquest of this harsh region began, lasting for several decades.

The origin of the Beidahuang School of Printmaking Art dates back to 1958, when one hundred thousand demobilised soldiers from all corners of China, at the call of the party, went to Beidahuang to develop virgin lands and lay the foundations of a new socialist industry in this strategically important region for China. Artists, who kept an artistic chronicle of this difficult, courageous struggle of man with nature, were among those who responded to the party's call [1].

Du Hongnian (1928–1998), Hao Boyi (born in 1938), Chao Mei (born in 1947), and other artists formed a creative team of like-minded people, be-



ill.1. Chen Yuping. *My Home on the North Bank of the Songhua*

coming pioneers of the Beidahuang print. And although the central theme of the Beidahuang prints was supposed to be the affirmation of the aesthetics of socialist labour, their favourite subject remained an idyllic life in the bosom of nature.

Chao Mei's works are distinguished by depiction of grandiose, epic-scale scenes. The artist consciously emphasises the majestic quality of his native expanses and uses contrasts for this: colour and size of the depicted objects. The master uses expressive, rhythmic colour spots, creating a laconic artistic image. The motifs of his native nature and the traditional way of life of his compatriots are the plots of Chao Mei's prints. As was customary for masters in the era of the People's Republic of China, the artist glorifies his native lands. His prints are focused on local themes; in this sense, they are provincial, centered on depicting the labour of the local population and motifs of native nature. Chao Mei uses soft colours; and although the print technique does not allow, unlike painting, to create smooth colour transitions, the artist manages to achieve the effect of soft lighting. The artist does not strive for a realistic image; his goal is an expressive artistic image that most accurately conveys the local flavour and way of life. Expressive lines and col-



ill.2. Hao Boyi. *Bright autumn*

our spots set the composition and spatial plans, allowing him to show, like impressionists did, the impression of living nature.

Hao Boyi was another outstanding representative of the new Great Northern Wasteland. He called for innovation and the introduction of original forms into the art of printmaking. In his opinion, despite the merits of composition and colour scheme, the works of his predecessors lacked originality. In addition, earlier prints were significantly influenced by the pictorial laws of perspective, chiaroscuro effects, oriented towards the traditions of realism; thus, the prints did not have any of their own creative characteristic features.

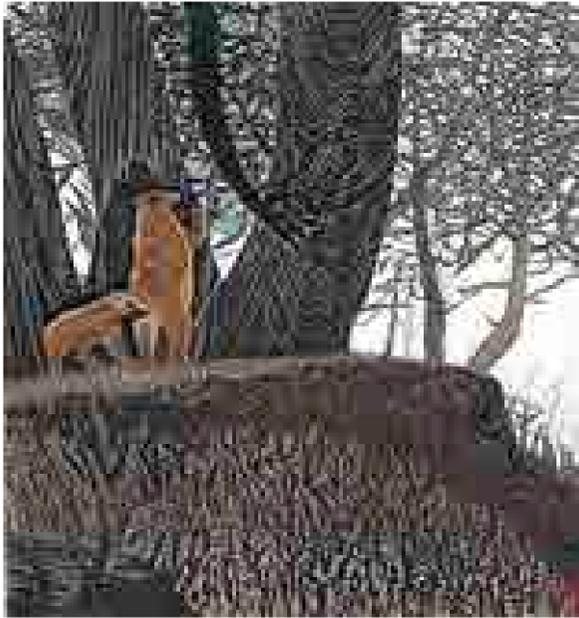
Images of swamps, wastelands, forests, and their inhabitants — cranes, bears, deer, are printmaker Hao Boyi's favourite subjects. There, his love for the nature of the harsh region is especially noticeable.

The artist has a special feeling for cranes. Images of cranes are found everywhere in the master's work; he depicts them both in groups and in pairs. In traditional Chinese culture, the crane is associated with harmony, longevity, and concord, which explains the artist's choice of subject: this motif is understandable to the Chinese viewer, it is full of meaningful associations. This image helps the artist not only in depicting native landscapes, but also in his philosophical reflections on existence and eternity, on the essence of human life.

Hao Boyi loves the natural beauty of nature, unmarked by the presence or intervention of man. The artist is a master of the simple, pure, and elegant style that has been characteristic of Chinese art for centuries. Heilongjiang Province is a vast plain with cold and clear nights, and in China, they believe that even the night sky has a different colour there —



ill.3. Hao Boyi. *Winter day*



ill.4. Hao Boyi. Bears

a rich dark blue. Viewers especially appreciate the truthful reflection of the character of the harsh nature of Heilongjiang Province in Hao Boyi's paintings: some of his works seem to exude cold, while others seem to radiate warmth. The master manages to capture a brief but characteristic moment of the northern spring, when the cherry blossoms have time to bloom for a short time.

In order to depict nature, the artist usually needs a minimal set of colours, which brings him closer to the ideal of Eastern minimalism in art. In his work, Hao Boyi uses various techniques, creates wood and metal prints. In most of his works, he turns to the use of the Japanese technique of creating wood prints.

The onset of the 1960s changed the composition of the conquerors of the northern wasteland. In the 1950s, these were retired military; however, ten years later, the state called on students (*zhiqing* literally means "educated youth") to participate in the development of the region, who were sent to the village for "re-education". By the beginning of the 1970s, the number of school graduates who came to the Great Northern Wasteland from different regions of China reached 500 thousand people. Thus, the composition of the community of Beidahuang print masters and the artistic style of the Beidahuang prints changed over time.

"Here, there were many who simply loved to do art and became famous painters in the country many years later. Owing to them, the pictorial history of Heilongjiang in the 1960s-1970s became a bright page in world art" [1].

Today, Heilongjiang has a reputation as the largest province in China with a highly developed printmaking art. In addition to the school in Beidahuang, there were printmaking associations in major cities such as Daqing (大庆市), Daxing'anling (大兴安岭地区), Yichun (伊春市), Jixi (鸡西市), in Heilongjiang Province by the 1980s. Their art has gained recognition throughout China and even abroad. Today, Heilongjiang printmaking is recognised as a cultural brand and artistic asset of Heilongjiang; it has become an important symbol of the prosperity and development of local art.

The Exhibition of Prints of the Great Northern Wilderness (today, it is known to us as the Beidahuang School) was a striking and convincing testimony to these achievements. It opened in Beijing in September 1982; 94 new works by 34 artists were presented to the public there. The exhibition showcased mainly the works of young Chinese printing artists, arousing great interest in the capital's artistic circles, as well as interest and favourable attention of the public. The exhibition was accompanied by a scientific symposium held at the initiative of the Chinese Artists Association. During the discussion, the opinion was expressed that despite the novelty of these young artists' style, their works absorbed the features of Japanese prints and Western European modernism; the national character and the authentic atmosphere of their native land is seen in them.

In January 1988, the National Art Museum of China opened the exhibition, Journey to the Ussuri River — Prints of the Great Northern Wasteland. Thirty-five artists, including 23 young artists under 30 years old, participated in it, presenting



Ill 5. Du Hongnian. Winter landscape

98 works. The exhibition was also accompanied by a scientific symposium, where the innovation of young printmakers was discussed. In general, with the advent of the new era, Beidahuang artists participated in national and provincial exhibitions 32 times, presenting 674 works. It is especially worth noting that abroad, the works of this school were presented in more than 20 countries, from Asia and Europe to America and Australia, which indicates the prosperity of the Great Northern Wasteland School.

Chen Yuping is another famous representative of the Beidahuang school of printed graphics. He became an artist and printer quite late: until almost 30 years old, he studied hydraulic engineering and worked in land reclamation. Having arrived in the Great Northern Wasteland as a hydraulic engineer, he was struck by the beauty of this region, and in 1973, he tried his hand at printmaking for the first time. Ten years later, his passion for printmaking turned into a new profession: Chen Yuping graduated from printmaking courses at the China Academy of Fine Arts in Beijing and his creative biography began.

The print *My Home on the North Bank of the Songhua* is full of red and yellow colours, which is typical for the Beidahuang prints. It shows a harvest scene on the river bank. Among Chen Yuping's works, the following stand out: *Golden Gorge, On This Ancient Land* (1984), *Soybean Picker, Song of the Wind* (1998), *Spring Wind and Rebirth* (1999),

and others. In his works, he uses similar compositional techniques that his colleagues use. However, the artist pays more attention to detail and creates more dynamic and expressive rhythms, thereby creating his own individual style.

The masters of the Great Northern Wilderness School, known as the Beidahuang School, turned out to be among the leading printing artists in China. Its close connection with national traditions is the peculiarity of this school; the renewal of technique and artistic methods did not lead to the loss of self-identity. This uniqueness makes the Beidahuang School easily recognisable among many others, and the popularity of its masters — not only in China but also abroad — confirms the high artistic level it has achieved.

Thus, the Beidahuang print is undoubtedly one of the most striking artistic phenomena in the history of Chinese art as a whole. This tradition was formed in one of the newest and most promising industrial and agricultural regions of the country — in Beidahuang, Heilongjiang Province in north-eastern China. The artists of this school brought the local landscape, as well as the life of a working man, industrial and agricultural motifs, into the national and world artistic culture. This is also the innovation of the Beidahuang masters, since, although the history of woodblock printing in China goes back more than a thousand years, modern Chinese prints are inspired by the socio-political events of the country renewing its appearance.

REFERENCES:

1. Gao Lili. 2021. "A Brief Analysis of the Painting of the Zhi Qing Period in Heilongjiang Province". *Eurasian Art Magazine*, no. 3 (22), pp. 22–32.
2. "History of North-Eastern China in the 17th-20th Centuries". 2021. Vladivostok: IHE FEB RAS, Vol. 4: "North-Eastern China in 1979–1999" / editor-in-chief: V. Larin, p. 452.
3. "History of North-Eastern China in the 17th-21st Centuries". Vladivostok: IHE FEB RAS, 2018. Vol. 5: "North-Eastern China during the Revival of the Old Industrial Base" / editor-in-chief: V. Larin, p. 356.
4. Makeeva, S.B. 2020 "Historical experience of implementing strategies of spatial regional development in the PRC (1949–2019)", *East. Afro-Asian Societies: History and Modernity Journal*, no. 4, pp. 196–206.
5. Makeeva S. B. 2023. "The Great Northern Wasteland" (Beidahuang) in 1949–1966: Pages of the regional-demographic history of the Chinese province of Heilongjiang Journal, Bulletin of Omsk University. Historical Sciences Series, vol. 10, no. 2 (38), pp.7–16.
6. Makeeva S. B. 2023 "Historical experience of the PRC in resettling young people to border, rural, and mountainous areas (1950–1970)", *Bulletin of the Irkutsk State University Journal. History Series*, vol. 45, pp. 78–87.
7. Sun Ce. 2019. "Modern agriculture of Heilongjiang Province (PRC) as a national development model", *Power and Administration in the East of Russia Journal*, No. 2 (87), pp. 36–41.

Вагиф Нариман оглы Гусейнов
доцент кафедры
Истории искусств и гуманитарных наук
Российский государственный
художественно-промышленный
университет им. С. Г. Строганова
e-mail: vagifng2007@yandex.ru
Москва, Россия

Ма Цзыюэ
аспирант
Российский государственный
художественно-промышленный
университет им. С. Г. Строганова
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-156-163

БЭЙДАХУАНСКАЯ ШКОЛА ГРАВЮРЫ В КИТАЕ ПЕРИОДА РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ

Аннотация: Период Реформ и открытости в Китае, приведший к возрождению всех сфер общественной жизни, способствовал также рождению новых местных художественных объединений со своими характерными стилевыми особенностями. Бэйдахуанская школа гравюры (школа «Великой северной пустоши») сформировалась в одном из новых перспективных индустриальных и сельскохозяйственных районов стра-

ны — в провинции Хэйлунцзян в северо-восточной части Китая. То, с чем художники этой школы вошли в общенациональную и мировую художественную культуру, — это местный пейзаж, а также жизнь трудящегося человека, индустриальные и сельскохозяйственные мотивы.

Ключевые слова: Бэйдахуанская школа гравюры, «Великая северная пустошь»

Период Реформ и открытости, сменивший эпоху Культурной революции в КНР и приведший к активному развитию всех сфер общественной жизни, способствовал также рождению новых местных художественных объединений со своими характерными стилевыми особенностями. Так, в 1980-е годы в искусстве гравюры громко заявили о себе Сычуаньское, Бэйдахуанское и Цзянсуское художественные объединения. В эти же годы формировались также такие значительные региональные художественные направления, как Юньнаньская гравюра, Дацинская гравюра, Пекинское общество гравюров «Май», Тяньцзиньская гравюра «Тангу», Хэбэйская гравюра, гравюра Внутренней Монголии «Чжэлиму», Гуандунская гравюра «Синди», гравюра Цзянси «Ичунь», Хубэйская

рабочая гравюра, Ичуньская гравюра и другие направления, часто конкурировавшие между собой.

В настоящей статье мы рассмотрим особенности одного из наиболее известных среди перечисленных выше направлений — Бэйдахуанской школы гравюры, зарождение которой пришлось на 1950-е годы.

Бэйдахуан (北大荒, běidàhuāng, досл. «Великая северная пустошь») — обширная территория на северо-востоке Китая вдоль течения реки Амур, входящая в состав провинции Хэйлунцзянь, названной по имени реки (китайское название Амура — 黑龍江, Hēilóngjiāng, т. е. Хэйлунцзян, досл. «река черного дракона»). Эти земли оставались неосвоенными, целинными вплоть до образования КНР в 1949 году,

когда по решению партии началось покорение этого сурового края, продлившееся несколько десятилетий.

Зарождение школы гравюрного искусства в Бэйдахуане относится к 1958 году, когда сто тысяч демобилизованных солдат со всех уголков Китая по призыву партии направились в Бэйдахуан поднимать целину и закладывать основы новой социалистической промышленности в этом стратегически важном для Китая регионе. В числе откликнувшихся на призыв партии были и художники, которые вели художественную хронику этой тяжелой мужественной борьбы человека с природой [1].

Ду Хуннянь (1928–1998), Хао Бойи (род. в 1938 г.), Чао Мэй (род. в 1947 г.), и другие художники сформировали творческий коллектив единомышленников, став первопроходцами бэйдахуанской гравюры. И хотя центральной темой гравюр Бэйдахуана должно было стать утверждение эстетики социалистического труда, их любимым сюжетом оставалась идиллическая жизнь на лоне природы.

Работы Чао Мэя выделяются изображением грандиозных, эпического размаха сцен. Художник сознательно делает акцент на величии родных просторов и использует для этого контрасты — цветовые и величин изображаемых предметов. Мастер использует экспрессивные ритмические цветовые пятна, которые создают лаконичный художественный образ. Сюжетное содержание гравюр Чао Мэя — это мотивы родной природы и традиционного образа жизни соотечественников. Художник, как и полагалось мастерам в эпоху Китайской Народной Республики, воспекает родные края. Его гравюры ориентированы на местные темы, в этом смысле — провинциальны, ориентированы на изображение труда местного населения и мотивы родной природы. Чао Мэй использует мягкие цвета, и, хотя техника гравюры не позволяла, в отличие от живописи, создавать плавные цветовые переходы, художнику удаётся добиться эффекта мягкого освещения. Автор не стремится к реалистическому изображению, его цель — выразительный художественный образ, наиболее точно передающий местный колорит и уклад жизни. Выразительные линии и цветовые пятна задают композицию и пространственные планы, позволяя показать, подобно импрессионистам, впечатление от живой природы.

Другим выдающимся представителем новой «Великой северной пустоши» был Хао Бойи (Хао

Boyi). Ему принадлежит призыв к инновациям и внедрению новых форм в искусство гравюры. По его мнению, несмотря на достоинства композиции и цветовой гаммы, работам предшественников не хватало оригинальности. Кроме того, на более ранние гравюры значительное влияние оказывали живописные законы перспективы, светотеневые эффекты, ориентированные на традиции реализма, и гравюры не обладали каким-либо собственным творческим характерным языком.

Любимые сюжеты Хао Бойи как гравера — изображение болот, пустошей, лесов и их обитателей — журавлей, медведей, оленей, где особенно ощутима его любовь к природе сурового края.

С особым чувством художник относится к журавлям. Изображения журавлей повсеместно встречаются в творчестве мастера, он изображает их и группами, и парами. В традиционной китайской культуре журавль отождествляется с гармонией, долголетием и согласием, этим можно объяснить и выбор предмета изображения художником: этот мотив для китайского зрителя является понятным, полным значимых ассоциаций. Этот образ помогает художнику не только в изображении родных пейзажей, но и в его философских размышлениях о бытии и вечности, о сущности человеческой жизни.

Хао Бойи любит естественную красоту природы, не отмеченную присутствием или вмешательством человека. Художник является мастером простого, чистого и элегантного стиля, который на протяжении веков был характерен для китайского искусства. Провинция Хэйлунцзян представляет собой огромную равнину с холодными и ясными ночами, и в Китае считают, что там даже ночное небо имеет другой цвет — насыщенный темно-синий. Зрители особенно ценят в картинах Хао Бойи правдивое отражение характера суровой природы провинции Хэйлунцзян: от некоторых его работ, кажется, веет холодом, другие как будто излучают тепло. Мастеру удается уловить краткий, но такой характерный момент северной весны, когда ненадолго успевают расцвести вишня.

Для изображения природы художнику, как правило, достаточно минимального набора цвета красок, что приближает его к идеалу восточного минимализма в искусстве. В своем творчестве Хао Бойи применяет различные техники, созда-

ет гравюры по дереву и металлу. В большинстве своих работ он обращается к использованию японской техники создания гравюр на дереве.

Наступившие 1960-е гг. изменили состав покорителей «северной пустоши». Если в 1950-е это были отставные военнослужащие, то спустя десять лет к участию в освоении региона государство призвало учащуюся молодежь («чжи цин» — досл. «образованная молодежь»), которую отправляли «на перевоспитание» в деревню, и к началу 1970-х гг. число выпускников школ, приехавших в «Великую северную пустошь» из разных регионов Китая достигало 500 тысяч человек — менялся с течением времени и состав сообщества мастеров гравюры Бэйдахуана и художественный стиль бэйдахуанской гравюры.

«Здесь было немало тех, кто просто любил заниматься искусством, а много лет спустя стал известным в стране живописцем, и благодаря им живописная история Хэйлунцзяна 1960–1970-х стала яркой страницей в мировом искусстве» [1].

Сегодня Хэйлунцзян имеет репутацию крупнейшей в Китае провинции, в которой высоко развито искусство гравюры. Помимо школы в Бэйдахуане в провинции Хэйлунцзян к 1980-м годам работали объединения художников гравюры в таких крупных городах, как Дацин (大庆市, Daqing), Да-Хинган-лин (大兴安岭地区, Daxing'anling), Ичунь (伊春市, Yichun), Цзиси (鸡西市, Jixi), и их искусство получило признание во всём Китае и даже за рубежом. Сегодня гравюра Хэйлунцзяна признана в качестве культурного бренда и художественного достояния Хэйлунцзяна и стала важным символом процветания и развития местного искусства.

Ярким и убедительным свидетельством этих достижений стала, в частности, открывшаяся в сентябре 1982 года в Пекине «Выставка гравюры великой северной пустоши», сегодня известная нам как Бэйдахуанская школа, на которой публике были представлены 94 новые работы 34 авторов. Выставка представляла, в основном, работы молодых китайских гравёров, вызвав большой интерес в столичных художественных кругах, интерес и благосклонное внимание публики. Выставка сопровождалась научным симпозиумом, проведённым по инициативе Ассоциации художников Китая. В ходе обсуждения было высказано мнение, что несмотря на новизну стиля этих молодых художников, их работы впитали в себя черты японской гравюры и западноевропейского

модернизма и в них чувствуется национальный характер и подлинная атмосфера родного края.

В январе 1988 года в Национальном художественном музее Китая открылась выставка «Путешествие на реку Уссури — гравюры великой северной пустоши», в которой приняли участие 35 авторов и 98 работ, в том числе 23 молодых автора в возрасте до 30 лет, которая также сопровождалась научным симпозиумом, где обсуждалось новаторство молодых гравёров. В целом же с наступлением новой эпохи художники Бэйдахуана участвовали в национальных и провинциальных выставках 32 раза, представив 674 работы. Особо стоит отметить, что за рубежом работы данной школы были представлены более чем в 20 странах, от Азии и Европы, до Америки и Австралии, что говорит о процветании школы «великой северной пустоши».

Ещё один известный представитель Бэйдахуанской школы печатной графики — Чэнь Юйпин. Он довольно поздно обратился к профессии художника и гравёра: почти до 30 лет он изучал гидротехнику и работал в мелиорации. Попав в «великую северную пустошь» в качестве гидротехника, он был поражен красотой этого края и в 1973 году впервые попробовал себя в гравюре. Через десять лет увлечение гравюрой превратилось в новую профессию: Чэнь Юйпин окончил курсы гравюры в Китайской академии изящных искусств в Пекине и начал свою творческую биографию.

Гравюра «Мой дом на северном берегу Сунгари» изобилует красным и желтым цветами, что характерно для гравюр Бэйдахуана, и демонстрирует сцену сбора урожая на берегу реки. Среди работ Чэня Юйпина особо выделяются такие, как «Золотое ущелье», «На этой древней земле» (1984), «Сборщица соевых бобов», «Песня ветра» (1998), «Весенний ветер и новое рождение» (1999) и другие. В своих работах он использует похожие композиционные приёмы, которые мы видим у его коллег. Однако художник уделяет больше внимания деталям, а также создаёт более динамичные и экспрессивные ритмы, тем самым создавая собственный индивидуальный стиль.

Мастера школы «Великой северной пустоши», известной как школа Бэйдахуан, оказались одними из ведущих гравёров в Китае. Особенностью этой школы является тесная связь с наци-

ональными традициями, и обновление техники и художественных приемов не привело к потере самоидентичности. Это своеобразие делает школу Бэйдахуана легко узнаваемой среди многих других, а популярность ее мастеров — не только в Китае, но и зарубежом — подтверждает высокий художественный уровень, ею достигнутый.

Таким образом, Бэйдахуанская гравюра безусловно является одним из самых ярких художественных явлений в истории китайского искусства в целом. Эта традиция сформировалась в одном из новейших и перспективных индустриальных

и сельскохозяйственных районов страны — в Бэйдахуане провинции Хэйлунцзян в северо-восточной части Китая. То, с чем художники этой школы вошли в общенациональную и мировую художественную культуру, это местный пейзаж, жизнь рабочего человека, индустриальные и сельскохозяйственные мотивы. В этом также сказались новаторство мастеров Бэйдахуана, так как, хотя история ксилографии в Китае насчитывает более тысячи лет, современные китайские гравюры вдохновляются социально-политическими событиями обновляющей свой облик страны.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Гао Лили. Краткий анализ живописи художников периода «чжи цин» в провинции Хэйлунцзян. Журнал «Искусство Евразии». 2021. № 3 (22). С. 22–32.
2. История Северо-Восточного Китая XVII–XX вв. — Владивосток: ИИАЭ ДВО РАН, 2021. — Кн. 4: Северо-Восточный Китай в 1979–1999 гг. / гл. ред. В. Л. Ларин. — 452 с.
3. История Северо-Восточного Китая XVII–XXI вв. — Владивосток: ИИАЭ ДВО РАН, 2018. — Кн. 5: Северо-Восточный Китай в период возрождения старопромышленной базы / гл. ред. В. Л. Ларин. — 356 с.
4. Макеева С. Б. Исторический опыт реализации стратегий пространственного регионального развития в КНР (1949–2019) // Журнал «Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность». — 2020. — № 4. — С. 196–206.
5. Макеева С. Б. «Большая северная пустошь» (Бэйдахуан) в 1949–1966 гг.: страницы регионально-демографической истории китайской провинции Хэйлунцзян Журнал «Вестник Омского университета». Серия «Исторические науки». 2023. Т. 10. № 2 (38). С. 7–16.
6. Макеева С. Б. Исторический опыт КНР по переселению молодежи в приграничные, сельские и горные районы (1950–1970 гг.). Журнал «Известия Иркутского государственного университета». Серия «История». 2023. Т. 45. С. 78–87.
7. Сун Це. Современное сельское хозяйство провинции Хэйлунцзян (КНР) как национальная модель развития // Журнал «Власть и управление на Востоке России». 2019. № 2 (87). С. 36–41

Kirill N. Gavrilin

Candidate of Art History, Professor
The Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
Head of the History of Arts and Humanities Department
Academician of the Russian Academy of Arts
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru
Moscow, Russia

Gong Yuxiang

The Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
Postgraduate student
The History of Arts and Humanities Department
e-mail: 573565382@qq.com
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-164-171

THE CITYSCAPE GENRE IN OIL PAINTING DURING THE REPUBLIC OF CHINA (1912–1949)

Summary: The formation of the cityscape genre in oil painting, which fell on the short period of the Republic of China (1912–1949), is closely connected with the country's transition to the Western modernisation model of development after its defeat in the Opium Wars. It was the time when China began to open up to the outside world and when modern, industrial cities started to appear there. As a rule, the artists who cre-

The country's shift to the Western modernisation model of development following China's defeat in the Opium Wars in 1840–1842 and 1856–1860 marked the beginning of the gradual transformation of old Chinese towns focused on agriculture and handicraft industry into modern industrialised cities.

The Self-Strengthening movement proclaimed by the Qing government in the 1840–1890s laid the foundation for the construction of a railway network, modern military and civilian factories and plants on the south-eastern coast of China, changed the practice of urban planning [He Yimin, 2012]. Moreover, it contributed to the spread of secular education, and led to fundamental changes in culture, lifestyle, and behaviour.

In the early 1870s, the Qing government allowed Chinese students to study abroad. "The total num-

ated works in this genre were trained in the West and were influenced by Western, realistic, and modernist trends in modern painting. The tradition of the Russian school of painting, which appeared in northwest China in the first quarter of the 20th century, was another source of borrowing.

Keywords: China, cityscape genre, oil painting, realism, modernism.

ber of Chinese students who left due to this between 1846 and 1949 was about 150,000. The majority of them came from the aristocratic classes, and were supposed to bring advanced knowledge from abroad and serve the goals of modernising the country" [Anokhina, 2012, pp. 16–17].

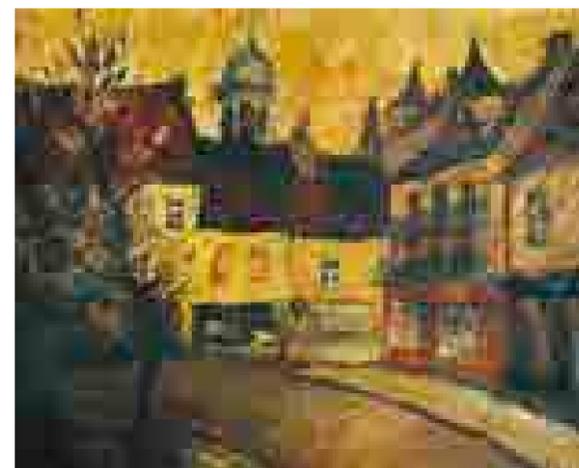
The brief period of the Republic of China from 1912 to 1949, which became a historical turning point that signalled the convergence of the old and the new worlds in China, crowned this stage of development. The return home of young artists educated abroad coincided with the New Culture Movement that unfolded in the mid-1910s. These artists, who had experienced the influence of modern Western trends in art, were inspired by the radical changes taking place in the country, which were reflected in their creative style. By the end of the 1920s, conditions were suitable



Ill. 1. Xu Beihong. 1942. *Courtyard*

for theorising innovative trends in modern Chinese art. The controversy that erupted during the First National Art Exhibition in 1929 involved Xu Beihong (徐悲鸿, 1895–1953) and Li Yishi (李毅士, 1886–1942), who studied Western realist painting, and Xu Zhimo (徐志摩, 1897–1931), who advocated neo-expressionist art. The debate was about whether the new Chinese painting should follow the realist direction or the avant-garde, modernist tendencies.

During this period, Chinese cityscape remained within the genre framework of landscape, without distinguishing itself as an independent variety that required a good knowledge and understanding of architecture. Paintings with city views were marked by two main stylistic trends. One gravitated toward realism, striving to objectively depict urban development and changing urban landscape framed by multi-figure genre scenes or staffage. Such are the works of Xu



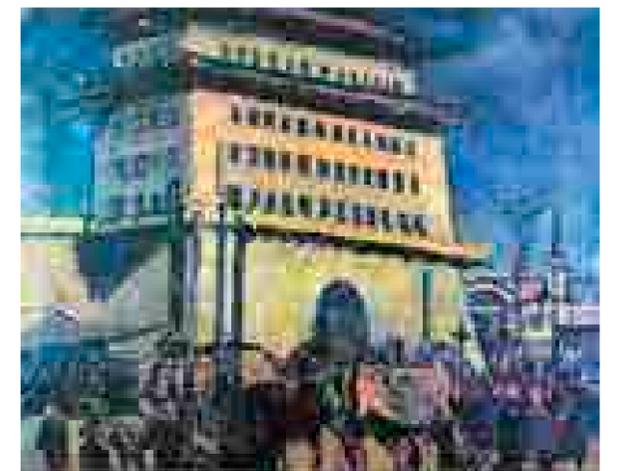
Ill. 2. Liu Haisu. 1936. *View of Christ Church, Street in Qingdao* 29.5x37cm

Beihong, a famous Chinese artist, an outstanding mentor, one of the most influential figures in Chinese art of the 20th century. In his artistic style of those years, features of French academism can be found [Zhang Chengyong, 2022]. Thus, one of the master's most famous paintings, *Courtyard* (1942), demonstrates the artist's obvious commitment to realism.

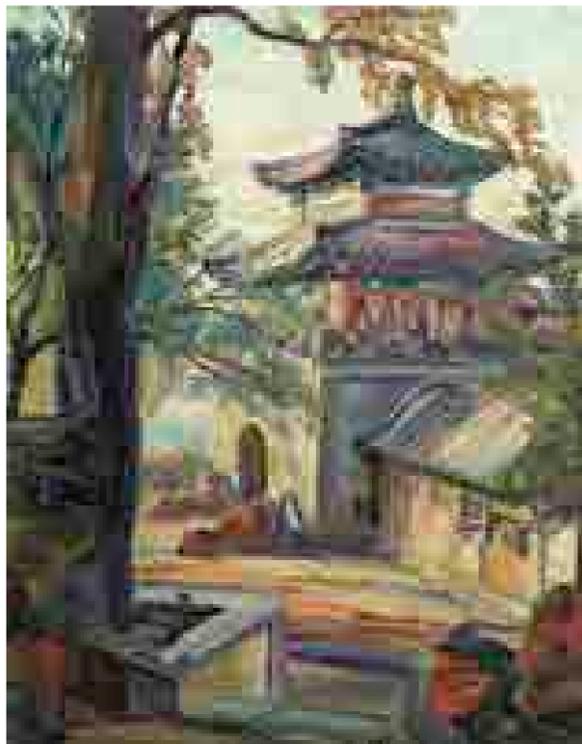
The other trend was expressed in the desire to use the arsenal of expressive means of impressionism and modernism.

Thus, in 1923, Liu Haisu combined the expressive nature of Western modernism and the free style of traditional Chinese painting in his oil painting *Beijing Zhengyangmen*. His landscapes, with their obvious interest in chiaroscuro and tonal colouring, are nevertheless made with traditional Chinese painting tools and materials, namely brush and ink.

Pan Yuliang (潘玉良, 1895–1977), who also studied abroad, in France and Italy, is another outstanding artist who paid tribute to the cityscape. Her painting *Fuzi Temple*, created in 1937, depicts a sunny winter day when the square in front of the Fuzi Miao Temple is filled with performers dancing with dragon and lion figures, surrounded by a colourful crowd shopping and having fun, creating a joyful atmosphere of urban life. The painting is saturated with bright colours, conveying the atmosphere of traditional national holidays. Nevertheless, the planeness of the work, the use of large local spots of colour create a sense of spatial depth. Dynamic expressive silhouettes are emphasised by bold lines that frame the figures, evoking the painting techniques of European post-impressionism.

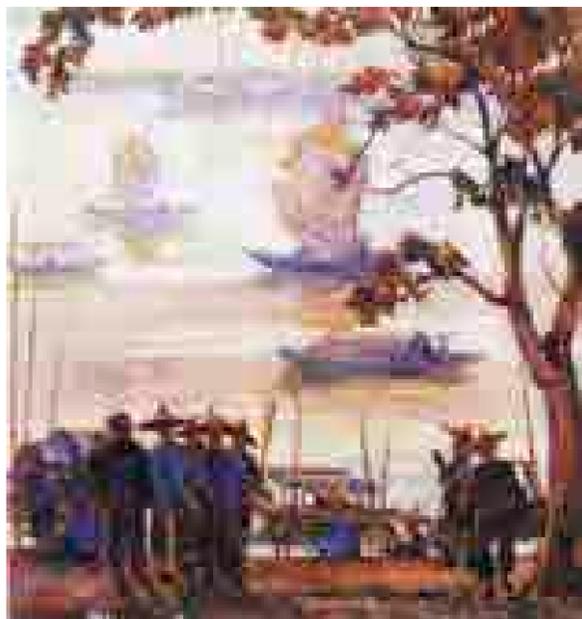


Ill. 3. Liu Haisu. 1923. *Beijing, Jiangmen Gate*



Ill. 4. Kichigin. 1932. Beijing. Corner Tower of the Marble Island of Spring Shadows. oil on canvas, 67x50.5 cm

Some of the early creators of Chinese cityscapes, for example, Chen Baoyi (陈抱, 1893–1945), also considered themselves modernists: their taste for decorativeness is reflected in their way of using colours, lines, and forms. The program of the “modernists” was to find a modern form, combining the real and the imaginary in an effort to convey the spirit of the era.

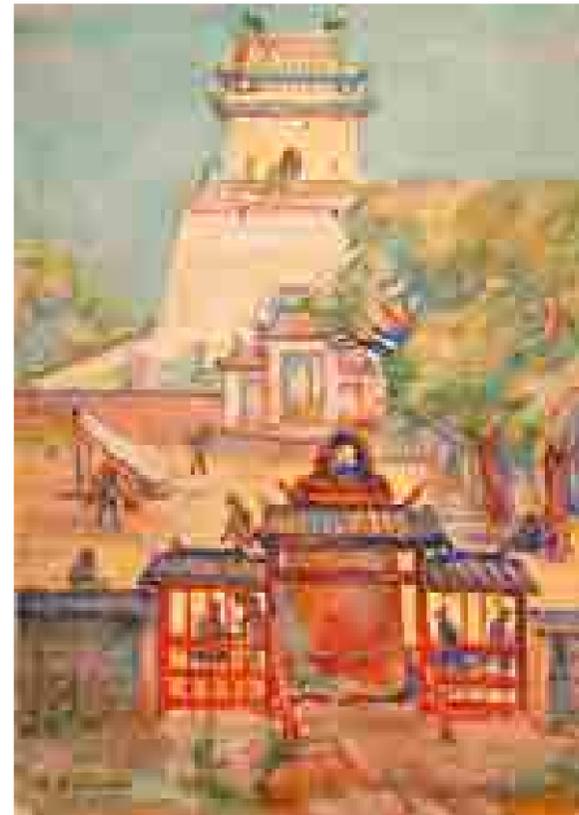


Ill. 5. Kichigin. 1932. At the ferry on the Zhemchuzhnaya River. 30.8x28.8 cm. Paper, watercolor, gouache

The dialogue between Chinese and Russian cultures, which became relevant in the first quarter of the 20th century in connection with a number of economic and political events, is another fruitful source of inspiration for artists. Firstly, we note the large-scale construction of the Chinese Eastern Railway (CER) by Russia in Manchuria, launched in accordance with the 1896 treaty. In addition, subsequent revolutionary events filled China with numerous Russian refugees, including representatives of the artistic intelligentsia. It was they who opened the first European-style art studios and schools in Harbin, which also accepted Chinese students [Chen Wenhua, 2006]. Mikhail Kichigin (1883–1968), a graduate of the Imperial Stroganov Central School of Art and Industry in Moscow (1908) and the Moscow School of Painting, Sculpture, and Architecture, was one of the most notable figures in the cultural life of Harbin. Kichigin lived in China for almost 30 years, leaving behind numerous students and followers [Zubets, 2022].

In 1932, he created a series of studies in Canton depicting the picturesque, densely populated area of Guangzhou Province, cut by canals. The interaction of sunlight and the water surface creates a special state of wet radiance, shimmering waves, and numerous highlights scattered in the air, conveyed by the artist in oil and gouache. The pearl tones of the painting are composed of a pink-blue-golden range with violet accents, confirming the name of the local river — Zhujiang (Pearl). The objects of Kichigin’s images are often rather complex architectural ensembles, such as, for example, the Summer Palace in Beijing. In this case, he used a solemn pyramidal composition. Depicting a fragment of the Forbidden City in Beijing, an elegant pavilion in the middle of a lake, the artist emphasises the beauty and harmony of the object in the surrounding space, created by Chinese masters of landscape architecture [Lebedeva, 2009, p. 66].

The artist’s student and wife, Vera Kuznetsova-Kichigina (1908–2005), belongs to the next generation of artists. She was born in Harbin, into a family of Russian settlers; however, she lived in a Chinese cultural environment from childhood. It was natural for her to turn to the Chinese painting tradition: to use motifs, style, and colour of the local culture. At the same time, she was interested not only in exquisite elite art, but also in folk art, attractive for its accessibility, brightness, and decorativeness



Ill. 6. Kuznetsova-Kichigina. 1930. The Big Drum Tower. Beijing. 51.3x38 cm

[Lebedeva, 2004]. Both Mikhail Kichigin and Vera Kuznetsova-Kichigina were interested in depicting architectural forms; however, Kichigin painted main-

ly in oils, while Kuznetsova-Kichigina worked primarily with watercolours.

Han Jingsheng (韩景生, 1912–1998), like Vera Kuznetsova, was an artist of the new generation. He studied oil painting at a fine arts school run by Russian émigrés; then, he studied portrait oil painting at the Shanghai College of Fine Arts, founded by Liu Haisu. Many of his works from this period are oil paintings of Harbin cityscapes. His work *Ruins of an Airport Blown Up by the Japanese*, created in 1947, occupies a special place in the history of modern Chinese art. The artist’s work has become not only a masterpiece of the genre we are studying, but also a historical testimony to the cruelty of the Japanese occupation. The painting depicts the ruined airport walls in dull tones, the sky is kept in gray tones with a small addition of blue and purple, which creates an emotionally tense, heavy, and even tragic atmosphere. Here, contour lines and brushstrokes characteristic of the painting style of post-impressionism are also used, indicating that Han Jingsheng was the heir and continuer of the traditions of the founding fathers of new Chinese painting.

Thus, it was the period of the Republic of China that became the time of not only mastering new painting techniques brought from abroad but also creating a special genre system within which the cityscape established its foundation.

REFERENCES:

1. Anokhina, H.S. 2012. “New” Chinese Migration and China’s Policy on Its Regulation. Tomsk: Tomsk University Press, pp. 16–17.
2. Zubets V. M. 2022. “Stroganov Traditions in the Chinese Period of Artist M. Kichigin’s Creative Work”, *International Scientific and Practical Conference, RUS-SIA-CHINA. DIALOGUE OF PLASTIC ARTS. Proceedings of the International Scientific Conference on March 25*, pp. 262–269.
3. Lebedeva, T.A. 2004. *Vera Kuznetsova-Kichigina: Russian Artists in China*. Compiled by Mikhail Kichigin. Yaroslavl, p. 173.
4. Lebedeva, T.A. 2009. “Finding a Name. Mikhail Kichigin — an Artist of Russian Emigration in China”, *Antiques, art objects, and collectibles*, no. 4, pp. 88–95.
5. He Yimin. “History of Chinese Cities”. Wuhan: Wuhan University Press, 1st edition, February 2012, p. 567. 何一民. «中国城市史». 武汉: 武汉大学出版社. 2012年. 第567页.
6. Zhang Chengyun. 2022. “Modern Interpretation of Xu Beihong’s Landscape Oil Painting”, *Hudojestvennaya literatura*, no. 4, pp. 44–47. 张成勇. 徐悲鸿风景油画的现代性阐释 [J]. 美术文献, 2022, (04): 44–47.
7. Chen Wenhua. 2006. “Communicative Work of Russian Emigrant Artists in China in the First Third of the 20th Century”, *Bulletin of the Herzen State Pedagogical University*, no. 23.

Кирилл Николаевич Гаврилин

кандидат искусствоведения
профессор

Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С. Г. Строганова

заведующий кафедрой

Истории искусств и гуманитарных наук
академик

Российской академии художеств

e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

Москва, Россия

Гун Юйсян

Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С. Г. Строганова,

аспирант кафедры

Истории искусств и гуманитарных наук

e-mail: 573565382@qq.com

Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-164-171

ЖАНР ГОРОДСКОГО ПЕЙЗАЖА В МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРИОДА КИТАЙСКОЙ РЕСПУБЛИКИ (1912–1949)

Аннотация: Становление жанра городского пейзажа в масляной живописи, приходящееся на краткий период Китайской республики (1912–1949), тесно связано с переходом страны после её поражения в Опиумных войнах к западной модернизационной модели развития, когда Китай постепенно стал открываться миру и в нем постепенно начали развиваться современные, основанные на промышленности города. Художники, создававшие рабо-

ты в этом жанре, как правило, прошли обучение на Западе и испытали влияние западных, реалистических и модернистских течений современной живописи. Ещё одним источником заимствований была традиция русской школы живописи, которая появилась на северо-западе Китая в первой четверти XX в.

Ключевые слова: Китай, жанр городского пейзажа, масляная живопись, реализм, модернизм.

Постепенная трансформация древних, ориентированных на сельское хозяйство и кустарное производство китайских городов в современные промышленно развитые города началась с переходом страны к западной модернизационной модели развития после поражения Китая в Опиумных войнах в 1840–1842 и 1856–1860 гг.

Провозглашенное в 1840–1890 гг. правительством династии Цин «Движение по усвоению заморских дел», заложившее фундамент

для строительства на юго-восточном побережье Китая сети железных дорог, современных военных и гражданских фабрик и заводов, изменило практику планирования городских пространств [Хэ Иминь, 2012], способствовало распространению светского образования и привело к кардинальным переменам в культуре, в образе жизни и поведении людей.

В начале 1870-х гг. правительство династии Цин разрешило обучение китайских студентов

за рубежом. «Общее количество китайских студентов, выехавших подобным образом в период 1846–1949 гг., составляло порядка 150 тысяч. Основная масса из них была выходцами из аристократических слоев, которые должны были привести из-за рубежа передовые знания и служить целям модернизации страны» [Анохина, 2012, с. 16–17].

Венчал этот этап развития короткий период существования Китайской Республики 1912–1949 гг., ставший исторической вехой, отметившей встречу старого и нового мира в Китае. Возвращение домой получивших образование за границей молодых художников совпало с развернувшимся в середине 1910-х гг. «Движением за новую культуру». Этим художников, испытавших на себе влияние современных западных тенденций в искусстве, вдохновляли происходившие в стране радикальные изменения, отражавшиеся в их творческой манере. К концу 1920-х гг. созрели условия для теоретизации новаторских тенденций в современном китайском искусстве. В полемике, разразившейся в ходе Первой национальной художественной выставки в 1929 г., приняли участие Сюй Бэйхун (徐悲鸿, 1895–1953) и Ли Иши (李毅士, 1886–1942), изучавшие западную реалистическую живопись, а также Сюй Чжимо (徐志摩, 1897–1931), выступавший за неоэкспрессионистское искусство. Спор шел о том, какой путь выберет новая китайская живопись — направление реализма или авангардные, модернистские тенденции.

В этот период китайская «городская живопись» оставалась в жанровых рамках пейзажа, не выделившись в самостоятельную разновидность, требовавшую хорошего знания и понимания архитектуры. Картины с видами города были отмечены двумя основными стилистическими тенденциями. Одна тяготела к реализму, стремясь объективно передать городскую застройку, меняющийся городской ландшафт в обрамлении многофигурных жанровых сцен или стаффажа. Таковы работы Сюй Бэйхуна — знаменитого китайского художника, выдающегося наставника, одного из самых влиятельных деятелей китайского искусства XX в. В его художественной манере тех лет можно найти черты французского «академизма» [Чжан Чэньюн, 2022], так что одно из самых известных полотен мастера — картина «Двор» (1942) демонстрирует очевидную приверженность художника реализму.

Другая тенденция выразилась в стремлении использовать арсенал выразительных средств импрессионизма и модернизма.

Так, в 1923 г. Лю Хайсу в своих картинах соединил экспрессивную природу западного модернизма и свободный стиль традиционной китайской живописи, что демонстрирует его картина маслом «Пекин Чжэньянмэнь». Его пейзажи с их очевидным интересом к светотеневой лепке и тональному колориту, тем не менее используют традиционные китайские инструменты и материалы живописи, а именно кисть и тушь.

Еще одна выдающаяся художница, отдавшая дань городскому пейзажу, — Пань Юйлян (潘玉良, 1895–1977), также обучалась за границей, во Франции и Италии. Ее картина «Храм Фузи», созданная в 1937 г., представляет солнечный зимний день, когда площадь перед храмом Фузимяо заполнена артистами, танцующими с фигурами драконов и львов в окружении пёстрой толпы, делающей покупки и веселящейся, создающей радостную атмосферу городской жизни. Картина насыщена яркими красками, передающими атмосферу традиционных национальных праздников. Плоскостность работы, использование больших локальных пятен цвета, тем не менее, создаёт ощущение пространственной глубины. Жирные линии, обрамляющие фигуры, подчёркивают динамичные выразительные силуэты, что напоминает приемы живописи европейского постимпрессионизма.

Некоторые из ранних создателей китайского городского пейзажа, например, Чэнь Бао (陈抱, 1893–1945), также считали себя модернистами: в их способе использования цветов, линий и форм сказывается вкус к декоративности. Программа «модернистов» заключалась в том, чтобы найти современную форму, соединив реальное и воображаемое в стремлении передать дух эпохи.

Другим плодотворным источником вдохновения для художников стал диалог китайской и русской культур, актуализировавшийся в первой четверти XX в. в связи с целым рядом экономических и политических событий. Прежде всего, отметим масштабное строительство Россией Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД) на территории Маньчжурии, развернутое согласно договору 1896 года. Помимо того, последующие революционные события наполнили Китай многочисленными

русскими беженцами, в числе которых были представители художественной интеллигенции. Именно они открыли в Харбине первые художественные студии и школы европейского типа, принимавшие и китайских студентов [Чэнь Вэньхуа, 2006]. Одной из самых заметных фигур культурной жизни Харбина стал Михаил Александрович Кичигин (1883–1968), выпускник Императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища в Москве (1908) и Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Кичигин прожил в Китае почти 30 лет, оставив многочисленных учеников и последователей [Зубец, 2022].

В 1932 году в Кантоне им была создана серия этюдов, изображавших живописную, изрезанную каналами, густонаселенную местность провинции Гуанчжоу. Взаимодействие солнечных лучей и водной поверхности создаёт особое состояние влажного сияния, мерцания волн и многочисленных бликов, рассеянных в воздухе, переданных художником маслом и гуашью. Жемчужные тона живописи складываются из розово-голубовато-золотистой гаммы с фиолетовыми акцентами, подтверждая название местной реки — Чжуцзян (Жемчужная). Объектами изображения Кичигина часто становились довольно сложные архитектурные ансамбли, такие, например, как Летний дворец в Пекине. В этом случае он использовал торжественную пирамидальную композицию. Изображая фрагмент Запретного города в Пекине, изящный павильон посреди озера, живописец подчёркивает красоту и гармонию объекта в окружающем пространстве, созданную китайскими мастерами садово-парковой архитектуры [Лебедева, 2009, с. 66].

Ученица и супруга мастера — Вера Емельяновна Кузнецова-Кичигина (1908–2005), относится к следующему поколению художников. Она родилась в Харбине, в семье русских поселенцев, но с детства жила в китайской культурной среде. Для неё было естественно обращаться к китайской живописной традиции: использовать мотивы, стилистику, колорит местной культуры. При

этом её интерес вызывало не только изысканное элитарное, но и народное искусство, привлекательное своей общедоступностью, яркостью, декоративностью [Лебедева, 2004]. И Михаил Кичигин, и Вера Кузнецова-Кичигина увлекались изображением архитектурных форм, однако если Кичигин писал, в основном, маслом, то Кузнецова-Кичигина работала преимущественно акварелью.

Хань Цзиншэн (韩景生, 1912–1998), как и Вера Кузнецова, — художник нового поколения. Он изучал масляную живопись в школе изобразительных искусств, которой руководили русские эмигранты, затем изучал портретную масляную живопись в Шанхайском колледже изобразительных искусств, основанном Лю Хайсу. Многие из его работ рассматриваемого периода — это картины, написанные маслом, с изображением харбинских городских пейзажей. Его работа «Руины аэропорта, взорванного японцами», созданная в 1947 г., занимает особое место в истории современного китайского искусства. Это натурная работа художника стала не только шедевром изучаемого нами жанра, но и историческим свидетельством жестокости японской оккупации. На картине в тусклых тонах изображены разрушенные стены аэропорта, небо выдержано в серых тонах с небольшим добавлением синего и фиолетового, что создаёт эмоционально-напряжённую, тяжёлую и даже трагическую атмосферу. Здесь также используются характерные для живописной манеры постимпрессионизма контурные линии и мазки, свидетельствующие, что Хань Цзиншэн был наследником и продолжателем традиций отцов-основателей новой китайской живописи.

Таким образом, именно период Китайской республики стал временем освоения не только новых техник живописи, привнесённых из за рубежа, но и периодом создания особенной жанровой системы, внутри которой кристаллизуется городской пейзаж.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Анохина Е. С. «Новая» китайская миграция и политика КНР по ее регулированию. Томск, изд-во Томского университета, 2012. С. 16–17.
2. Зубец В. М. Строгановские традиции в китайский период творчества художника М. А. Кичигина. — в кн. Международная научно-практическая конференция «РОССИЯ-КИТАЙ. ДИАЛОГ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ». Материалы международной научной конференции 25 марта 2022 г. С. 262–269.
3. Лебедева Т. А. (сост.) Михаил Кичигин. Вера Кузнецова-Кичигина: Русские художники в Китае. — Ярославль, 2004. — 173 с.
4. Лебедева Т. А. Обретение имени. Михаил Кичигин — художник русской эмиграции в Китае // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2009. № 4. С. 88–95.
5. Хэ Иминь. История китайских городов. Ухань: издательство Уханьского университета, 1-е издание, февраль 2012 г. с.567. 何一民. «中国城市史». 武汉大学出版社. 2012年. 第567页.
6. Чжан Чэньюн. Современная интерпретация пейзажной масляной живописи Сюй Бэйхуна // Художественная литература, 2022. № 4. С.44–47. 张成勇. 徐悲鸿风景油画的现代性阐释 [J]. 美术文献, 2022, (04): 44-47
7. Чэнь Вэньхуа. Коммуникативная деятельность русских художников-эмигрантов в Китае в первой трети XX века // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2006. № 23.

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 Плинка*
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