

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)

1.2025

Москва/Moscow
2025

Chief editor _____ **Burganova Maria A.**

The Editorial Board:

- Aristova Ulyana V.** (Russia) Doctor of Pedagogical Sciences, Professor at the School of Design Faculty of Creative Industries, National Research University Higher School of Economics
- Bowlt John Ellis** (USA) Doctor of Science, Professor of the University of Southern California; Founder and head of the Institute of Modern Russian Culture
- Burganov Alexander N.** (Russia) Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, Academician of the Russian Academy of Arts
- Burganova Maria A.** (Russia) Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, Academician of the Russian Academy of Arts
- Gao Meng** (China) Doctor of Science, Professor of Guangzhou Academy of fine arts
- Glanc Tomáš** (Germany) Doctor of Science of The Research Institute of East European University of Bremen (Germany), and assistant professor of The Charles University (Czech Republic)
- Ignatiev Sergey E.** (Russia) Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Moscow City Pedagogical University, Institute of Culture and Arts
- Ikonnikov Alexander I.** (Russia) Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Fine Arts, the Faculty of Arts of the Pedagogical Institute, Pacific National University
- Kravetsky Alexander G.** (Russia) Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
- Kojo Sano** (Japan) Professor of Toho Gakuyen University of Music
- Lavrentiev Alexander N.** (Russia) Doctor of Art History, professor, vice-rector for scientific and international work of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art
- Misler Nicoletta** (Italy) Professor of Modern East European Art at the Instituto Universitario Orientale
- Pan Yaochang** (China) Professor of the Department of Art History and Art Theory of College of Fine Arts in Shanghai University; member of the Academic Committee of the Shanghai University
- Pavlova Irina B.** (Russia) Doctor of Philology, Senior Researcher of Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
- Perelshtein Roman M.** (Russia) Doctor of Arts, All-Russia State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov
- Pletneva Alexandra A.** (Russia) Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
- Pruzhinin Boris I.** (Russia) Doctor of Philosophy, Professor, editor-in-chief of the Journal Problems of Philosophy
- Revzina Yulia E.** (Russia) Doctor in Art History, Professor of the Moscow Architectural Institute (State Academy)
- Ryzhinsky Alexander S.** (Russia) Doctor of Science, Professor of Gnesins Russian Academy of Music
- Sahno Irina M.** (Russia) Doctor of Sciences, Professor of Peoples' Friendship University of Russia
- Shabanov Grigory A.** (Russia) Doctor of Pedagogical Sciences, Vice-Rector for Academic Affairs, Professor of the Russian New University
- Shvidkovsky Dmitry O.** (Russia) Doctor in Art History, professor, rector Moscow Institute of Architecture, vice-president of the Russian Academy of Arts
- Smolenkov Anatoly P.** (Russia) Candidate of Sciences, Professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, Academician of the Russian Academy of Arts
- Smolenkova Julia A.** (Russia) Candidate of Sciences, associate professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, corresponding member of the Russia Academy of Arts.
- Tanehisa Otabe** (Japan) Doctor of Science, Professor, Head of Department of Aesthetics and Theories of Art, The University of Tokyo
- Tsivian Yuri G.** (USA) Doctor of Science, Professor, University of Chicago, Departments: Cinema and Media Studies, Art History, Slavic Languages and Literatures

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

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

No. 1

2025

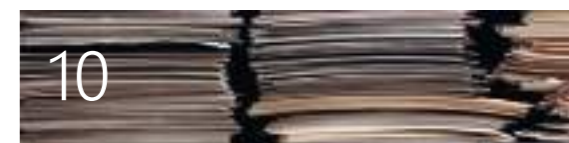
LETTER FROM
THE EDITOR

6



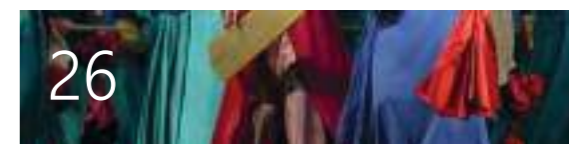
TRANSITIVITY, NARRATIVE, IDENTITY
BY **VLADIMIR A. KOLOTAEV**

10



ASPECTS OF IMPLEMENTATION OF CHINESE NATIONAL
TRADITIONS IN YIN QING'S OPERA. ON THE EXAMPLE
OF THE OPERA THE BALLAD OF THE CANAL
BY **SHAO CHUNBO**

26



FEATURES OF THE ARTISTIC EVOLUTION OF CHINESE
GRAPHICS FROM ANTIQUITY TO THE QING ERA
BY **ZHAO YITING**

34



INCLUSIVE DESIGN IN THE ART OF PUBLIC SPACES:
CREATING ACCESSIBLE EXPERIENCES
FOR THE VISUALLY IMPAIRED BY **LIU FANG**

42



THE CONCEPT OF THE ANIMALISTIC IMAGE IN RUSSIAN AND
EUROPEAN ART HISTORY. A MODERN OUTLOOK ON THE
GENRE ISSUES BY **IRINA V. PORTNOVA**

50



CHRISTMAS CANTATAS BY CRISTOFARO CARESANA
AT THE GENRE FRONTLINE OF THE NEW TIME
(SUITE, CONCERT, OPERA) BY **SVETLANA A. PAVLOVA**

80



LAST EXIT PETROL STATION. CONCEPT OF THE BRAND
AND ENVIRONMENTAL DESIGN BY **MARIA A. BURGANOVA**

91



POLYCHROME PAINTING IN THE ARCHITECTURE OF THE
FORBIDDEN CITY IN SHENYANG (1625–1636):
IMAGES AND ORNAMENTAL MOTIFS
BY **VAGIF NARIMAN OGLU GUSEINOV, JIANG JIANGHAO**

99



THE PAINTING CYCLE "THE SEASONS"
BY PIETER BRUEGHEL THE ELDER:
CALENDAR SYMBOLISM AND ITS INTERPRETATION
BY **ANNA A. FISCHÉ**

114



ON THE COVER | Sculptor Alexander N. Burganov. 1996. New Hero. Bronze. 220x120x70 cm

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 Изящных искусств Шанхайского Университета, член Академического комитета Шанхайского Университета

доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы Российской академии наук

доктор искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова

кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук

доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала «Вопросы философии»

доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, профессор Московского архитектурного института (Государственная академия)

доктор наук, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных доктор филологии, профессор Российского университета Дружбы народов

кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, академик Российской академии художеств

кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, член-корреспондент Российской академии художеств доктор наук, профессор, заведующий кафедры Эстетики и теории искусства Токийского университета

доктор наук, профессор Чикагского Университета кафедры кино и медиа исследований и кафедры славянских языков и литературы

доктор педагогических наук, проректор по учебной работе, профессор АНО ВО «Российский новый университет»

доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, вице-президент Российской академии художеств

СЛОВО
РЕДАКТОРА

8



ВЛАДИМИР АЛЕКСЕЕВИЧ КОЛОТАЕВ
ПЕРЕХОДНОСТЬ, НАРРАТИВ, ИДЕНТИЧНОСТЬ

18



ШАО ЧУНЬБО
ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ КИТАЙСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ
ТРАДИЦИЙ В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ИНЬ ЦИНА
(НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «БАЛЛАДА О КАНАЛЕ»)

30



ЧЖАО ИТИН
ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭВОЛЮЦИИ
КИТАЙСКОЙ ГРАФИКИ ОТ ДРЕВНОСТИ ДО ЭПОХИ ЦИН

38



ЛЮ ФАН
ИНКЛЮЗИВНЫЙ ДИЗАЙН В ИСКУССТВЕ ОБЩЕСТВЕННЫХ
ПРОСТРАНСТВ: СОЗДАНИЕ ДОСТУПНОГО ОПЫТА
ДЛЯ ЛЮДЕЙ С НАРУШЕНИЕМ ЗРЕНИЯ

46



ИРИНА ВАСИЛЬЕВНА ПОРТНОВА
КОНЦЕПЦИЯ АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗА
В РУССКОМ И ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВОВЗНАНИИ.
СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА

66



СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА ПАВЛОВА
РОЖДЕСТВЕНСКИЕ КАНТАТЫ КРИСТОФАРО КАРЕЗАНЫ НА
ЖАНРОВОЙ ПЕРЕДОВОЙ НОВОГО ВРЕМЕНИ
(СЮИТА, КОНЦЕРТ, ОПЕРА)

86



МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА БУРГАНОВА
АЗС «LAST EXIT». КОНЦЕПЦИЯ БРЕНДА
И СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА

95



**ВАГИФ НАРИМАН ОГЛЫ ГУСЕЙНОВ,
ЦЗЯН ЦЗЯНЬХАО**
ПОЛИХРОМНАЯ ЖИВОПИСЬ В АРХИТЕКТУРЕ
ЗАПРЕТНОГО ГОРОДА В ШЭНЬЯНЕ (1625 – 1636):
ОБРАЗЫ И ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ

107



АННА АЛЕКСАНДРОВНА ФИШЕР
ЖИВОПИСНЫЙ ЦИКЛ «ВРЕМЕНА ГОДА»
ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО:
КАЛЕНДАРНАЯ СИМВОЛИКА
И ВАРИАНТЫ ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

123



LETTER FROM THE EDITOR

Dear friends,

We are pleased to present to you Issue 1. 2025, 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 "Transitivity, Narrative, Identity" by V. Kolotaev. In it, the author analyses the connection between carnival activity and states of transition, which open up the possibility for the participant to incarnate in a new identity and, as a consequence, to find a different place in society.

In the article "Aspects of Implementation of Chinese National Traditions in Yin Qing's Opera. On the Example of the Opera *The Ballad of the Canal*", Shao Chunbo presents an interpretation of a lyrical drama set against the backdrop of the 2,500-year history of the Beijing-Hangzhou Grand Canal, one of the most grandiose structures in China. The author believes that the opera revealed the possibilities of combining the traditions of Chinese national opera and European academic music.

With special focus on the key phases of the development of traditional Chinese graphics and their social functions, the article, "Features of the Artistic Evolution of Chinese Graphics from Antiquity to the Qing Era" by Zhao Yiting, explores the origins and evolution of Chinese graphics as well as their role in cultural communication.

In the article "Inclusive Design in the Art of Public Spaces: Creating Accessible Experience for the Visually Impaired", Liu Fang presents theoretical basis, developed by him, which would allow people with visual impairments to fully perceive art in public spaces.

Animalistic art in the works of European and Russian researchers is analysed by I. Portnova in

the article "The Concept of the Animalistic Image in Russian and European Art Criticism. A Modern Look at the Genre Issues". According to the author, animalistic art is elevated to a new, important level by the fundamental moral principle of preserving the natural environment, about which the society is concerned.

In her article "Christmas Cantatas by Cristofaro Caresana on the Genre Frontier of the New Time (Suite, Concert, Opera)", S. Pavlova considers the spiritual creative work of Italian composer C. Caresana. She notes that the sound of Caresana's music attracts with the beauty of soloists' ensemble singing, the absence of choirs with monumental parts, the imitative development of musical thought, and the fusion of the spiritual and the secular, which is manifested not only in the dramaturgy of the cantatas, but also in their content.

The unique artistic image of the environmental design of a petrol station using the example of Last Exit AUH Bound is analysed by M. Burganova in the article "Last Exit Petrol Station. Concept of the Brand and Environmental Design".

V. Guseinov and Jiang Jianghao explore the architectural polychrome decor preserved in Shenyang, demonstrating the diversity of polychrome painting and reflecting the influence of various cultures (Manchu, Tibetan) on the formation and development of polychrome painting in the Qing era. In the article "Polychrome Painting in the Architecture of the Forbidden City in Shenyang (1625–1636): Images and Ornamental Motifs", the authors present the results of the research of ornamentation and painting style of official polychrome paintings throughout the Qing era's many architectural periods.

Syncretic images of time as well as calendar symbolism in the context of the Christian religious concept are considered by A. Fischer in the article "The Seasons. The Pictorial Cycle of Pieter Bruegel the Elder: Calendar Symbolism and Variants of its Interpretation". The author emphasises the originality of the interpretation of the seasons, the variety of interpretation levels from everyday to philosophical. Moreover, the author notes the possibility of more research into the panoptic concept of the artist's vision.

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 № 1/2025 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 обзора проявилась основная специфика журнала, представляющего современное состояние пространства культуры.

Номер открывает статья В.А. Колотаева «Переходность, нарратив, идентичность», в которой автор анализирует связь карнавалового действия с состояниями переходности, открывающим перед участником возможность воплощения в новой идентичности и как следствие, обретением иного места в обществе.

Шао Чуньбо в статье «Особенности претворения китайских национальных традиций в оперном творчестве Инь Цина (на примере оперы «Баллада о канале»)» представляет интерпретацию лирической драмы, разворачивающейся на фоне 2500-летней истории Большого канала Пекин-Ханчжоу - одного из самых грандиозных сооружений Китая. Автор полагает, что опера раскрыла возможности сочетания традиций китайской национальной оперы и европейской академической музыки.

Происхождение и эволюцию китайской графики, а также её роль в культурной коммуникации, с особым вниманием к основным этапам развития традиционной китайской графики и её социальным функциям рассматривает Чжао Итин в статье «Особенности художественной эволюции китайской графики от древности до эпохи Цин».

Лю Фан в статье «Инклюзивный дизайн в искусстве общественных пространств: создание доступного опыта для людей с нарушением зрения» представляет разработанную им теоретическую базу, которая позволит людям с нарушениями зрения полноценно воспринимать искусство общественном пространстве.

Анималистическое искусство в трудах европейских и русских исследователей анализирует И.В. Портнова в статье «Концепция анималистического образа в русском и европейском искусствознании. Современный взгляд на проблемы жанра». Автор полагают, что основополагающий моральный принцип сохранения природного мира, которым обеспокоено общество, поднимает анималистическое искусство поднимает на новый значимый уровень.

С.А. Павлова посвятила свою статью «Рождественские кантаты Кристофаро Карезаны на жанровой передовой нового времени

(сюита, концерт, опера)» духовному творчеству итальянского композитора К. Карезана, отмечая, что звучание музыки Карезана привлекает красотой ансамблевого пения солистов и отсутствием хоров с монументальными партиями, имитационным развертыванием музыкальной мысли и слиянием духовного и светского, которое проявляется не только в драматургии кантат, но и в их содержании.

Уникальный художественный образ средового дизайна АЗС на примере Last Exit AUN Bound анализирует М.А. Бурганова в статье «АЗС «Last Exit». Концепция бренда и средового дизайна».

В.Н. Гусейнов в статье и Цзян Цзяньхао анализируют сохранившийся в Шэньяне архитектурный полихромный декор, демонстрирующий разнообразие полихромной живописи и отражающий влияние различных культур (маньчжурской, тибетской) на формирование и развитие полихромной живописи эпохи Цин. В статье «Полихромная живопись в архитектуре Запретного города в Шэньяне (1625 – 1636): образы и орнаментальные мотивы» авторы предоставляют результаты исследования орнаментов и живописной манеры официальной полихромной живописи в разные периоды развития архитектуры эпохи Цин.

Синкретические образы времени и календарную символику в контексте христианской религиозной концепции исследует А.А. Фишер в статье «Живописный цикл «Времена года» Питера Брейгеля Старшего: календарная символика и варианты ее интерпретации». Автор подчёркивает оригинальность трактовки времен года, разнообразие уровней толкований от бытового до философского. Также автором акцентируется внимание на потенциал дальнейшего изучения паноптической концепции видения художника.

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

Vladimir A. Kolotaev

Doctor of Philology

Doctor of Art History

Head of the Cinema and Contemporary Art Department

Dean of the Art History Department

The Russian State University for the Humanities

e-mail: vakolotaev@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-10-25

TRANSITIVITY, NARRATIVE, IDENTITY

Summary: The connection of the carnival activity with the states of transition offers the neophyte participant an opportunity to experience the act of death and rebirth in a new capacity, acquiring a new identity and taking his or her place in society. Similar experiences are experienced by the believer who has embarked on the path of movement towards truth, finding him or herself through contact with the images of the iconostasis and instantaneous transfer into the realm of truth, in union with God. The barrier on the way of the hero of works of art, literature, and cinema is the boundaries of the worlds that determine the dynamics of the narrative and the process of internal transformation. The change of the subject's state through various forms of crossing the

As a stage of development in carnival dialogical action, transitionality reveals the connection of the carnival image, the procedure of inversion, with initiation rites. These, in turn, are connected with the process of recreation and acquisition of a new status, a new identity. As E. Meletinsky observes, P. Sentiv, who established the connection between carnival inversion and initiation rites (Meletinsky, 1976, p. 146), came to this V. Propp's idea somewhat earlier. In a certain situation, the established system of social relations is subject to symbolic breakdown, deformation, timelessness (Lich, 2001, p. 45). Its hierarchical axis is subject to destruction, it turns into a chaotic formation. Finding themselves at the zero line of the social structure, the organisms that once created a rigid structure are modified; they change the signs of social status to the exact opposite, as if turning into their opposite, turning inside out. The presence of so-

boundaries of the worlds according to a single scenario: removal, staying in an intermediate state and return determine the change of the qualitative state of the initiate's psyche; after the ceremony he appears capable of such complex intellectual procedures as the correct production of metaphors. Ritual forms of initiation proved to be not only the core of the textual organization of the magic tale, but also of such later forms of art creation as the epic and the European novel itself. Through the three-act structure of the monomyth, the literary form has passed to the scripts of the feature film, keeping with it the idea of initiation, which is the basis of the character's arch.

Keywords: initiation, identity, narrative, hero's path, composition of the fairy tale.

ciety in such a "mixed" chaotic state allows us to compare the carnival with rites of passage (Meletinsky, 1976, p. 146), with initiation, when the initiates were taken outside the community for the duration of the ritual and were isolated on the periphery in a certain isolated group before renewal. In the movie *Bullfinch* (2023) by B. Khlebnikov, something similar happens with the young men being tested, who found themselves on a fishing vessel in the status of interns.

M. Bakhtin's ideas about the hero's transitional, time-extended position in the artistic space of the novel reveal similarities with the ideas of P. Florensky. In *Iconostasis*, the path of the knower is described; at a certain point in the movement, they are faced with the need to carry out the procedure of conversion to their opposite in order to develop the ability of inner vision in themselves, the "eye of the soul", revealing the truth in a state of "inver-

sion". Liminality, threshold, borderland – it is both a dream state and a point of transition from the visible world to the world of invisible things, "a mixture of images of ascent with images of descent" (Florensky, 1993, p. 24). It is the place of transition from the lower world to the upper world, where the icon serves as a means of transport for the believer, who has embarked on the path of discovering the truth, into the "event of faith" (Podoroga, 1995, p. 166). And as the walker moves, "purification" occurs, deliverance from layers of corporeality that interfere with vision and from illusory images of oneself, reflected faces, artificial masks, false roles. The encounter with them as with carnal temptations must be overcome in order to discover in oneself the true identity with the inner core of the personality, capable of manifesting the Face, the authentic identity revealed in the "event of faith" after passing the trials at the culminating point of contact with the Truth through the mediating principle of the image of the holy witness. It is the act of acquiring the highest and unattainable gift, identification with the image, while realising the impossibility and inadmissibility of merging, absolute identification with it.

The path of knowledge through the point of conversion, described by P. Florensky, is structurally and dramatically related to the three-act architecture of the hero's path, described by V. Propp. In the same way, the hero's stay in a state of homeostasis is a shortage and a certain entry point into another world, a world of trials, transformation at the moment of contact with the truth, and an exit point (temporary death), a return in a different quality with an acquired identity, qualitatively changed optics, an opened ability to see what was hidden under the cover of the familiar.

In a number of works by Y. Lotman (Lotman, 1992), A. Baiburin (Baiburin, 1993), G. Levinton (Levinton, 1975), D. Segal (Segal, 2011), the genesis of narrative forms is revealed, references to two interconnected cycles of the composition of a fairy tale are found: the initiation complex and ideas about death, dying, and resurrection in a new capacity with a new name of the hero, undergoing a ritual, crossing the spatial boundaries of the world of the living and the dead on their way to the afterlife (Propp, 1996, p. 43). Following V. Propp's thought, G. Levinton comes to the conclusion that "initiation really contains a model of any narrative text (for example, the separation of an individual from a group

can underlie the very concept of a hero as a subject; departure and return — through a fairy tale — became the framework for most plots; the characteristic rhythm of losses and gains is also found in many genres)" (Levinton, 1980, p. 544) and it is the organising principle of later texts, such as, for example, the medieval novel.

In her work *Image and Concept*, O. Freidenberg presented her view on the formation of narrative, and with it, on the qualitative changes in the structure of the European subject in general. Continuing the direction associated with the name of A. Potebnya, rethinking A. Veselovsky's legacy, O. Freidenberg describes the birth of a new form of story through a change in the subject's state. As a result, a transition from concrete to abstract thinking takes place. Then, along with direct speech and visual imagery of the narrative (story as a show), indirect speech appears, testifying to the separation of the subject from the subject-object unity, which did not previously distinguish the conventional, allegorical nature of metaphor (Freidenberg, 1978, p. 232). Therefore, the experience of silent cinema was often an experience of expressionistic recognition of the whole world around as a shadow, as an attempt to move on to abstract thinking about one's own destiny (Arustamova, Markov, 2023), while sound cinema made it possible to emphasise the monomyth, as we will show below.

The sensory image of the myth undergoes changes, and abstraction is separated from it; the ability to correctly produce metaphors is formed. Mythopoetic syncretism gives way to a private form of the subject; a bearer of conceptual thinking appears, creating a narration, its new type. The ancient model of the rite of passage, "departure and return", death and sending to another world, and then arrival from there, "coming into the world and coming to life", is the origin of modern narration. "It (the ancient narration – author's note) is entirely based on the witnessing of the beholder. The other world is its theme. It has two scenarios – the scenario of departure and the scenario of arrival" (Freidenberg, 1978, p. 276). Here, too, the three-part matrix scheme of the initiation rite occurs: removal, stay in an intermediate state, and return. Freidenberg's ideas are consonant with the ideas of M. Bakhtin (Bakhtin, 2000), E. Benveniste (Benveniste, 2002), P. Ricoeur (Ricoeur, 2008), F. Ankersmit (Ankersmit, 2003), J. Bruner (Bruner, 2005), who developed the idea of the subject's identity formation

in the flow of narrative forms of language, originating in initiation rites.

E. Meletinsky emphasised that “the explanatory myth for the initiation rite is the tale core” (Meletinsky, 1986, p. 9) and that “the trial or series of trials that they (the hero of the medieval novel – author’s note) go through in order to become a real hero or prove their heroism is initiation. The hero’s initiation reflects... the customs of initiation into this or that status, primarily obligatory for everyone upon turning into an adult hunter, warrior, but also a member of a male union, a leader, a priest” (Meletinsky, 1983, p. 76). The initiation rite finds its embodiment in the chivalric novel. Thus, “the novel about the Grail is entirely a narrative about initiation, a kind of history of the multi-stage initiation of an ideal knight” (Ibid., p. 78).

The moment of bestowing a name on the initiate after some kind of trial occupies a special place in the initiation rite. Moreover, the descriptions of trials during which the hero suffers temporary death are important. It is the key moment of the trials, after which the aspirant takes a higher place in the closed, privileged group, with a new name and a new identity. Meletinsky identifies three stages in the composition of a chivalric novel which has an initiation structure: departure, separation from the homely, cosy world of childhood, initiation itself, a series of trials-adventures with scenes characteristic of the rite of entry into another world, meeting monsters, temporary death, etc., and return with the acquisition of a new name, status, knowledge, and skills (Ibid., p. 78). K. Naranjo traces the ritual nature of literary monuments to the acquisition of knowledge (Naranjo, 1997).

Speaking about the structure of the chivalric novel and emphasising the importance of the initiation complex underlying the novel’s composition, Meletinsky notes that the hero’s (Perceval’s) initiation had to break “his close connection with his mother, who sought to isolate the young man from the male... circle... All this, by contrast, emphasises the necessity and prospect of initiation since initiation is separation from the mother, from the world of women and children and the transition to male society. It is the onset of maturity, the acquisition of knowledge and wisdom; it is a series of trials for a man...” (Meletinsky, 1983, p. 79). Moreover, initiation is associated with the acquisition of a real name, the hero’s transition to the “lower” world of the dead, and return from there.

Analysing F. Dostoevsky’s *Crime and Punishment*, V. Toporov showed that the rites of passage underlie the novel’s composition and subordinate the means of artistic expression of the novel (Toporov, 1995). As a person undergoing a rite of passage, Raskolnikov crosses the semantic boundaries of the novel’s space, as a result, he undergoes mental and physical conversions, experiences temporary death, and is resurrected again. E. Meletinsky, S. Neklyudov, E. Novik highlight the role of initiation rites in fairy tales, in epics, and in early forms of the European novel. “In the medieval novel..., some fundamental mythologemes are reworked and passed through the prism of a fairy tale: first of all, the mythologeme of initiation...” (Meletinsky, Neklyudov, Novik, 1994, p. 48). In the section “Heroic Myths and ‘Transitional’ Rites” of *The Poetics of Myth*, Meletinsky outlines the prospects for studying literary plots, their mythopoetic nature, genetically ascending to rites of passage. He points out that “V. Propp, E. Stanner, and J. Campbell independently discovered a ritual scheme of initiation in heroic myths and fairy tales” (Meletinsky, 1976, p. 227).

In *The Hero with a Thousand Faces* (1949), J. Campbell identified the structure of the hero’s journey on the basis of myth and described it using the concept of “monomyth”, which underlies any narrative. “He discovered that any story, whether intentionally or not, follows the ancient scheme of the myth, and all stories, from a vulgar joke to the highest achievements of literature, can be interpreted in terms of the hero’s journey: as a monomyth” (Vogler, 2015, p. 40). The concept of “monomyth” was borrowed by J. Campbell from *Finnegans Wake* by J. Joyce, and the method of studying myths is connected with C. Jung’s analytical psychology and goes back to his teaching on the archetypes of the collective unconscious. The monomyth has become an active unit of analytical discourse and has firmly entered the visual media culture. Movies, video games, fan art, and advertising are built on it.

According to J. Campbell, the monomyth is a basic model of narration, according to which the hero makes a journey, overcoming difficulties, moving from one state to another, undergoing internal changes, gaining inner freedom at the end of the path or, according to C. Jung (Jung, 2019), the self (the integrity of all parts of the personality achieved in the process of individuation) (Jung, 1996). The hero’s main trial, corresponding to the key moment of the initiation rite in the social life of archaic cul-

tures, is the central event of the monomyth. “The hero’s path of the mythological adventure is usually an extension of the formula of any rite of passage, solitude — initiation — return, which can be called the central part of the monomyth. The hero ventures from the mundane world into the realm of the wondrous and supernatural. There, they encounter fantastic forces and achieve a decisive victory: from this mysterious adventure..., they return endowed with the ability to bring good to their fellow congeners” (Campbell, 2015, pp. 37-38).

The key moments of the journey, the sequence of trials that refer to the rite of initiation, which underlies both the plots of the fairy tale and the three-act structure of the monomyth, form the character arch in cinema; moreover, they determine the rhythmic pattern of the movie’s dramaturgy according to the model of the fairy tale as a set of losses and gains. Each of the nodes of the monomyth, and all of them as a whole, form the basis of the hero’s journey, and in turn, this universal structure (the departure after the call, the preliminary and main trial, and the return in a renewed form) consists of more detailed morphological elements dedicated to the hero’s specific action, consisting of 17 stages. The first stage, Departure, includes: 1) Ordinary World; 2) Call to Adventure (the beginning of the action); 3) Refusal Of The Call; 4) Supernatural Patronage (Meeting The Mentor); 5) Crossing The Threshold; 6) Belly of the Whale. The second stage, Initiation, consists of the following steps: 7) The Road of Trials; 8) Meeting with the Goddess; 9) Woman as a Temptress; 10) Atonement with the Father; 11) Apotheosis; 12) The Ultimate Boon. The third stage, Return, includes: 13) Refusal of the Return; 14) The Magic Flight; 15) Rescue from Without; 16) The Crossing of the Return Threshold; 17) Return. The hero gains the status of the Master of the Two Worlds; Freedom to Live opens up before them. They go through the initiation rite, and find their true “I”.

K. Vogler transformed J. Campbell’s 17-step model into a 12-step algorithm for writing a script for various movie genres, including the stages: 1) Ordinary World; 2) Call to Adventure; 3) Refusal of the Call; 4) Meeting the Mentor; 5) Crossing the Threshold; 6) Trials, Allies, Enemies; 7) Approach to the Inmost Cave (equivalent to the Belly of the Whale); 8) Ordeal; 9) Reward; 10) the Road Back; 11) Resurrection; 12) Return with the Elixir.

J. Campbell’s approach has been criticised for male chauvinism (Murdoch, 2018), for turning to the mystical and unprovable provisions of C. Jung’s teachings, for universalism (Dundes, 2005), and biopsychological reductionism (Meletinsky, 1994, p. 10). Nevertheless, the archetypal construction of the hero’s journey, based on the rite of passage, largely owing to George Lucas’s *Star Wars* (Gordon, 1978), becomes a stable model of feature movies (Voytilla, 1999), reflecting the process of identity construction.

Using the material of a fairy tale within the framework of a historical-genetic approach that takes into account the socio-cultural evolution of artistic forms, V. Propp showed that the narrative structure of folklore has a strictly defined syntagmatic sequence of linearly arranged structural elements (functions) that unfold in an invariable order, interconnected plot nodes, motifs (trials), or, according to Y. Lotman, a “composition of techniques” (Lotman, 1970, p. 281). The initial deficiency prompts the hero to action, to go out in search of a magic remedy. It is the first stage of the three-part initiation model, when the initiate leaves the world of habitual existence, stands out from the established environment of the community. Following the “misfortune-deficiency”, they undergo a preliminary or “qualifying” trial, according to A. Greimas (Greimas, 2004), and acquire a magical assistant or a magical means that helps to overcome difficulties in the future. A series of losses and acquisitions makes up a certain dramatic pattern; the twists and turns set the rhythm of the tale, and the actions of the hero undergoing the tests are aimed at presenting their qualities to those who must recognise them as a real hero. Passing trials, often both the main and additional ones, is aimed at overcoming the ambitions of the false hero, who follows the main character and seeks to appropriate their achievements, to pass themselves off as them. It is the second stage of initiation; it can last a long time (Levinton, 1980, p. 544). Then the hero, passing the final test, asserts themselves in the eyes of the Other, consolidates their identity, shows that they are a true hero and rightfully claims to gain the gift, to recognition, since they have overcome all difficulties, transformed, became the Other. As a consequence of these transformations, they correspond to a new position in the social hierarchy. The appearance of the renewed hero at the third stage is intended to emphasise that they died in their former capacity,

passed the trial of death, travelling in the afterlife, acquiring sacred meanings, receiving knowledge from dead ancestors, and were reborn in a new state, which was facilitated by a medium, a mentor. V. Propp writes that the path, a series of trials, "retains not only traces of ideas about death, but also traces of a once widespread rite closely associated with these ideas, namely, the rite of initiation of youth at the onset of puberty" (Propp, 1996, p. 53).

The acquisition of identity, received from the Other, recognition in the form of a gift (marriage, obtaining a higher status) is the main result of the fairy tale, as well as of the initiation rite. "... The hero must prove that it was them, and not their impostor rivals..., who accomplished the feat and deserved the reward in the form of marriage to the princess (prince). Identification of this kind is also found in primitive folklore; however, it is especially characteristic of the developed fairy tale" (Meletinsky, 1986, p. 61). At the end of the journey, after a series of failures, the hero is transformed, which is what the trials are aimed at.

According to Propp, the further development of culture contributed to the fact that the initiation rite and the associated cycle of ideas about death, which gives a new social status and identity to the subject upon successful completion of the trials, formed the basis of oral narratives, compositional elements of the fairy tale, in which this rite is reflected. These are such motifs as "taking or banishing children into the forest or abducting them by a forest spirit, a hut, selling, beating heroes by Yaga, chopping off a finger, showing the remaining ones imaginary signs of death, Yaga's oven, cutting and reviving, swallowing and regurgitating, receiving a magic remedy or a magic assistant, travesty, a forest teacher and cunning science" (Propp, 1996, p. 352). It is important to emphasise once again that it is in the fairy tale, according to Propp, that two interconnected and practically inseparable cycles of "early forms of social life" are well-preserved: the initiation rite and the cycle of "ideas about death" (Ibid., p. 32), originating in myths about the origin of cosmic order from chaos. And they are the "ancient basis of the fairy tale" (Propp), and a little later the basis of all subsequent more complex narratives (Meletinsky, 1986, p. 47) that have an author, including feature movie scripts that reflect the process of the hero acquiring an identity.

No less significant is the fact that Propp considered the structure of the fairy tale in the context of

primitive ideas about the main role of myths, stories about the history of the tribe, in the initiation rite. The oldest form of the story about the hero-ancestor (Meletinsky, 1982, pp. 25-28), the "progressive mediator" (Kongas-Maranda, Maranda, 1971, Maranda, 1980) recreated the structure of the personality of the initiate, entering the full life of a member of the collective, determined their idea of themselves, their place within the community, and the principles of interaction with other participants in the social drama. The myth, the story conveyed by the mentor, formed a new personality, and this was the main thing in the initiation rite. By assimilating sacred knowledge, immersing oneself in the mythical history of the tribe, the aspirant acquired an identity, the ability to think of themselves and describe the world in the categories of myth. We can say that a new life was acquired; it seemed to flow with the myth from the mentor (storyteller) to the initiate (Propp, 1986, p. 104).

Propp drew attention to the applied nature of the instructions received by the aspirants from the mentor in the process of preparation for the rite. In addition to the fact that the young men were introduced to the myths and rituals of the tribe, they were given practical skills and abilities. The initiates had to be able to influence the natural world, and they received these skills in the process of mastering the skills. "The initiation rite was a school, a teaching in the truest sense of the word" (Ibid.). According to Propp, the rite, first of all, has a pragmatic element, "the main thing is not knowledge, but skill, not cognition of the imaginary world of nature, but influence on it" (Ibid.).

However, immersing oneself in the process of preparation for the rite, undergoing training and mastering practical life skills through communication with the mentor and participating in ritual practices, the aspirant acquired not only specific knowledge but also became acquainted with myths, which is the main thing and the essence of initiation. Young men listened to the mentor, conveying mythical ideas to them, which were then embodied in the dramatic performance of the rite itself. Mythical events "were not so much told as depicted in a conventionally dramatic manner... The meaning of the events that were happening to them was revealed to the initiate. The stories were likened to the one they were telling about. The stories were part of the cult and were forbidden" (Ibid., p. 355). These were stories about what would happen to

the initiate during their journey; moreover, they were stories about the universe, about the ancestors' deeds.

According to Propp, living history in a ritual action is primary, and the myth itself in its narrative expression is secondary; it is formed into a story and develops later than ritual practices. The neophyte's integration into a myth (be it a ritual drama of mysteries, immersion in mythical stories conveyed by a mentor) allows them to be included in a certain system of knowledge about the tribe and in the structure of the narrative constructing the image of identity, into which the initiate enters and with which they identify. The complex procedure of the initiation rite, reflected in myths, fairy tales, and festive rituals, endowed the aspirant with knowledge; moreover, it provided a place in the social structure of the tribe and opened up the prospect of life itself, a renewed life with a new name, in a new and full-fledged quality with a place in society. After all, along with the story, the mentor, according to mythological ideas, not only supplied the mentee with important and necessary information that allowed them to effectively adapt to reality, but also conveyed to them the most important part of their life, the sacred component of the very essence of being (Lévy-Bruhl, 1994, p. 281).

In the minds of the bearer of archaic consciousness, to tell, to convey a myth to the aspirant meant to convey to them their life, which was literally alienated from the mentor, left them as the story was told, and was conveyed along with the story to the initiate. Hence, the idea of a myth as a reality, as life itself. B. Malinovsky writes that "...myth... is a living reality to which a person constantly turns..." (quoted from: *Eliade*, 1995, p. 30) Moreover, A. Losev emphasises that "in myth, there is no division into subject and object; therefore, myth is reality itself, life itself. And this, in fact, is not the 'objectification of meaning', but its 'objectivity', ... pre-figurative ... reality" (Losev, 1991, p. 151).

The myth's function to convey life, to endow the initiate with it should be understood not as a metaphor, an allegory reflecting archaic forms of thinking, but as a reality when the initiate found themselves, returned after removal, social isolation, experiencing temporary death, in a new quality, when they were resurrected in a new state with the ability to see the world and realise their place in it. This knowledge is transmitted to them through the mentor's story along with life in the process of ritual action.

In the context of modern research, the structure of narrative performs a similar function to myth, determines the processes of identity formation in the interaction of the subject with the story, with history. In his work *Life as Narrative* (1987), J. Bruner shows that "...We seem to have no other way of describing 'lived time' save in the form of a narrative. <...> There is no such thing psychologically as 'life itself'. ... Life is a story, a narrative, no matter how incoherent it may be" (Bruner, 2005).

Interaction with the Other opens up the prospect of forming a cultural subject's identity, giving the listener a new image through the story, embedding them in the fabric of time with a certain vision of themselves, woven into the historical experience of society. The idea of the life-giving function of art is developed by V. Shklovsky: "... the poet and poetry are not only generated by life, but they also generate life... models of the world are created in poetry, created in order to rebuild the world" (Shklovsky, 1970, pp. 249-250) and, one can add, in order to rebuild a person involved in the process of "making things". Depending on the stage of identity development, the structure of the relationship with the Other changes, the possibility of independent choice and construction of a narrative appears, opening a new path in life, allowing one to overcome the automatism of perception and see oneself, one's image in other contexts.

The question-answer construction underlying mytho-folklore plot complexes and early literary forms goes back, as shown by V. Toporov (Toporov, 1998, p. 76), to archaic rituals. In turn, they are associated with initiation rites, when the subject, before finding themselves and the right to take the place of a full-fledged member of society, had to give the correct answers to the questions asked by the examiner. Or receive answers to their questions from the giver and gain important knowledge, a tool for effective interaction with reality. The combination of dialogical question-answer constructions forms the structural basis of the movie, its plot; there, at each key moment, at trial points, the hero finds themselves in a situation of micro-conflict, they have an opportunity to understand the cause of the crisis and begin the process of liberation from illusions. The emerging transition from the mask to the persona is constantly postponed due to the hero's unwillingness to admit the real state of affairs.

After all, if the goal of the journey is enlightenment, the acquisition of knowledge and self-change, then knowledge is revealed in the process of transmission from the initiator to the initiate in interaction, for which the hero must be internally prepared. As shown in the article by A. Kayatkin (which examines the nature of the motif and plot organisation within the framework of A. Veselovsky's *Historical Poetics* from the historical position of the formation of personality), the very procedure of the trial by question-and-answer dialogue presupposes an act of embodiment and exposure, which once

accompanied the transition from collective to personal consciousness (Kayatkin, 2000).

The relationship of the plot with the ritual shows that the motif-plot compositional unity reflects the drama of the individual's emancipation, the change of hero's states, their socialisation, the formation of individual consciousness and identity; it is reflected in modern artistic practices in literature and feature movies. The question-answer construction turns out to be both part of carnivalisation in terms of perception and also part of the revival of the initiation ritual in terms of the hero's action.

REFERENCES:

- Ankersmit, F. 2003. *Narrativnaya logika. Semanticheskij analiz yazyka istorikov* [Narrative Logic. Semantic Analysis of the Language of Historians], Ideya-Press, Moscow, Russia.
- Arustamova, A.A. and Markov, A. V. 2023. "Dynamics of the cinematographic image in the perception of the eastern branch of the Russian emigration" [Dinamika kinematograficheskogo obraza v vospriyatii vostochnoj vetvi russkoj emigratsii], *Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Philosophy. Sociology. Art Criticism Series* [Vestnik RGGU. Seriya «Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie»], no. 4, pp. 132–141, available at: <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2023-4-132-141>.
- Baiburin, A.K. 1993. *Ritual v traditsionnoj kulture* [Ritual in Traditional Culture], Nauka, St. Petersburg, Russia.
- Bakhtin, M.M. 2000. *Avtor i geroj: K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk* [Author and Hero: On the Philosophical Foundations of the Humanities], Azbuka, St. Petersburg, Russia.
- Benveniste, E. 2002. *Obshchaya lingvistika* [General Linguistics], Translated by Stepanov, Yu. S., URSS, Moscow, Russia.
- Bruner, J. 2005. "Zhizn kak narrativ" [Life as a Narrative], *Post-Non-Classical Psychology* [Postneklassicheskaya psikhologiya], no. 1 (2), p. 11, pp. 9–29.
- Vogler, K. 2015. *Puteshestvie pisatelya: Mifologicheskie struktury v literature i kino* [The Writer's Journey: Mythological Structures in Literature and Cinema], Translated by Nikolenko, M., Alpina non-fikshn, Moscow, Russia.
- Greimas, A.-J. 2004. *Strukturnaya semantika: Poisk metoda* [Sémantique structurale: Recherche de méthode], Translated by Zimina, L., Akademicheskij Proekt, Moscow, Russia.
- Kayatkin, A.A. 2000. "At the Origins of Plotology" [U istokov syuzhetologii], *Tomsk State Pedagogical University Bulletin* [Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta], no. 6 (22), pp. 71–74, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/u-istokov-syuzhetologii> (Accessed 24.07.2022).
- Campbell, J. 1997. *Tsyachelikij geroj* [The Hero with thousand faces], Translated by Khomik, A.P., Refl-buk, Moscow, Russia; AST, Kyiv, Ukraine.
- Levy-Bruhl, L. 1994. *Sverkh"estestvennoe v pervobytnom myshlenii* [Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive], Translated by Ariskin, P.M., Pedagogika-press, Moscow, Russia.
- Levinton, G.A. 1980. "Initiation and Myth", *Mify narodov mira: Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World: Encyclopedia] in 2 vol., Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, USSR, vol. 1.
- Levinton, G.A. 1975. "On the Problem of Narrative Folklore", *Tipologicheskie issledovaniya po folkloru. Sbornik statej pamyati V. Ya. Proppa* [Typological studies on folklore. Collection of articles in memory of V. Propp], Nauka, Moscow, USSR, pp. 303–319.
- Leach, E.R. 2001. *Kultura i kommunikatsiya: Logika vzaimosvyazi simvolov: K ispolzovaniyu strukturnogo analiza v sotsialnoj antropologii* [Culture and Communication: The Logic by which Symbols Are Connected. An Introduction to the Use of Structuralist Analysis in Social Anthropology], Translated by Kozhanovskaya, I. Zh., Glavnaya redaktsiya vostochnoj literatury izdatelstva «Nauka», Moscow, Russia.
- Losev, A.F. 1991. "The Dialectics of Myth", *Filosofiya. Mifologiya. Kultura* [Philosophy. Mythology. Culture], Politizdat, Moscow, USSR.
- Lotman, Yu.M. 1970. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of the Fiction Text], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Lotman, Yu.M. 1992. "On the Metalanguage of Typological Descriptions of Culture", *Yu.M. Lotman. Izbrannye stati* [Yu.M. Lotman. Selected Articles] in 3 vol., Alexandra, Tallinn, Estonia, vol. 1, pp. 386–406.
- Meletinsky, E.M. 1969. "Structural and Typological Study of the Fairy Tale", *Propp V.Ya. Morfologiya skazki* [Propp V.Ya. Morphology of the Fairy Tale], Moscow, USSR, pp. 134–162.
- Meletinsky, E.M. 1976. *Poetika mifa* [Poetics of Myth], Nauka, Moscow, USSR.
- Meletinsky, E.M. 1982. "Cultural Hero", *Mify narodov mira: Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World: Encyclopedia] in 2 vol., Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, USSR, vol. 2, pp. 25–28.
- Meletinsky, E.M. 1986. *Vvedenie v istoricheskuyu poetiku eposa i romana* [Introduction to the Historical Poetics of the Epic and the Novel], Nauka, Moscow, USSR.
- Meletinsky, E.M. 1994. *O literaturnykh arkhetypakh* [On Literary Archetypes], RGGU, Moscow, USSR.
- Meletinsky, E.M. 1983. *Srednevekovyj roman: Proiskhozhdenie i klassicheskie formy* [Medieval Novel: Origin and Classical Forms], Nauka, Moscow, USSR.
- Meletinsky, E.M., Neklyudov, S.Yu. and Novik, E.S. 1994. "The Status of the Word and the Concept of Genre in Folklore", in: Grintser, P.A. (ed.), *Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya* [Historical poetics. Literary eras and types of artistic consciousness], Nasledie, Moscow, Russia, pp. 39–104.
- Murdock, M. 2018. *Puteshestvie geroini* [The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness], Translated by Mukhamedshina, A., Klub Kastaliya, Moscow, Russia.
- Naranjo, K. 1997. *Pesni prosveshcheniya: Evolyutsiya skazaniya o geroe v zapadnoj poezii* [Songs of Enlightenment: the Tale of the Hero in the Evolution of Western Poetry], Translated by Butyrina, K., B.S.K., St. Petersburg, Russia.
- Podoroga, V.A. 1995. "Phenomenology of the Body: Introduction to Philosophical Anthropology", in Ivanov, A.T. (ed.), *Materialy lektsionnykh kursov 1992–1994 gg.* [Materials of lecture courses, 1992–1994], Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Propp, V.Yu. 1996. *Istoricheskie korni volshebnoj skazki* [Historical Roots of the Fairy Tale], Izdatelstvo Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta, Leningrad, Russia.
- Ricoeur, P. 2008. *Ya-sam kak drugoj* [Oneself as Another], Akademicheskij Proekt, Moscow, Russia.
- Segal, D.M. 2011. *Puti i vekhi: russkoe literaturovedenie v dvadtsatom veke* [Paths and Milestones: Russian Literary Criticism in the 20th Century], Vodolej, Moscow, Russia.
- Toporov, V.N. 1995. "Dostoevsky's Poetics and Archaic Schemes of Mythological Thinking", in Rudnev, V.P. (ed.), *Toporov V.N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo*: Izbrannoe [Toporov V.N. Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the field of mythopoetic: Selected works], Progress: Kultura, Moscow, Russia, pp. 193–258.
- Toporov, V.N. 1998. *Predistoriya literatury u slavyan: Opyt rekonstruktsii: Vvedenie v kurs istorii slavyanskikh literatur* [Prehistory of Slavic Literature: An Attempt at Reconstruction. Introduction to the Course on the History of Slavic Literatures], RGGU, Moscow, Russia.
- Florensky, P.A. 1993. *Ikonostas: izbrannye trudy po iskusstvu* [Iconostasis: Selected Works on Art], Mifril, Russkaya kniga, St. Petersburg, Russia.
- Freidenberg, O.M. 1978. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity], Nauka, Moscow, USSR.
- Shklovsky, V.B. 1970. *Tetiva. O neskhodstve skhodnogo* [Bowstring. On the Dissimilarity of the Similar], Sovetskij Pisatel, Moscow, USSR, pp. 249–250.
- Eliade, M. 1995. *Aspekty mifa* [Aspects Du Mythe], Translated by Bolshakov, V., Invest-PPP, Moscow, Russia.
- Jung, K.G. 2019. *Arkhetypy i kollektivnoe bessoznatelnoe* [Die Archetypen und Das Kollektive Unbewussten], Translated by Chechina, A., AST, Moscow, Russia.
- Jung, K.G. 1996. *Struktura psikhiki i protsess individualizatsii* [The Structure of the Psyche and the Process of Individuation], Nauka, Moscow, Russia.
- Dundes, A. 2005. "Folkloristics in the 21st Century", *Journal of American Folklore*, vol. 118, no. 470, pp. 385–408.
- Gordon, A. 1978. "Star Wars: A Myth for Our Time", *Literature / Film Quarterly*, no. 6.4, pp. 314–326.
- Kongas-Maranda, E. and Maranda, P. 1971. *Structural Models in Folklore Ad Transformation Essays*, The Hague: Mouton, Paris, France.
- Voytilla, S. 1999. *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*, Michael Wiese Productions, Studio City, CA, USA.

Владимир Алексеевич Колотаев

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

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-10-25

ПЕРЕХОДНОСТЬ, НАРРАТИВ, ИДЕНТИЧНОСТЬ

Аннотация: Связь карнавального действия с состояниями переходности открывает перед участником-неофитом возможность пережить акт смерти и возрождения в новом качестве, обретая новую идентичность, занимая вместе с ней свое место в обществе. Сходные переживания испытывает верующий, вставший на путь движения к истине, находящий себя через контакт с образами иконостаса и мгновенный перенос в область истины, в единении с Богом. Препградой на пути героя произведений искусства, литературы и кино, выступает границы миров, определяющих и динамику повествования, и процесс внутренних преобразований. Смены состояния субъекта через различные формы переходов границ миров по единому сценарию: удаление, пре-

Переходность как этап развития в карнавальном диалогическом действе обнаруживает связь карнавального образа, процедуры инверсии, с обрядами инициации, а те, в свою очередь, с процессом воссоздания и обретения нового статуса, новой идентичности. К этой мысли В.Я. Проппа, как показывает Е. М. Мелетинский, приходит несколько ранее П. Сэнтвиг, установивший связь карнавальной инверсии с обрядами посвящения (Мелетинский, 1976, с. 146). В определенной ситуации устоявшаяся система социальных отношений подвергается символическому слоому, деформации, безвременью (Лич, 2001, с. 45). Ее иерархическая ось подвергается разрушению, превращается в хаотическое образование, а организмы, создававшие некогда жесткую структуру, оказавшись у нулевой черты социальной структуры, видоизменяются, меняют знаки общественного положения на прямо противоположные,

бывание в промежуточном состоянии и возвращении определяют и смену качественного состояния психики иницируемого, после обряда он оказывается способным к таким сложным интеллектуальным процедурам, как корректное производство метафор. Обрядовые формы посвящения оказались не только ядром текстуальной организации волшебной сказки, но и таких более поздних форм художественного творчества, как эпос и сам европейский роман. Через трехактную структуру мономифа литературная форма перешла сценарии игрового кино, сохраняя с собой идею инициации, лежащую в основе арки персонажа.

Ключевые слова: инициация, идентичность, нарратив, путь героя, композиция волшебной сказки.

как бы обращаются в свою противоположность, выворачиваются наизнанку. Пребывание социума в таком «смешанном» хаотическом состоянии позволяет сравнивать карнавал с обрядами перехода (Мелетинский, 1976, с.146), с инициацией, когда посвящаемые выводились на время обряда за пределы общины и изолировались перед обновлением на периферии в некой изолированной группе. Нечто подобное происходит с испытуемыми юношами из фильма «Снегирь» (2023) Б. Хлебникова, оказавшимися на рыболовецком судне в статусе практикантов.

Идеи М. М. Бахтина о переходном, растянутом по времени положении героя в художественном пространстве романа обнаруживают сходство с идеями П. А. Флоренского. В «Иконостасе» описан путь познающего, сталкивающегося с необходимостью в определенной точке движения произвести процедуру обращения в свою про-

тивоположность, чтобы в состоянии «вывернутости» развить в себе способность внутреннего зрения, «ока души», открывающего вид истины. Лиминальность, пороговость, пограничье – это и состояние сновидения, и точка перехода от мира видимого в мир вещей невидимых, «смешение образов восхождения с образами нисхождения» (Флоренский, 1993, с. 24). Это место перехода из мира дольного в мир горний, где икона служит для вставшего на путь открытия истины верующего средством перемещения в само «событие веры» (Подорога, 1995, с. 166). А по мере движения идущего происходит «очищение», избавление от мешающих видеть слоев телесности, от мнимых образов себя, отраженных личин, искусственных масок, ложных ролей. Столкновение с ними как с плотскими соблазнами необходимо преодолеть, чтобы обнаружить в себе истинное тождество с внутренним ядром личности, способным проявить Лик, подлинную идентичность, открытую в «событии веры» после прохождения испытаний в кульминационной точке контакта с Истиной через опосредующее начало образа святого свидетеля. Это и есть акт обретения высшего и недостижимого в принципе дара, идентификации с образом при осознании невозможности и недопустимости слияния, абсолютного отождествления с ним.

Путь познания через точку обращения, описанный П. А. Флоренским, структурно и драматургически соотносится с трехактной архитектурой пути героя, описанной В. Я. Проппом. Точно так же пребывание героя в состоянии гомеостаза есть недостача и некая точка входа в иной мир, мир испытаний, преобразование в момент контакта с истиной, и точка выхода (временной смерти), возвращения в ином качестве с обретенной идентичностью, качественно измененной оптикой, открывшейся способность видеть то, что скрывалось под покровом привычного.

В ряде работ Ю. М. Лотмана (Лотман, 1992), А. Г. Байбурина (Байбурин, 1993, Г. А. Левинтона (Левинтон, 1975), Д. М. Сегала (Сегал, 2011) выявляется генезис повествовательных форм, встречаются отсылки к двум взаимосвязанным циклам композиции волшебной сказки: комплексу посвящения и представлениям о смерти, умирании и воскресении в новом качестве с новым именем героя, проходящего обряд, пересекающего на своем пути в загробный мир пространственные границы мира живых и мертвых (Пропп,

1996, с. 43). Г. А. Левинтон, следуя за мыслью В. Я. Проппа, приходит к выводу, что «инициация действительно содержит модель всякого повествовательного текста (например, выделение индивида из коллектива может лежать в основе самого понятия героя как субъекта, уход и возвращение – через волшебную сказку – стали рамкой для большинства сюжетов, характерный ритм потерь и приобретений также обнаруживается во многих жанрах)» (Левинтон, 1980, с. 544) и является организующим началом более поздних текстов, таких, например, как средневековый роман.

О. М. Фрейденберг в работе «Образ и понятие» представила свой взгляд на становление нарратива, а вместе с ним и на качественные изменения структуры европейского субъекта вообще. Продолжая направление, связанное с именем А. Ф. Потебни, переосмысляя наследие А. Н. Веселовского, О. М. Фрейденберг описывает рождение новой формы рассказа через смену состояния субъекта. В результате – происходит переход от конкретного к отвлеченному мышлению. Тогда появляется, наряду с прямой речью и визуальной образностью повествования (рассказ как показ), косвенная речь, свидетельствующая о выделении субъекта из субъект-объектного единства, не различавшего до этого условный, иносказательный характер метафоры (Фрейденберг, 1978, с. 232). Опыт немого кинематографа поэтому был часто опытом экспрессионистского узнавания всего мира вокруг как тени, как попытка перейти к отвлеченному мышлению о собственной судьбе (Арустамова, Марков, 2023), тогда как звуковой кинематограф позволил акцентировать мономиф, как мы и покажем далее.

Чувственный образ мифа претерпевает изменения и из него выделяется абстракция, формируется способность к корректному производству метафор. Мифопоэтический синкретизм уступает место частной форме субъекта, появляется носитель понятийного мышления, создающего нарратив, новый тип повествования. Источником происхождения современной наррации является древнейшая модель обряда перехода, «ухода и возвращения», смерти и отправки в иной мир, а затем прибытия оттуда, «появления на свет и оживания». «Она (древнейшая наррация. – В. К.) вся основана на очевидении смотревшего. Ее тема – тот свет. В ней два сценария – сценарий ухода и сценарий прихода» (Фрейденберг,

1978, с. 276). Здесь также действует трехчастная матричная схема обряда инициации: удаление, пребывание в промежуточном состоянии и возвращении. Идеи О. М. Фрейденаберг созвучны идеям М. М. Бахтина (Бахтин, 2000), Э. Бенвениста (Бенвенист, 2002), П. Рикёра (Рекёр, 2008), Ф. Анкерсмита (Анкерсмит, 2003), Дж. Брунера (Брунер, 2005), развивавших мысль о формировании идентичности субъекта в потоке повествовательных форм языка, берущих начало в обрядах посвящения.

Е. М. Мелетинский подчеркивал, что «ядром сказки является объяснительный миф к обряду инициации» (Мелетинский, 1986, с. 9) и что «испытание или серия испытаний, которые он (герой средневекового романа. – В.К.) проходит, чтобы стать настоящим героем или доказать свое геройство, и есть инициация. Инициация героя отражает ... обычаи посвящения в тот или иной статус, прежде всего обязательные для каждого при превращении во взрослого охотника, воина, но также члена мужского союза, вождя, жреца» (Мелетинский, 1983, с. 76). Обряд инициации находит свое воплощение в рыцарском романе. Так, «роман о Граале целиком представляет собой повествование об инициации, своего рода историю многоступенчатой инициации идеального рыцаря» (Там же, с. 78).

Особое место в обряде инициации занимает момент надления посвящаемого после какого-либо испытания именем. Важны также описания испытаний, при которых герой претерпевает временную смерть. Это ключевой момент испытаний, после которого с новым именем и новой идентичностью соискатель занимает более высокое по статусу место в замкнутой, привлекательной группе. Е. М. Мелетинский выделяет три стадии композиции рыцарского романа, имеющего инициационную структуру: исход, отделение от домашнего, уютного мира детства, собственно инициация, серия испытаний-приключений с характерными для обряда сценами попадания в иной мир, встреча с чудовищами, временной смертью и т. п., и возвращение с обретением нового имени, статуса, знаний и умений (Там же, с. 78). К обретению знаний возводит обрядовую природу литературных памятников К. Наранхо (Наранхо, 1997).

Е. М. Мелетинский, говоря о структуре рыцарского романа и подчеркивая значимость инициационного комплекса, лежащего в осно-

ве романной композиции, отмечает, что посвящение героя (Персевалея) должно было разорвать «его тесную связь с матерью, стремящуюся изолировать юношу от мужского... круга... все это по контрасту подчеркивает необходимость и перспективу инициации, ибо инициация есть отделение от матери, от мира женщин и детей и переход в мужское общество, есть наступление зрелости, приобретение знаний и мудрости, есть серия испытаний мужчины...» (Мелетинский, 1983, с. 79). Также инициация связана с обретением настоящего имени, переход героя в «нижний» мир мертвых и возвращение оттуда.

В. Н. Топоров, анализируя «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, показал, что обряды перехода лежат в основе романной композиции и подчиняют средства художественной выразительности романа (Топоров, 1995). Раскольников как проходящий обряд посвящения, пересекает смысловые границы романного пространства, претерпевает вследствие этого ментальные и физические обращения, испытывает временную смерть и вновь воскресает. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик выделяют роль обрядов инициации в сказке, в эпосе и в ранних формах европейского романа. «В средневековом романе... переработаны и пропущены сквозь сказочную призму некоторые фундаментальные мифологемы: прежде всего – мифологема инициации...» (Мелетинский, Неклюдов, Новик, 1994, с. 48) Е. М. Мелетинский в «Поэтике мифа» в разделе «Героические мифы и "переходные" обряды» намечает перспективы изучения литературных сюжетов, их мифопоэтической природы, генетически восходящей к обрядам переходов. Он указывает на то, что «независимо друг от друга обнаружили ритуальную схему инициации в героических мифах и волшебных сказках В. Я. Пропп, Э. Станнер и Дж. Кэмпбелл» (Мелетинский, 1976, с. 227).

Дж. Кэмпбелл в «Тысячеликом герое» (1949) выявил на материале мифа структуру пути героя и описал ее с помощью понятия «мономиф», лежащего в основе любого повествования. «Он обнаружил, что любой рассказ, по умыслу автора или нет, следует древней схеме мифа, и все истории, от вульгарного анекдота до высших достижений литературы, можно толковать в категориях путешествия героя: как мономиф» (Воглер, 2015, с. 40). Понятие «мономиф» было заимствовано Дж. Кэмпбеллом из «Поминок по

Финнегану» Дж. Джойса, а сам метод изучения мифов связан с аналитической психологией К. Г. Юнга и восходит к его учению об архетипах коллективного бессознательного. Мономиф стал активной единицей аналитического дискурса и прочно вошел в визуальную медийную культуру. На нем строятся фильмы, видеоигры, произведения фан-арта, реклама.

Мономиф, по Дж. Кэмпбеллу, является базовой моделью повествования, в соответствии с которой герой совершает путешествие, преодолевая трудности, переходя из одного состояния в другое, претерпевая внутренние изменения, обретая в конце пути внутреннюю свободу или, по К. Г. Юнгу (Юнг, 2019), самость (целостность всех частей личности, достигаемую в процессе индивидуации) (Юнг, 1996). Центральным событием мономифа является главное испытание героя, соответствующее ключевому моменту обряда инициации в социальной жизни архаических культур. «Путь мифологического приключения героя обычно является расширением формулы всякого обряда перехода: уединение – инициация – возвращение: которую можно назвать центральным блоком мономифа. Герой отваживается отправиться из мира повседневности в область удивительного и сверхъестественного: там он встречается с фантастическими силами и одерживает решающую победу: из этого исполненного таинств приключения... возвращается наделенным способностью нести благо своим соплеменникам» (Кэмпбелл, 2015, с. 37-38).

Узловые моменты путешествия, последовательность испытаний, отсылающих к обряду инициации, лежащего в основе и сюжетов волшебной сказки, и трехактной конструкции мономифа, образуют в кино арку персонажа и определяют ритмический рисунок драматургии фильма по модели волшебной сказки как набор утрат и обретений. Каждый из узлов мономифа, как и все они в целом, составляют основу путешествия героя, а эта универсальная структура (исход после зова, предварительное и основное испытание, и возвращение в обновленном виде) в свою очередь состоит из посвященных конкретному действию героя более детальных морфологических элементов, состоящих из 17 ступеней. Первая стадия «Исход» включает в себя: 1) мир повседневности, 2) зов к странствиям (завязка действий), 3) отвержение зова, 4) сверхъестественное покровительство (встреча с наставником), 5) преодоле-

ние первого порога, 6) «Во чреве кита». Вторая стадия – «Инициация» состоит из следующих ступеней: 7) путь испытаний, 8) встреча с Богиней, 9) Женщина как искусительница, 10) примирение с отцом, 11) апофеоз, 12) вознаграждение в конце пути. Третья стадия – «Возвращение»: 13) отказ от возвращения, 14) волшебное бегство, 15) спасение извне, 16) преодоление порога, 17) возвращение. Герой обретает статус «Властелина двух миров», перед ним открывается «Свобода жить», он проходит обряд инициации, обретает подлинное «Я».

К. Воглер преобразовал 17-ступенчатую модель Дж. Кэмпбелла в 12-ступенчатый алгоритм написания сценария для различных киножанров, включающий стадии: 1) обычный мир; 2) зов к приключениям; 3) отказ от зова; 4) встреча с наставником; 5) пересечение первого порога; 6) испытания, помощники, враги; 7) вхождение во внутреннюю пещеру (эквивалент «чрева кита»); 8) самое тяжелое испытание; 9) награда; 10) дорога назад; 11) воскрешение; 12) возвращение с добычей.

Подход Дж. Кэмпбелла подвергался критике за мужской шовинизм (Мёрдок, 2018), за обращение к мистическим и недоказуемым положениям учения К. Г. Юнга, за универсализм (Dundes, 2005) и биопсихологический редукционизм (Мелетинский, 1994, с. 10). Тем не менее архетипическая конструкция пути героя, в основе которой лежит обряд инициации, во многом благодаря «Звездным войнам» Джорджа Лукаса (Gordon, 1978), становится устойчивой моделью игрового кино (Voytilla, 1999), отражающей процесс построения идентичности.

В. Я. Пропп на материале волшебной сказки в рамках историко-генетического подхода, учитывающего социокультурную эволюцию художественных форм, показал, что повествовательная структура фольклора имеет строго заданную синтагматическую последовательность линейно расположенных структурных элементов (функций), разворачивающихся в неизменной очередности, связанных между собой сюжетных узлов, мотивов (испытаний), или, по Ю. М. Лотману, «композиции приемов» (Лотман, 1970, с. 281). Исходная нехватка побуждает героя к действию, к выходу на поиски волшебного средства. Это первый этап трехчастной модели инициации, когда посвящаемый покидает мир привычного существования, выделяется из устоявшейся среды общины.

Вслед за «бедой-недостачей» он проходит предварительное или «квалифицирующее», по А. Ж. Греймасу (Греймас, 2004), испытание, обретает волшебного помощника или волшебное средство, помогающее в дальнейшем преодолеть трудности. Череда потерь и обретений составляет определенный драматургический рисунок, перипетии задают ритм сказки, а действия героя, проходящего испытания, направлены на предъявление своих качеств тем, кто должен признать в нем настоящего героя. Прохождение испытаний, часто и основного и дополнительных, направлено на преодоление амбиций ложного героя, следующего за главным действующим лицом и стремящимся присвоить его достижения, выдать себя за него. Это второй этап инициации, он может происходить длительное время (Левинтон, 1980, с. 544). Затем герой, проходя финальное испытание, утверждает себя в глазах Другого, закрепляет свою идентичность, показывает, что он и есть подлинный герой и по праву претендует на обретение дара, на признание, так как он преодолел все трудности, преобразился, стал Другим и, как следствие этих трансформаций, он соответствует новой позиции в социальной иерархии. Появление героя обновленным на третьем этапе призвано подчеркнуть, что он умер в прежнем качестве, прошел испытание смертью, путешествуя в загробном мире, обретая сакральные смыслы, получая знания от мертвых предков, и возродился в новом состоянии, чему способствовал медиум, наставник. В. Я. Пропп пишет, что путь, череда испытаний, «сохраняет не только следы представлений о смерти, но и следы некогда широко распространенного обряда, тесно связанного с этими представлениями, а именно обряда посвящения юношества при наступлении половой зрелости» (Пропп, 1996, с. 53).

Главный итог сказки, как и обряда инициации, это обретение идентичности, получаемого от Другого признания в виде дара (вступление в брак, получение более высокого статуса). «... Герой должен доказать, что именно он, а не соперники-самозванцы... совершили подвиг и заслужили награду в виде брака с царевной (царевичем). Идентификация такого рода встречается и в первобытном фольклоре, но особенно характерна для развитой волшебной сказки» (Мелетинский, 1986, с. 61). Герой в конце пути после серии неудач преобразуется, на что и нацелены испытания.

Согласно В. Я. Проппу, дальнейшее развитие культуры способствовало тому, что обряд инициации и связанный с ним цикл представлений о смерти, дающий при успешном прохождении испытаний новый социальный статус, идентичность испытываемому, лег в основу устных повествований, композиционных элементов волшебной сказки, в которых этот обряд и отражается. Это такие мотивы, как «увод или изгнание детей в лес или похищение их лесным духом, избушка, запродажа, избиение героев Ягой, обрубание пальца, показывание оставшимся мнимых знаков смерти, печь Яги, разрубание и оживление, проглатывание и извержение, получение волшебного средства или волшебного помощника, травестизм, лесной учитель и хитрая наука» (Пропп, 1996, с. 352). Важно еще раз подчеркнуть, что именно в волшебной сказке, по мысли В. Я. Проппа, хорошо сохранились два связанных между собой и практически неразрывных цикла «ранних форм социальной жизни»: обряд инициации и цикл «представлений о смерти» (Там же, с. 32), берущих начало в мифах о происхождении космического порядка из хаоса. И именно они являются «древнейшей основой сказки» (В. Я. Пропп), а чуть позднее и основой всех последующих более сложных повествований (Мелетинский, 1986, с. 47), имеющих автора, включая киносценарии игрового кино, отражающие процесс обретения героем идентичности.

Не менее важно еще и то, что В. Я. Пропп рассматривал структуру волшебной сказки в контексте первобытных представлений о главной роли мифов, рассказов об истории племени, в обряде посвящения. Древнейшая форма рассказа о герое-первопредке (Мелетинский, 1982, с. 25-28), «прогрессивном медиаторе» (Kongas-Maranda, Maranda, 1971, Maranda, 1980) заново воссоздавала структуру личности посвящаемого, входящего в полноценную жизнь члена коллектива, определяла его представление о себе, месте внутри сообщества и принципах взаимодействия с другими участниками социальной драмы. Миф, рассказ, переданный наставником, формировал новую личность, и это было главным в обряде посвящения. Усваивая сакральные знания, погружаясь в мифическую историю племени, соискатель обретал идентичность, способность мыслить себя и описывать мир в категориях мифа. Можно сказать, что происходило обретение новой жизни, она как бы перетекала с мифом от на-

ставника (рассказчика) к посвящаемому (Пропп, 1986, с. 104).

В. Я. Пропп обращал внимание на прикладной характер наставлений, получаемых соискателями от наставника в процессе подготовки к прохождению обряда. Помимо того, что юношей знакомили с мифами, ритуалами племени, им передавались практические умения и навыки. Посвящаемые должны были уметь влиять на мир природы, а эти умения они получали в процессе освоения навыков. «Обряд посвящения был школой, учением в самом настоящем смысле этого слова» (Там же). По мысли В. Я. Проппа, в обряде, прежде всего, присутствует прагматический элемент, «главное не в знаниях, а в умении, не в познании воображаемого мира природы, а в влиянии на него» (Там же).

Однако, погружаясь в процесс подготовки к обряду, проходя обучение и осваивая навыки практической жизни через общение с наставником и принимая участие в ритуальных практиках, соискатель усваивал не только конкретные знания, но и, что является главным и составляющим суть инициации, знакомился с мифами. Юноши слушали наставника, передающего им мифические представления, которые потом воплощались в драматическом представлении самого обряда. Мифические события «не столько рассказывались, сколько изображались условно драматически... Посвящаемому здесь раскрывался смысл тех событий, которые над ним совершались. Рассказы уподоблялись тому, о ком рассказывали. Рассказы составляли часть культа и находились под запретом» (Там же, с. 355). Это были истории о том, что будет происходить с посвящаемым в процессе его путешествия, но также и рассказы о мироздании, о деяниях первопредков.

По мысли В. Я. Проппа, проживание истории в ритуальном действии первично, а сам миф в его повествовательном выражении вторичен, он оформляется в рассказ и развивается позднее, чем ритуальные практики. Встраивание неофита в миф, будь это ритуальная драма мистерий, погружение в мифические истории, доносящиеся устами наставника, позволяет включить его и в определенную систему знаний о племени, и в структуру нарратива, конструирующего образ идентичности, в который входит посвящаемый и с которым отождествляется. Сложная процедура обряда посвящения, отраженная в мифах,

сказках, праздничных ритуалах, наделяла соискателя знанием, обеспечивала место в социальной структуре племени, открывала перспективу самой жизни, обновленной жизни с новым именем, в новом и полноценном качестве с местом в социуме. Ведь вместе с рассказом наставник, согласно мифологическим представлениям, не просто снабжал наставляемого важной и необходимой информацией, позволяющей ему эффективно адаптироваться в реальности, но и передавал им важнейшую часть своей жизни, сакральную составляющую самой сути бытия (Леви-Брюль, 1994, с. 281).

В представлении носителя архаического сознания рассказать, передать миф соискателю означало передать ему и свою жизнь, которая буквально отчуждалась от наставника, уходила от него по мере повествования и передавалась вместе с историей посвящаемому. Отсюда представление о мифе как о реальности, как о самой жизни. Б. Малиновский пишет, что «...миф... – это живая реальность, к которой человек постоянно обращается...» (Цит. по: Элиаде 1995, с. 30) Так же А. Ф. Лосев подчеркивает, что «в мифе нет разделения на субъект и объект, поэтому миф есть сама реальность, сама жизнь. И это, собственно, не "объективация смысла", а его "объективность" ... дообразная... реальность» (Лосев, 1991, с. 151).

Функцию мифа передавать жизнь, наделять ею посвящаемого следует понимать не как метафору, иносказание, отражающее архаические формы мышления, а как реальность, когда посвящаемый обретал себя, возвращался после удаления, социальной изоляции, проживания временной смерти, в новом качестве, когда он воскресал в новом состоянии со способностями видеть мир и осознавать свое место в нем. Это знание передается ему через рассказ наставника вместе с жизнью в процессе обрядового действия.

В контексте современных исследований структура нарратива выполняет сходную функцию мифа, определяет процессы формирования идентичности во взаимодействии субъекта с рассказом, с историей. Дж. Брунер в своей работе «Жизнь как нарратив» (1987) показывает, что «... нет иного способа описания прожитого (и проживаемого) времени, кроме как в формах нарратива. <...> С психологической точки зрения такой вещи, как "жизнь сама по себе", не существует. ...Жизнь есть рассказ, нарратив, сколь бы несвязным он ни был» (Брунер, 2005).

Взаимодействие с Другим открывает перспективу формирования идентичности субъекта культуры, даруя слушающему через рассказ новый образ, встраивает его в ткань времени с определенным видением себя, вплетенным в исторический опыт общества. Мысль о жизнепорождающей функции искусства развивается В. Б. Шкловским: «...поэт и поэзия не только порождаются жизнью, но они и порождают жизнь... модели мира созданы в поэзии, созданы для того, чтобы перестроить мир» (Шкловский, 1970, с. 249–250) и, можно добавить, чтобы перестроить человека, вовлеченного в процесс «делания вещи». В зависимости от стадии развития идентичности меняется структура отношения с Другим, появляется возможность самостоятельного выбора и построения нарратива, открывающего новый жизненный путь, позволяющий преодолеть автоматизм восприятия и увидеть себя, свой образ в иных контекстах.

Вопрос-ответная конструкция, лежащая в основе мифо-фольклорных сюжетных комплексов и ранних литературных форм, восходит, как показано В. Н. Топоровым (Топоров, 1998, с. 76), к архаическим ритуалам, а те в свою очередь связаны с обрядами посвящения, когда испытуемый, прежде чем обрести себя и право занять место полноценного члена общества, должен был дать верные ответы на задаваемые испытующим вопросы. Либо получить от дарителя ответы на свои вопросы и обрести важные знания, инструмент эффективного взаимодействия с реальностью. Сочетание диалогических конструкций вопрос-ответного характера образу-

ют структурную основу фильма, его сюжет, где на каждом узловом моменте, в точках испытания, герой попадает в ситуацию микроконфликта, возможности осознать причину кризиса и начать процесс освобождения от иллюзий. Намечающийся переход от маски к персоне все время откладывается из-за неготовности героя признать настоящее положение дел.

Ведь если цель путешествия – просвещение, обретение знания и изменение себя, то открывается знание в процессе передачи от посвящающего посвящаемому во взаимодействии, к которому герой должен быть внутренне подготовлен. Сама же процедура испытания вопрос-ответным диалогом, как показано в статье А. А. Каяткина, в которой исследуется природа мотивной и сюжетной организации в рамках «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского с исторических позиций становления личности, предполагает акт воплощения и разоблачения, некогда сопровождавший переход от коллективного к персональному сознанию (Каяткин, 2000).

Соотношение сюжета с ритуалом, показывает, что мотивно-сюжетное композиционное единство отражает драму эмансипации личности, смены состояний героя, его социализацию, становление индивидуального сознания и идентичности, что отражается в современных художественных практиках в литературе и игровом кино. Вопросо-ответная конструкция оказывается одновременно частью карнавализации в плане восприятия, но и частью возрождения ритуала инициации в плане действия героя.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Анкерсмит Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков. - М.: Идея-Пресс, 2003. - 360 с.
2. Арустамова А.А., Марков А.В. Динамика кинематографического образа в восприятии восточной ветви русской эмиграции // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». - 2023. - № 4. - С. 132-141. <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2023-4-132-141>
3. Байбурун А.К. Ритуал в традиционной культуре. - СПб.: Наука, 1993. - 223 с.
4. Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. - СПб.: Азбука, 2000. - 336 с.
5. Бенвенист Э. Общая лингвистика. - М.: УРСС, 2002. - 446 с.

6. Брунер Дж. Жизнь как нарратив // Постнеклассическая психология. - 2005. - №1 (2). - С. 11; С. 9–29.
7. Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. - М.: Альпина нон-фикшн, 2015. - 476 с.
8. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода. - М.: Академический Проект, 2004. - 367 с.
9. Каяткин А.А. У истоков сюжетологии // Вестник ТГПУ. - 2000. - №6 (22). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/u-istokov-syuzhetologii> (дата обращения: 24.07.2022).
10. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. - М.: Рефл-бук; Киев.: АСТ, 1997. - 378 с.
11. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. - М.: Педагогика-пресс, 1994. - 602 с.

12. Левинтон Г.А. Инициация и миф // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. - М.: Советская энциклопедия, 1980. - С. 544.
13. Левинтон Г.А. К проблеме повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В. Я. Проппа. - М.: Наука, 1975. - С. 303-319.
14. Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов: К использованию структурного анализа в социальной антропологии. - М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 2001. - 142 с.
15. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура. - М.: Политиздат, 1991. - 429 с.
16. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. - М.: Искусство, 1970. - 384 с.
17. Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Ю.М. Лотман. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. - Таллинн: Александра, 1992. - С. 386-406.
18. Мелетинский Е.М. Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В. Я. Морфология сказки. - М., 1969. - С. 134-162.
19. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. - М.: Наука, 1976. - 407 с.
20. Мелетинский Е.М. Культурный герой // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. - М.: Сов. энцикл., 1982. - С. 25-28.
21. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. - М.: Наука, 1986. - 320 с.
22. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. - М.: РГГУ, 1994. - 136 с.
23. Мелетинский Е.М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы. - М.: Наука, 1983. - 303 с.
24. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С. Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М.: Наследие, 1994. - С. 39-104.
25. Мёрдок М. Путешествие героини. - М.: Клуб Касталия, 2018. - 240 с.
26. Наранхо К. Песни просвещения: Эволюция сказания о герое в западной поэзии. - СПб.: Б.С.К., 1997. - 265 с.

27. Подорога В.А. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. Материалы лекц. курсов 1992–1994 гг. - М.: Изд. фирма «Ad Marginem», 1995. - 341 с.
28. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. - Л.: Изд-во Ленинградского государственного университета, 1996. - 366 с.
29. Рикёр П. Я-сам как другой. - М.: Академический Проект, 2008. - 416 с.
30. Сегал Д.М. Пути и вехи: русское литературоведение в двадцатом веке. - М.: Водолей, 2011. - 207 с.
31. Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. - М.: Прогресс: Культура, 1995. - С. 193-258.
32. Топоров В.Н. Предистория литературы у славян: Опыт реконструкции. Введение в курс истории славянских литератур. - М.: РГГУ, 1998. - 320 с.
33. Флоренский П.А. Иконостас: избранные труды по искусству. - СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. - 365 с.
34. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. - М.: Наука, 1978. - 800 с.
35. Шкловский В.Б. Тетива. О несходстве сходного. - М.: Советский писатель, 1970. - С. 249–250.
36. Элиаде М. Аспекты мифа. - М.: Инвест-ППП, 1995. - 251 с.
37. Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное. - М.: АСТ, 2019. - 496 с.
38. Юнг К.Г. Структура психики и процесс индивидуации. - М.: Наука, 1996. - 267 с.
39. Dundes, A. 2005. "Folkloristics in the 21st Century", *Journal of American Folklore*, vol. 118, no. 470, pp. 385–408.
40. Gordon, A. 1978. "Star Wars: A Myth for Our Time", *Literature / Film Quarterly*, no. 6.4, pp. 314–326.
41. Kongas-Maranda, E. and Maranda, P. 1971. *Structural Models in Folklore Ad Transformation Essays*, The Hague: Mouton, Paris, France.
42. Voytilla, S. 1999. *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*, Michael Wiese Productions, Studio City, CA, USA.

Shao Chunbo

Postgraduate student

Music History Department

Rostov Rachmaninov State Conservatory

e-mail: chunboshao@yandex.ru

Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0009-0007-8491-9100

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-26-33

ASPECTS OF IMPLEMENTATION OF CHINESE NATIONAL TRADITIONS IN YIN QING'S OPERA. ON THE EXAMPLE OF THE OPERA THE BALLAD OF THE CANAL

Summary: The focus of the study is on the characteristics of implementation of Chinese cultural national traditions in Yin Qing's opera, *The Ballad of the Canal*. The importance of the Great Chinese Canal, which played a key role in the economic and social development of the country for many centuries, is expressed in the opera. The composer created the opera during a period of intensive development of academic vocal art in China (2012), which contributed to the embodiment of the national concept in Yin Qing's work. The opera *The Ballad of the Canal* is based on the history of the Beijing-Hangzhou Grand Canal, with more than 2,500 years of history. An ancient legend was chosen for the plot, telling about the events that took place during the reign of the Ming Dynasty. A lyrical drama unfolding against the background of the history of one of the most grandiose structures in China is at the centre of the opera. The Grand Canal (Imperial Canal) and the Great Wall of China are famous throughout the world. The canal is one of the largest hydraulic structures. It was built more than two and a half millennia ago and connects two ports, Tianjin and Shanghai. In

The creation of a large national Chinese opera with a historical and legendary plot became a priority task for the development of opera art in China at the beginning of the 21st century. During this period, the development of the national musical theatre was associated with the process of preserving the traditions of Chinese folk culture. In the face of globalisation, the process of incorporating folklore into musical and theatrical productions

the first half of the 20th century, the canal fell into disrepair as a result of military actions on the territory of the country. However, it became the most important waterway connecting the south and the north of the country due to a large-scale restoration and modernisation program carried out since 1950. The canal not only connects the northern and southern parts of the country, facilitating trade and cultural exchange, but is also a symbol of the unity and progress of the nation. In the work, the Grand Canal of China is presented not only as an engineering miracle of its time, but also as a symbol of the unity and prosperity of the Chinese people. It embodies the idea of preserving China's cultural heritage. The opera revealed the possibilities of combining the traditions of Chinese national opera and European academic music. *The Ballad of the Canal* has attracted the attention of both Chinese and foreign audiences, becoming a symbol of Chinese national opera art, representing the wealth and beauty of the country.

Keywords: *The Ballad of the Canal*, national Chinese opera, creative work of Yin Qing.

contributes to the strengthening of national identity. In this context, it is relevant to study the operatic works of Yin Qing, a contemporary Chinese composer. He creates works that naturally blend aspects of Chinese national musical culture and European composing techniques as part of the efforts to reform the opera genre. Represented by such operas as *The Ballad of the Canal* (2012), *The Long March* (2016), and *The Daughter of the Par-*



ill.1. Yin Qing's Opera *The Ballad of the Canal*.

ty (2021), his creative work demonstrates how national culture can be embodied in the opera genre. The combination of Chinese folklore elements with components of European academic musical culture creates a special musical language that preserves traditions while remaining modern. This approach reflects the tendency towards the synthesis of the East and the West arts in Chinese music; it opens the way to the development of an innovative understanding of operatic art, contributing to the formation of new artistic paradigms in Chinese music. Studying Yin Qing's operatic legacy helps to comprehensively examine the interaction of traditional and innovative approaches, identify new artistic trends, and trace how Chinese culture is integrated into the context of the European artistic world.

Yin Qing is one of the most significant contemporary composers in China. He is known as the creator of a large amount of songs that embody the peculiarities of national culture. This experience allowed him to create a musical component of the opera performance, based on national material and performed in the style of Chinese folk singing. The opera *The Ballad of the Canal*, which is a synthesis of European and Chinese opera traditions, was recognised as the first example of a new genre — grand Chinese opera. The libretto was created in collaboration with Huang Weiruo and Dong Ni, Liao

Xianghong was the director, and the artistic design was entrusted to Liu Xingling.

The premiere of the opera, which took place on the stage of the National Centre for the Performing Arts (NCPA) in Beijing in 2012, was the result of more than two years of preparation for the performance; it caused a wide public resonance. For the production, a life-size ship was built, completely recreating the ships of the Ming Dynasty. It is on the ship that all the main events of the drama take place. Every detail of the ship's interior is exactly the same as in reality. The opera production was resumed in 2023. In Russia, the opera was staged in Saratov in 2022.

When staging the opera in 2012, the NCPA administration sought not to miss a single detail in recreating the atmosphere of the legendary story. The stage design and visual effects in the opera play a key role in creating a unique space. The visual embodiment of the opera's plot, developed with modern technologies, makes this production especially memorable and significant in terms of cultural interaction and innovation in theatrical art. The opera's scenography includes complex multimedia installations that create a dynamically changing environment reflecting the various locations of the Grand Canal. The use of projection technologies and LED screens provides visualisation of the wa-

ter element, changing landscapes and city scenes, which adds depth and scale to the stage action. The use of the latest technology and loyalty to the traditions of national theatrical art made *The Ballad of the Canal* a shining example of how modern performance can harmoniously combine with the national musical culture of the country. In 2012, when the composer created the opera *The Ballad of the Canal*, China was going through a period of significant cultural and social transformations. State support for cultural initiatives at that time was expressed in a number of large-scale projects aimed at promoting Chinese culture abroad and strengthening national identity through art. *The Ballad of the Canal* embodied this policy: opera was used not only for entertainment and education, but also as a political instrument and a means of forming and strengthening national identity.

In his study on national opera, Sun Lu notes that modern Chinese opera is developing as a "song play" that has become an experimental creative platform for merging the musical and theatrical traditions of China and Europe [2]. This approach contributes to a deeper understanding and recognition of the national characteristics of the grand opera genre, created on the basis of Chinese legend. The opera clearly shows the characteristic features of national art, such as song and epic dramaturgy, which enrich the genre structure of the work. Moreover, the opera demonstrates the features of the epic-dramatic genre, emphasised by the rethinking of traditional elements of Chinese folk opera. The presence of everyday scenes reflecting folk life and the use of conversational inserts, transformed into individual cries, enhance the realism of the opera performance. Plasticity, gestures, and dances, which are key components in the grand Chinese opera, also play an important role.

Yin Qing's opera widely presents the diversity of national cultural features characteristic of the Chinese musical and theatrical tradition. Liu Wenfeng emphasises the uniqueness of Chinese musical drama: "The art of musical drama in China has been formed over several thousand years <...> Chinese musical drama is not similar to the drama, opera, or ballet of America and Europe" [1, p. 4]. These qualities make Chinese musical drama unique in comparison with the theatrical art of other countries. Another researcher, Sun Lu, notes that "genre polyphony" is a characteristic property of modern Chinese opera, emphasising the mixture of Euro-

pean and Chinese opera types as an important feature of national opera dramaturgy [2]. The synthesis of the traditions of European and Chinese musical drama in *The Ballad of the Canal* allows for the interaction of various plot lines, as well as artistically recreate the integrity of the national picture of the world of the Chinese people.

In considering the dramaturgy of the opera, it is necessary to note that in Yin Qing's work, the multi-layered conflict is manifested in the interweaving of the internal and external sides of the operatic drama, where Qin Xiaosheng, a brave scholar and fighter against corruption, occupies a central place. The external drama interacts with the hero's experiences, finding reflection in the finale of the opera, where personal sacrifice turns into a symbol of national liberation. The main characters of the opera, such as the canal builder and his beloved, are presented through musical themes that reflect their social status, inner experiences, and relationships. The image of the canal builder, symbolising the working people, is expressed through musical motifs that emphasise his strength, endurance, and commitment to his work. His musical theme often uses lower registers and traditional Chinese instruments, emphasising his connection with the land and folk roots. In turn, the image of the builder's beloved is presented through more lyrical themes that reflect her tenderness, dreaminess, and inner beauty.

Considering the methods of refraction of national musical material, it is necessary to note several directions of folk themes integration into the fabric of the opera. The theme of the chorus No. 2, *Colourful Dragon Boat*, from the first act is one of the most important themes of the opera. Yin Qing uses a well-known folk melody as the theme of the chorus. Moreover, he uses various folk motifs to recreate the historical picture of the Ming Dynasty, including tea picking, Suzhou-Hangzhou folk songs, the sounds of boatmen's trumpets and Jingyun drums. The composer uses a wide arsenal of folk instruments, including such traditional Chinese instruments as erhu, pipa, and guzeng, which provide a unique sound of the opera, saturated with national colour. These instruments serve not only to create an authentic atmosphere, but also to convey the lyrical feelings of the opera's heroes. At the same time, the use of orchestral instruments of the symphony orchestra, such as violins, cellos, and brass instruments, allows the composer to achieve drama in the opera performance.

In conclusion, it is necessary to emphasise the exceptional role of Yin Qing's opera in the development of modern Chinese musical culture. This work not only reflects Yin Qing's mastery of composition and innovative use of musical and theatrical technologies, but also establishes a connection between ancient cultural traditions and modern art practices. *The Ballad of the Canal* restores and enriches cultural heritage, turning to the deep historical roots of China through the prism of modern performing arts. In the opera, particular attention is paid to the Grand Canal, symbolising the connection of different eras and cultures, which allows viewers to rethink and re-evaluate the significance of this historical monument.

REFERENCES:

1. Liu Wenfeng. 2019. *Istoriya kitajskoj muzykalnoj dramy s drevnejshikh vremen do sovremennosti* [History of Chinese Musical Drama from Ancient Times to the Present], Translated by Trunova, A.S., Mezhdunarodnaya izdatelskaya kompaniya «Shans», Moscow, Russia.
2. Sun Lu. 2016. "Chinese Folk Opera: On the Formation and Development of the Genre", Abstract of Ph.D. dissertation in art history, 17.00.03, Rostov Rachmaninov State Conservatory, Rostov-on-Don, Russia, p. 29.

Owing to its musical expressiveness and visual richness, the work caused a significant resonance among reviewers and the public. International recognition confirmed the importance of the opera as a cultural phenomenon capable of presenting Chinese opera on the world stage. Furthermore, Yin Qing's opera intensified the issues of cultural exchange and the revival of interest in academic art among young people. The opera has been in the spotlight as a means of inspiration for a new generation of musicians and composers seeking to integrate the country's national heritage into the global cultural context.

Шао Чуньбо

Аспирант кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С.В. Рахманинова
e-mail: chunboshao@yandex.ru
Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0009-0007-8491-9100

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-26-33

ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ КИТАЙСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ИНЬ ЦИНА (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «БАЛЛАДА О КАНАЛЕ»)

Аннотация: Исследование посвящено рассмотрению особенностей претворения национальных традиций китайской культуры в опере Инь Цина «Баллада о Канале». Эта опера воплощает в себе значимость Великого Китайского канала, который играл ключевую роль в экономическом и социальном развитии страны на протяжении многих веков. Создание оперы (2012 г.) композитором происходило в период интенсивного развития академического вокального искусства в Китае, способствовавшего воплощению национальной концепции в сочинении Ии Цина. В основе оперы «Баллада о канале» история Большого канала Пекин-Ханчжоу с более чем 2500-летней историей. Для сюжета была избрана старинная легенда, повествующая о событиях, происходящих во время правления династии Мин. В центре оперы лирическая драма, разворачивающаяся на фоне истории одного из самых грандиозных сооружений Китая. Великий канал (императорский канал) и Великая китайская стена известны во всем мире. Канал является одним из крупнейших гидротехнических сооружений. Он был построен более двух с половиной тысяче-

тий назад и связывает два порта – Тяньцзинь и Шанхай. В первой половине XX века, в результате военных действий на территории страны, канал пришел в упадок, но в результате масштабной программы восстановления и модернизации, осуществляемой с 1950 года, он стал важнейшей водной артерией, соединяющей юг и север страны. Канал не только связывает северные и южные части страны, облегчая торговлю и культурный обмен, но и является символом единения и прогресса нации. В произведении Великий Китайский канал представлен не только инженерным чудом своего времени, но и символом единства и процветания китайского народа, воплощая идею трансмиссии культурного наследия Китая. Опера раскрыла возможности сочетания традиций китайской национальной оперы и европейской академической музыки. «Баллада о Канале» привлекла внимание как китайской, так и зарубежной аудитории, став символом китайского национального оперного искусства, репрезентировавшим богатство и красоту страны.

Ключевые слова: Баллада о Канале, национальная китайская опера, творчество Инь Циня.

В начале XXI века создание большой национальной китайской оперы с историко-легендарным сюжетом стало приоритетной задачей развития оперного искусства Китая. В данный период развитие национального музыкального театра связано с процессом сохранения традиций китайской народной культуры. Осуществляемый в музыкально-театральных формах процесс репрезентации фольклора помогает укрепить нацио-

нальную идентичность в условиях глобализации. В данном контексте актуальным представляется изучение оперного творчества современного китайского композитора Инь Цина. В процессе реформы оперного жанра он создает произведения, в которых органично сочетаются элементы китайской национальной музыкальной культуры и европейские композиторские техники. Его творчество, представленное такими операми,

как «Баллада о Канале» (2012), «Великий поход» (2016) и «Дочь партии» (2021), демонстрирует, как национальная культура может быть воплощена в жанре оперы. Соединение элементов китайского фольклорного материала с компонентами европейской академической музыкальной культуры создает особый музыкальный язык, который сохраняет традиции, оставаясь при этом современным. Этот подход отражает тенденцию к синтезу искусств Востока и Запада в китайской музыке и открывает путь к становлению инновационного понимания оперного искусства, способствуя формированию новых художественных парадигм в китайской музыке. Изучение оперного наследия Инь Цина помогает всесторонне рассмотреть взаимодействие традиционных и новаторских подходов, выявить новые художественные тенденции и проследить, как китайская культура интегрируется в контексте художественного мира Европы.

Инь Цин является одним из наиболее значимых современных композиторов Китая. Он известен, как создатель целого пласта песен, воплощающих особенности национальной культуры. Этот опыт позволил ему создать музыкальную составляющую оперного спектакля, основанную на национальном материале и исполняемую в стиле народного пения Китая. Опера «Баллада о канале», представляющая собой синтез европейских и китайских оперных традиций, была признана первым образцом нового жанра – «большой китайской оперы». Либретто было создано в содружестве Хуан Вэйруо и Дон Ни, постановщиком выступил Ляо Сянхун, а художественное оформление было поручено Лю Синлину.

Премьера оперы, состоявшаяся на сцене Национального центра исполнительских искусств (National Centre for the Performing Arts – NCPA) в 2012 году в Пекине, была результатом более чем двухлетней подготовки спектакля и вызвала широкий общественный резонанс. Для постановки был построен корабль в натуральную величину, полностью воссоздающий суда времени правления династии Мин. Именно на корабле происходят все основные события драмы. Каждая деталь интерьера корабля в точности такая же, как и в реальности. Постановка оперы была возобновлена в 2023 году. Опера была поставлена в России в 2022 году в Саратове.

При постановке оперы в 2012 году администрация NCPA стремилась не упустить ни одной

детали в воссоздании атмосферы легендарной истории. Сценическое оформление и визуальные эффекты в опере играют ключевую роль в создании уникального пространства. Визуальное воплощение сюжета оперы, разработанное с учетом современных технологий, делает эту постановку особенно запоминающейся и значимой с точки зрения культурного взаимодействия и инноваций театрального искусства. Сценография оперы включает в себя сложные мультимедийные инсталляции, которые позволяют создать динамично изменяющуюся среду, отражающую различные локации Великого канала. Применение проекционных технологий и светодиодных экранов обеспечивает визуализацию водной стихии, меняющихся пейзажей и городских сцен, что добавляет глубины и масштаба сценическому действию. Использование новейших технологий и верность традициям национального театрального искусства сделали «Балладу о канале» ярким примером того, как современное исполнение может гармонично сочетаться с национальной музыкальной культурой страны. В 2012 году, когда композитор создавал оперу «Баллада о Канале», Китай переживал период значительных культурных и социальных трансформаций. Государственная поддержка культурных инициатив того времени выражалась в ряде крупных проектов, направленных на продвижение китайской культуры за рубежом и укрепление национального самосознания через искусство. «Баллада о Канале» олицетворяла эту политику: оперное искусство использовалось не только для развлечения и образования, но и как инструмент политики и средство формирования и укрепления национальной идентичности.

Сунь Лу в своем исследовании, посвященном национальной опере отмечает, что современная китайская опера гэцзюй развивается как «песенный спектакль», ставший экспериментальной творческой платформой для слияния музыкальных и театральных традиций Китая и Европы [2]. Этот подход способствует более глубокому пониманию и признанию национальных особенностей жанра большой оперы, созданной на основе китайской легенды. В опере хорошо видны характерные черты национального искусства, такие как песенность и эпическая драматургия, которые обогащают жанровую структуру произведения. Опера также демонстрирует черты эпико-драматического жанра, что подчеркивается

переосмыслением традиционных элементов китайской народной оперы. Наличие бытовых сцен, отражающих народную жизнь, и использование разговорных вставок, которые трансформируются в отдельные выкрики, усиливают реалистичность и оперного спектакля. Важную роль играют также пластика, жесты и танцы, которые являются ключевыми компонентами в большой китайской опере.

В опере Инь Цина широко представлено многообразие особенностей национальной культуры, характерное для китайской музыкально-театральной традиции. Лю Вэньфэн подчеркивает своеобразие музыкальной драмы Китая: «Искусство музыкальной драмы в Китае формировалось на протяжении нескольких тысяч лет <...> Музыкальная китайская драма не похожа ни на драму, ни на оперу, ни на балет Америки и Европы» [1, с. 4]. Эти качества делают китайскую музыкальную драму уникальной по сравнению с театральным искусством других стран. Другой исследователь, Сунь Лу отмечает, что «жанровый полифонизм» является характерным свойством современной китайской оперы, подчеркивая смешение европейских и китайских оперных типов как важную черту национальной оперной драматургии [2]. Синтез традиций европейской и китайской музыкальной драмы в «Балладе о канале» позволяет осуществить взаимодействие различных сюжетных линий и художественно воссоздать целостность национальной картины мира китайского народа.

Рассматривая драматургию оперы, необходимо отметить, что в произведении Инь Цина, многослойность конфликта проявляется в переплетении внутренней и внешней сторон оперной драмы, где центральное место занимает Цинь Сяошен – смелый ученый и борец с коррупцией. Внешняя драма взаимодействует с внутренними переживаниями героя, находя отражение в финале оперы, где личная жертва превращается в символ национального освобождения. Основные персонажи оперы, такие как строитель канала и его возлюбленная, представлены через музыкальные темы, отражающие их социальное положение, внутренние переживания и взаимоотношения. Образ строителя канала, символизирующий трудовой народ, выражен через музыкальные мотивы, которые подчёркивают его силу, выносливость и приверженность своему делу. Его музыкальная тема часто использует

более низкие регистры и традиционные китайские инструменты, подчеркивая его связь с землёй и народными корнями. Образ возлюбленной строителя, в свою очередь, представлен через более лирические темы, которые отражают её нежность, мечтательность и внутреннюю красоту.

Рассматривая способы преломления национального музыкального материала необходимо отметить несколько направлений интеграции народных тем в ткань оперы. В качестве одной из важнейших тем оперы использует тема хора №2 «Красочная лодка-дракон» из первого действия. Инь Цин использует в качестве темы хора известную народную мелодию. Также он применяет для воссоздания исторической картины времени династии Мин различные фольклорные мотивы, включая сбор чая, народные песни Сучжоу-Ханчжоу, звуки труб лодочников и барабаны Цзинъюнь. Композитор использует широкий арсенал народных инструментов, включая такие традиционные китайские инструменты, как эрху, пипа и гуцзэнг, которые обеспечивают неповторимое звучание оперы, насыщенной национальным колоритом. Эти инструменты служат не только для создания аутентичной атмосферы, но и для передачи лирических чувств героев оперы. В то же время, применение оркестровых инструментов симфонического оркестра, таких как скрипки, виолончели и духовые, позволяет композитору достигнуть драматизма в оперном спектакле.

В заключении необходимо подчеркнуть исключительную роль оперы Инь Цина в развитии современной китайской музыкальной культуры. Это произведение не только отражает мастерство Инь Цина в сфере композиции и новаторское использование музыкально-театральных технологий, но и устанавливает взаимосвязь между древними культурными традициями и современными арт-практиками. «Баллада о канале» восстанавливает и обогащает культурное наследие, обращаясь к глубоким историческим корням Китая через призму современного исполнительского искусства. Особое внимание в опере уделено Великому каналу, символизирующему соединение различных эпох и культур, что позволяет зрителям переосмыслить и переоценить значимость этого памятника истории.

Произведение вызвало значительный резонанс среди критиков и публики благодаря своей музыкальной выразительности и визуальной

насыщенности. Международное признание подтвердило важность оперы как культурного феномена, способного представить китайскую оперу на мировой арене. Кроме того, опера Инь Цин активизировала проблемы культурного обмена и возрождения интереса к академическому

искусству среди молодежи. Опера оказалась в центре внимания как средство вдохновения для нового поколения музыкантов и композиторов, стремящихся интегрировать национальное наследие страны в глобальный культурный контекст.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Лю Вэньфэн. История китайской музыкальной драмы с древнейших времен до современности. - М.: Международная издательская компания «Шанс», 2019. - 631 с.
2. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра. Автореф. дис. кандидата иск: 17.00.03. Ростовская гос. консерватория имени С.В. Рахманинова. - Ростов-на-Дону, 2016. - 29 с.

Zhao Yiting

Postgraduate student

Russian State University of Design and Applied Arts

e-mail: 1993zhaoyiting@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID 0009-0009-1547-2311

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-34-41

FEATURES OF THE ARTISTIC EVOLUTION OF CHINESE GRAPHICS FROM ANTIQUITY TO THE QING ERA

Summary: Chinese graphics employs a variety of materials and production techniques that are incompatible with the European tradition. Firstly, these are materials, specifically, coloured and black ink, that are diluted with water. Furthermore, xylography, the oldest method of printed graphics, originated in China. The history of graphic art can also be attributed to the development of stone carving for the creation of seals with calligraphic and figurative motifs, which started in the second century AD when paper was introduced and began to spread in China. Moreover, calligraphy served as the foundation

Graphics were used as a means of communication and an information recording tool reflecting the beliefs, way of life, and activities of prehistoric people long before writing. Petroglyphs and rock paintings of the Stone Age, including images of hunting, nomadic life, symbols and prints, allow us to understand the social aspects and conditions of their existence. Graphics evolved in two directions over time: they became the earliest art forms and eventually became pictographic symbols, which served as the foundation for the earliest writing systems. During the Shang Dynasty (商, 17th–11th centuries BC), pictograms made on bones, clay, stone, and metal were used to record events and convey information [1, p. 4].

Book illustrations emerged on bamboo and silk, which were the key information carriers of the time, during the Warring States Period and the Qin (秦, 221–207 BC) and Han (汉, 202 BC–220 AD) dynasties. Bamboo was used for text and simple outlines. Silk, more suitable for drawings, has survived in small quantities due to the difficulty of storage. These illustrations, either included in a

for the traditions of the *guó huà* fine art; the uniqueness of China's entire artistic culture, which spans thousands of years, is the inseparable connection between Chinese calligraphy, graphics, and painting. With special focus on the key phases of the development of traditional Chinese graphics and their social functions, the article explores the origins and evolution of Chinese graphics, as well as their role in cultural communication.

Keywords: Chinese graphics, calligraphy, book illustration, engraving, cultural heritage of China.

text or existing separately, became the basis of ancient book graphics.

Drawing and writing characters on silk is known as a silk manuscript. These scrolls, usually rolled left to right, were created using wooden sticks. A fragment discovered in 1942 in a bullet depository in Changsha, Hunan Province, is one of the earliest examples of graphics on silk to be found. Known as the Ch'u Silk Manuscript (帛书图形), the fragment is now housed in the Metropolitan Museum of Art in New York City. Mythological scenes related to celestial phenomena, the seasons, and deities such as Nüwa, Yandi, and Zhurong, are depicted there; moreover, twelve statues of gods are presented [2, p. 71]. The manuscript is a unique example of graphics on silk that predates the Qin Dynasty (221–207 BC), providing insight into the graphic style of the time.

Moreover, two unique silk paintings dating back to the Warring States Period were found in the Chu Tomb in Changsha: Hero Riding a Dragon (人物御龙帛画), depicting a hero on a dragon ascending to heaven, and Character in the Company of a Drag-



Fig. 1

on and a Phoenix (人物龙凤帛画), showing a praying woman, surrounded by dragons and phoenixes. These works were made in the *gongbi* technique; they are characterised by thick contour lines and local colouring. Their careful execution and decorativeness laid the foundation for Chinese graphic art, opening the way for its further development during more than two thousand years (ill. 1).

Before the invention of printing, literature was passed around by hand, which led to the emergence of the Manuscript period. The Buddhist texts



Fig. 2. Biographies of Exemplary Women, the Eastern Jin dynasty, Gu Kaizhi, 25,8 x 417,8 cm. (317-420) 列女传图 东晋 顾恺之 纵25.8cm, 横417.8cm

from Dunhuang are particularly striking examples of handwritten graphics. They contain exquisite illustrations in a variety of styles: from delicate outline drawings to monumental images reminiscent of frescoes. Among them, works such as the Guanyin Pumen Ping (观音普门品) and the Sutra of the Ten Kings Spoken by the Buddha (佛说十王经) stand out. They include both monochrome and colour images, testifying to the high level of skill of the artists of that time.

The graphic art development during the Wei, Jin, Southern, and Northern Dynasties (220–589) was aimed at popularising Confucianism and Buddhism. Gu Kaizhi (顾恺之), recognised as the first outstanding master of this direction in Chinese painting, made a significant contribution to the development of illustrative art. His works, such as the Admonitions Scroll (女史箴图), Biographies of Exemplary Women (列女传图), and Luoshenfu Map (洛神赋图), were created by hand and became a standard for subsequent generations. Copies of these works made during the Tang and Song dynasties have survived to this day, confirming their importance in the history of Chinese book graphics [4, p. 21] (ill. 2).

The graphic art of books of the Tang Dynasty (唐, 618-907) is mainly represented by works discovered in the Mogao Caves in Dunhuang, and is divided into two main types: hand-made and printed graphics. In the early and middle Tang periods, unique graphics prevailed — monochrome drawings and colour images applied with a brush or a reed pen, with linear drawings dominating. Woodblock printing technology was in its infancy, and the number of prints remained limited. In the second half of the Tang period, printing technology began to spread actively. Buddhist communities were the first to take advantage of woodblock printing to replicate and distribute a significant number of sacred texts. As a result, Buddhism gained influence and became the dominant religion of the era. The themes of the graphic arts of that time were mainly related to Buddhism; however, they also covered Taoism, literature, science, technology, and fortune-telling. The Diamond Sutra (金刚经), printed in 868, with an illustration on the title page, is of particular interest. This work is considered one of the earliest surviving examples of woodblock printing in the world and is an important evidence of the development of book graphics in the Tang Dynasty (ill. 3).



Fig.3. Diamond Sutra, the Tang dynasty (868). Paper, xylography. 23,7 x 28,5 cm. Found in the Sutra Cave, cave 1. 金刚般若波罗密经 公元868 雕版印刷术

Book graphics of the Song (宋, 960–1279) and Yuan (元, 1271–1368) dynasties were mainly created using the matrix printing technique. In the Song Dynasty, the flourishing of the commodity economy stimulated the development of folk art and culture, which, combined with the Buddhism traditions, formed the main cultural directions of that time. During these periods, most of the illustrations in books were devoted to Buddhist themes and were distinguished by a high artistic level. Examples include the illustrations of the Prajnaparamita Sutra (金刚般若波罗密经), kept in the Qingliang Temple in Japan, and the popular images of the Lotus Sutra (妙法莲花经). At the same time, oral folklore and folk art became very popular among urban residents, contributing to the development of fiction, which was distinguished by a variety of genres. In addition to religious topics, books covered the fields of social and natural sciences, philosophy, and art. The illustrations of novels, which became an innovative direction in book graphics, are particularly noteworthy. Among them, the illustrations for the work Biographies of Exemplary Women (列女传) from the Song period and the illustrations for the novel Five Kinds of Pinghua (全相平话五种) from the Yuan era stand out. They are among the earliest examples of graphic accompaniment to text in Chinese literature (ill. 4, 5).

During the Ming Dynasty (1368–1644), Chinese printed graphics reached a golden age. This period was characterised by a large number of works, high quality, and wide influence. The subjects of book graphics were extremely diverse, including Buddhist scriptures, Taoist writings, Confucian classics, humanities, culture, analysis of ancient tradition, poetry, painting, theatre, novels, as well as scientific and medical treatises, and daily life motifs. Books of that time can be called a kind of “encyclopedia”. Ming graphics not only reached outstanding heights in Chinese art, but also are an important part of the cultural heritage of that era. The illustrations for such works as Romance of the Three Kingdoms (三国演义), Water Margin (水浒传), Journey to the West (西游记), Jin Ping Mei (金瓶梅), and Romance of the Western Chamber (西厢记), are particularly interesting (ill. 6).

During the Qing Dynasty (1644–1912), book illustrations were divided into two main categories: court illustrations and folk illustrations. In literature, the novel continued to develop. The famous Dream of the Red Chamber (红楼梦) and Liao Zhai Zhi Yi (聊斋志异) were the most significant ones. In the field of theatre, in particular Beijing Opera, various dramatic genres, which had a significant impact on the visual arts, also flourished. Chinese painting reached its apogee during this period. Culturally,



Fig.4. Illustrations for the Prajñāpāramitā sutra, Shouren, the Northern Song dynasty (985). 金刚般若波罗密经》的插图，在日本京都清凉寺收藏 985年 吴守真 北宋

the early Qing Dynasty continued the traditions of the late Ming Dynasty, and its golden age was during the reigns of the Kangxi, Yongzheng, and Qianlong emperors, when the dynasty’s unique artistic and cultural identity was formed. However, from the middle of the Qing Dynasty, the country experienced a decline, reflected in book illustrations, due to the policy of isolation, literary censorship, and political corruption (ill. 7).

Chinese graphics have come a long way from simple ritual images to complex book illustrations, achieving a high level of artistic and technical perfection. As an art that combines visual and printing techniques, graphics have made an important

contribution to the development of Chinese culture, conveying philosophical and religious ideas and forming aesthetic concepts. Modern study of Chinese graphics allows us not only to appreciate the uniqueness of this art, but also to understand how it has influenced the development of literature, religion, and social values. In order to better understand its impact on modern art and society, scholars can also focus more on the artistic evolution, transformation, and adaptation of Chinese graphics in the most recent culture, developing in the midst of globalisation, digitalisation, and intense cultural exchange.

REFERENCES:

1. Xu Xiaoman and Wang Fukang. 2007. History of Illustrations in Ancient China, Shanghai Ancient Texts Publishing House, Shanghai, China, p. 4. 徐小蛮 王福康《中国古代插图史》[M] 上海古籍出版社, 2007年12月. 第4页。
2. Li Xueqin. 1986. “The Chu Silk Manuscript”, The Great Chinese Encyclopedia: Archaeology, Great Chinese Encyclopedia Publishing House, Beijing, China, p. 71. 李学勤《楚帛书》, 《中国大百科全书·考古学》, 中国大百科全书出版社, 1986年8月, 第71页
3. Chen Ruilin. 2006. A Brief History of Ancient Chinese Graphic Art, Tsinghua Publishing House, Beijing, China, pp. 1-9. 陈瑞林. 中国古代图形艺术简史. 清华大学出版社, 2006年, 第1-9页。
4. Zhu Chunshou. 2005. History of Chinese Illustrative Art, Tsinghua University Press, Beijing, China, pp. 21-26. 祝重寿《中国插图艺术史话》[M] 清华大学出版社, 2005年, 第21-26页。

Чжао Итин

аспирант

Российский государственный

художественно-промышленный

университет им. С.Г. Строганова

e-mail: 1993zhaoyiting@gmail.com

Москва, Россия

ORCID 0009-0009-1547-2311

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-34-41

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭВОЛЮЦИИ КИТАЙСКОЙ ГРАФИКИ ОТ ДРЕВНОСТИ ДО ЭПОХИ ЦИН

Аннотация: Китайская графика использует различные материалы и техники создания, которые не согласуются с европейской традицией. Прежде всего, это материалы, разводимые водой, а именно черная и цветная тушь. Кроме того, древнейшая техника печатной графики – ксилография появилась именно в Китае. Помимо того, с появлением и распространением бумаги в Китае уже во II в. н.э. начинает развиваться резьба по камню для изготовления печатей, использующих каллиграфические и фигуративные мотивы, которые также можно рассматривать как часть истории графического искусства. Тем более, что каллиграфия

Задолго до появления письменности графика служила средством общения и фиксации информации, отражая верования, образ жизни и деятельность первобытных людей. Петроглифы и наскальные рисунки каменного века, включающие изображения охоты, кочевой жизни, символов и отпечатков, позволяют понять социальные аспекты и условия их существования. Со временем графика развивалась в двух направлениях: превращалась в ранние формы искусства и эволюционировала в пиктографические символы, которые стали основой первых систем письма. В эпоху Шан (商, XVII–XI века до н.э.) пиктограммы, фиксируемые на костях, глине, камне и металле, использовались для записи событий и передачи информации. [1, с. 4]

В эпоху Воюющих Царств и династий Цинь (秦, 221–207 годы до н.э.) и Хань (汉, 202 год до н.э. – 220 год н.э.) книжная графика зародилась на бамбуковых дощечках и шелке — ключевых

легла в основу традиций изобразительного искусства гоуа, неразрывная связь китайской каллиграфии, графики и живописи составляет специфику всей художественной культуры Китая, насчитывающей тысячи лет. В данной статье рассматриваются происхождение и эволюция китайской графики, а также её роль в культурной коммуникации, с особым вниманием к основным этапам развития традиционной китайской графики и её социальным функциям.

Ключевые слова: китайская графика, каллиграфия, книжная иллюстрация, гравюра, культурное наследие Китая.

носителях информации того времени. Бамбук использовался для текста и простых контуров, а шелк, более подходящий для рисунков, сохранился в небольшом количестве из-за сложности хранения. Эти иллюстрации, включавшиеся в текст или существовавшие отдельно, стали основой древней книжной графики.

Рисование и написание символов на шелке известно как «шелковый рукописный свиток» (silk manuscript). Эти свитки, обычно свернутые с левой стороны вправо, создавались с использованием деревянных палочек. Одним из самых ранних найденных примеров шелковой графики является фрагмент, обнаруженный в 1942 году в хранилище пуль в Чанше, провинция Хунань. Этот фрагмент, известный как «Шелковая рукопись Чу» (The Ch'u Silk Manuscript 《帛书图形》), ныне хранится в Метрополитен-музее в Нью-Йорке. Он изображает мифологические сцены, связан-



Fig.5. The Records of the Three Kingdoms 元代 1321-1323 建安虞氏刊本 高13.6厘米 宽18厘米 全相三国志平话 桃园结义 日本内阁文库

ные с небесными явлениями, временами года и божествами, такими как Нюйва, Янди и Чжуронг, и включает двенадцать статуй богов.[2, с.71] Этот манускрипт является уникальным примером графики на шёлке, появившийся ещё до воцарения династии Цинь (221 – 207 гг. до н.э.), предоставляя представление о графическом стиле того времени.

Кроме того, в гробнице Чу в Чанше были найдены две уникальные шелковые картины, относящиеся к периоду Воюющих Царств: «Герой верхом на драконе» 《人物御龙帛画》, изображающая восхождение героя на небеса верхом на драконе, и «Персонаж в обществе дракона и феникса» 《人物龙凤帛画》, где показана молящаяся женщина в окружении драконов и фениксов. Эти произведения выполнены в технике гунби, отличающиеся жирной контурной линией и локальным колоритом. Их аккуратное исполнение и декоративность заложили основы китайской графики, открыв путь для её дальнейшего развития на протяжении более двух тысяч лет. (Рис.1)

До изобретения книгопечатания литература распространялась рукописным способом, что обусловило появление «периода рукописей». Особенно яркими примерами рукописной гра-

фики являются буддийские тексты из Дуньхуана. Они содержат изысканные иллюстрации, выполненные в различных стилях: от тонких контурных рисунков до монументальных изображений, напоминающих фрески. Среди них выделяются произведения, такие как «Гуаньинь Пумэнь Пин» 《观音普门品》 и «Сутра десяти королей, произнесённая Буддой» 《佛说十王经》, включающие как монохромные, так и цветные изображения, свидетельствующие о высоком уровне мастерства художников того времени.

Развитие графического искусства в период династий Вэй, Цзинь, Южной и Северной (魏晋南北朝时期220 — 589 г) было направлено на популяризацию конфуцианства и буддизма. Значительный вклад в становление иллюстративного искусства внёс Гу Кайчжи (顾恺之), признанный первым выдающимся мастером этого направления в китайской живописи. Его работы, такие как «Свиток упреков» (“Admonitions Scroll” 《女史箴图》), «Биографии примерных женщин» (“Biographies of Exemplary Women” 《列女传图》) и «Карта Лоошэнфу» (“Luoshenfu map” 《洛神赋图》), создавались вручную и стали эталоном для последующих поколений. Копии этих произведений, выполненные в эпоху



Fig.6. The Ming dynasty (1573-1620). Journey to the West. Illustrations for the opera. Books published in the cities of Suzhou and Hangzhou. 明代 西游记 戏曲插图 万历苏杭刊本

династий Тан и Сун, сохранились до наших дней, подтверждая их значение в истории китайской книжной графики. [4, с. 21] (Рис.2)

Графическое искусство книг периода династии Тан (唐618-907гг.) в основном представлено произведениями, обнаруженными в пещерах Могао в Дуньхуане, и делится на два основных типа: ручная и печатная графика. В ранний и средний периоды Тан преобладала уникальная графика – монохромные рисунки и цветные изображения, нанесённые кистью или тростниковым пером, при этом доминировали именно линейные рисунки. Технология ксилографии находилась на начальной стадии развития, а количество отпечатков оставалось ограниченным. Во второй половине периода Тан печатная техника начала активно распространяться. Буддийские общины первыми воспользовались преимуществами ксилографии, чтобы тиражировать и распространять значительное количество священных текстов. Благодаря этому буддизм укрепил своё влияние и стал доминирующей религией эпохи. Тематика графики того времени преимущественно была связана с буддизмом, но охватывала также даосизм, литературу, науку, технику и гадания. Особенно выделяется «Алмазная сутра» (《金刚经》), отпечатанная в 868 году, с иллюстрацией на титульной странице. Этот памятник считается одним из самых ранних сохранившихся образцов ксилографии в мире и является важным свидетельством развития книжной графики эпохи Тан. (Рис.3)

Книжная графика периодов династий Сун (宋960-1279 гг.) и Юань (元1271-1368 гг.) преимущественно создавалась с использованием техники матричной печати. Расцвет товарной экономики

в эпоху Сун стимулировал развитие народного искусства и культуры, которые, сочетаясь с традициями буддизма, сформировали основные культурные направления того времени. Большинство иллюстраций в книгах этих эпох были посвящены буддистским темам и отличались высоким художественным уровнем. Примерами являются иллюстрации к «Праджняпарамита сутре» (《金刚般若波罗密经》), хранящиеся в храме Цинлян в Японии, и популярные изображения к «Лotosовой сутре» (《妙法莲花经》). Одновременно, устный фольклор и народное искусство стало весьма популярным и среди городских жителей, что способствовало развитию художественной литературы, отличавшейся многообразием жанров. Помимо религиозных тем, книги охватывали области социальных и естественных наук, философии и искусства. Особого внимания заслуживают иллюстрации к романам, ставшие новаторским направлением книжной графики. Среди них выделяются иллюстрации к произведению «Биографии примерных женщин» (《列女传》) периода Сун и иллюстрации к роману «Пять видов пинхуа» (《全相平话五种》) эпохи Юань, которые являются одними из самых ранних примеров графического сопровождения текста в китайской литературе. (Рис.4,5)

В период династии Мин (明1368-1644 гг.) китайская печатная графика достигла золотого века. Это время отличалось большим количеством произведений, высоким качеством и широким влиянием. Тематика книжной графики была крайне разнообразной, включая буддийские писания, сочинения даосизма, конфуцианскую классику, гуманитарные науки, культуру, анализ древней традиции, поэзию, живопись, театр, романы, а также научные и медицинские трактаты, мотивы повседневной жизни. Книги того времени можно назвать своего рода «энциклопедиями». Графика династии Мин не только достигла выдающихся высот в китайском искусстве, но и является важной частью культурного наследия той эпохи. Особенно интересны иллюстрации к таким произведениям, как «Романс Трёх Королевств» (《三国演义》), «Речные заводи» (《水浒传》), «Путешествие на Запад» (《西游记》), «Цзинь Пин Мэй» (《金瓶梅》) и «Роман западной палаты» (《西厢记》). (Рис.6)

В эпоху династии Цин (清1644-1912 гг.) книжная графика делилась на две основные категории: придворную и народную. В литературе продол-

жает развиваться роман, важнейшими из которых стали прославленные «Сон в красном тереме» (《红楼梦》) и «Ляо-чжай-чжи-и» (《聊斋志异》). В области театра, в частности Пекинской оперы, также процветали различные драматические жанры, которые оказывали значительное влияние на изобразительное искусство. Китайская живопись в этот период достигла своего апогея. В культурном плане ранняя династия Цин продолжала традиции поздней династии Мин, а её золотой век пришелся на правление императоров Канси, Юнчжэн и Цяньлун, когда была сформирована уникальная художественная и культурная идентичность династии. Однако с середины династии Цин, из-за политики изоляции, литературной цензуры и политической коррупции, страна пережила упадок, что отразилось и на книжной графике. (Рис.7)

Китайская графика прошла долгий путь от простых ритуальных изображений до сложных книжных иллюстраций, достигнув высокого уровня художественного и технического совершенства. Будучи искусством, сочетающим изобразительные и печатные техники, графика внесла важный вклад в развитие китайской культуры, передавая философские и религиозные идеи и формируя эстетические представления. Современное изучение графики Китая позволяет не только оценить уникальность этого искусства, но и понять, каким образом оно повлияло на развитие литературы, религии и общественных ценностей. Более

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Сюй Сяомань, Ван Фукан. История иллюстраций в древнем Китае. - Шанхай: Шанхайское издательство древних текстов, 2007. - С. 4. 徐小蛮 王福康《中国古代插图史》[M] 上海古籍出版社, 2007年12月. 第4页.
2. Ли Сюэцин. Шелковая рукопись Чу / Большая Китайская энциклопедия: Археология. - Пекин: Издательство Большой Китайской энциклопедии, 1986. - С. 71. 李学勤《楚帛书》,《中国大百科全书·考古学》,中国大百科全书出版社, 1986年8月, 第71页.
3. Чэнь Жуйлинь. Краткая история древнекитайского графического искусства. - Пекин: Издательство Цинхуа, 2006. - С. 1-9. 陈瑞林. 中国古代图形艺术简史. 清华大学出版社, 2006年, 第1-9页.
4. Чжу Чуншоу. История китайского иллюстративного искусства. - Пекин: Издательство Университета Цинхуа, 2005. - С. 21-26. 祝重寿《中国插图艺术史话》[M] 清华大学出版社, 2005年, 第21-26页.



Fig.7. Liaozhai zhiyi saw a monster through the window. Hand-painted illustrations in the Qing palace. 清宫手绘插图 聊斋志异 纸本设色 工笔重彩 先藏中国历史博物馆 窥窗见鬼

того, исследователи могут уделить больше внимания художественной эволюции, трансформации и адаптации китайской графики в новейшей культуре, развивающейся в русле глобализации, цифровизации и интенсивного культурного обмена, чтобы глубже понять её влияние на современное искусство и общество.

Liu Fang

Postgraduate student

The Kosygin State University of Russia

e-mail: zzuliuf@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID: 0009-0009-2618-3814

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-42-49

INCLUSIVE DESIGN IN THE ART OF PUBLIC SPACES: CREATING ACCESSIBLE EXPERIENCES FOR THE VISUALLY IMPAIRED

Summary: The accessibility to everyone, including visually impaired people, is one of the key aspects of art in public spaces. Nowadays, the issue of providing blind and low vision people with the opportunity to enjoy artworks is only beginning to be addressed; thus, this practice has not yet become widespread. The physiological and cognitive characteristics of people with visual impairments as

Not only should everyone have equal access to opportunities in an inclusive society, but they should also be treated with equal respect and consideration for one another [1, p. 153]. Providing visually impaired people with the opportunity to appreciate art in a public space is a positive and significant event. It not only reflects the practical importance of art in resolving social problems, but also demonstrates its functional value. That is, art is no longer just visual pleasure; it can touch people's hearts and convey emotions and values in a variety of ways. Art design for people with visual impairments should not only meet their specific needs, but also allow works of art to reveal their inner meaning and beauty through other channels of perception.

Public art professionals have been paying more and more attention to inclusive design in recent years. Inclusive design is the design of spaces and objects that can be used by every person. It gives every citizen the opportunity to participate equally in the life of society [2, p. 101]. At the same time, inclusion does not mean "equalising" all people, but rather respecting the individual needs of each person [3, p. 25]. Multisensory design, the key method of an inclusive approach, involves the use of tactile,

well as existing examples of solutions to this issue are analysed in the article. Based on the conducted analysis, a theoretical framework is developed, enabling people with visual impairments to fully perceive art in public spaces.

Keywords: inclusive design, art of public spaces, people with visual impairment, multisensory perception, cognitive features.

auditory, olfactory, and other sensory means, making artworks more accessible to people with visual impairments. The development of digital technologies, such as 3D printing and virtual reality, significantly contributes to the implementation of such projects, providing new opportunities for conveying complex artistic impressions.

However, the promotion of inclusive design faces a number of challenges. Firstly, the high cost of technologies and the complexity of their application hinder the widespread dissemination of these approaches, especially in regions with limited economic resources. Secondly, the use of the concept of "inclusion" is perceived as a formal requirement that does not imply strict adherence to the guidelines of an inclusive culture, respect for the rights of people with disabilities, enshrined in the UN Convention [4, p. 68]. In addition, awareness of the importance of inclusive art among the general public remains low, and some perceive it as less aesthetically valuable.

Despite these challenges, the growing attention to issues of justice and inclusion in society creates favourable conditions for the further development of inclusive design in the field of pub-

lic art. This direction opens up new opportunities for increasing social cohesion and cultural diversity in the urban environment.

As of 2020, there are 1.1 billion people with visual impairments in the world, including 43 million people who are completely blind and 29.5 million people who suffer from moderate to severe visual impairments. [5]. Due to vision problems, people may have difficulties with social adaptation. Feelings of loneliness and anxiety prompt them to avoid communicating with others, which negatively affects their physical and mental health, as well as their quality of life [6, p. 155].

Perception is one of the key human abilities and is the fastest way to understand the world around us and obtain information. A person receives information about the environment mainly through sight, hearing, smell, touch, and taste, with vision accounting for 83% of the information received. For visually impaired people, the compensatory neural mechanism works by reorganising the sensory channel. In other words, lost vision does not disappear, but affects the use of other methods of perception. [7, p. 407]. Visually impaired people perform spatial cognition through external stimulation of information and a compensatory reaction of the cerebral cortex. They learn about the world through touch. Tactile perception helps to obtain an idea of the size and shape of an object. Just like touch, auditory perception plays an important role in people with disabilities. People with visual impairments freely determine the object and spatial properties of the surrounding world using a series of sounds [8, p. 17].

Although visually impaired people can perceive space using other senses (touch, hearing, and smell), they still encounter certain specific disturbances of spatial perception. For example, when forming spatial representations, visually impaired people have access to only limited information; thus, it is difficult for them to create a complete and accurate map of the location of objects in space. In addition, they have difficulty assessing the relative position and size of objects, as well as understanding and interpreting the spatial relationships between them. They still have to deal with disturbances of spatial perception, which can be corrected with the help of technology and equipment.

Multisensory design is a rejection of the traditional single-sensory approach. It involves the use of several senses at once: sight, hearing, touch, smell,



Fig.1 The author is studying a tactile reproduction of Giacomo Cipper's painting *The Peasant's Meal* in the Voronezh Regional Museum.

and taste, allowing stimulating human sensory functions at different levels and providing a deeper and richer interaction with the surrounding world [9, p. 128]. Human senses do not exist in isolation, they are interconnected and influence each other. The brain combines signals from different senses in a specific situation, creating a common perception. Given the interaction of various areas of the brain and the close connection between all senses, multisensory experience is of the greatest value for inclusive art [10].

The Voronezh Regional Museum houses Giacomo Cipper's painting, *The Peasant's Meal*. The artwork clearly demonstrates the artist's personal style. The composition of the painting is distinguished by classical harmony, simplicity, and minimalism in detail.

A tactile reproduction of the work was developed in the museum. The copy turns a two-dimensional image into a three-dimensional one, reliably recreating the sensations of interaction with the various materials presented in the painting. Moreover, audiovisual information was created, available for listening by scanning a QR code on a mobile device or using special headphones. The commentary contains information about the artist and the subject of the painting. The reproduction is equipped with sensors that respond to touch and provide information about the colour palette, plots, and other elements of the image, contributing to a deeper understanding of its content.

The new format allows visitors to get a unique experience of perceiving art. Using touch and hearing, people with visual disabilities can form a more complete and voluminous idea of the painting. In addition to tactile reproductions, the development of technology opens up new horizons for the crea-



Fig.2 A visitor of the *Touching Masterpieces* exhibition at the National Gallery in Prague is using tactile gloves for a VR experience.

tion of accessible art, providing a multisensory experience for people with visual impairments.

Digital technologies play an increasingly important role in creating conditions for visually impaired people to get acquainted with art in public spaces. With the help of digital models and 3D printing, it is possible to efficiently and conveniently create artworks accessible to this audience.

In 2018, the National Gallery in Prague hosted the *Touching Masterpieces* exhibition, which offered visually impaired people a new way to appreciate fine art — a VR experience. For the exhibition, the Spanish company NeuroDigital Technologies, which specialises in VR technologies, created models of three sculptures: David, Venus de Milo, and a bust of Nefertiti.

Unlike traditional VR devices, virtual reality does not require the use of VR headsets in this project. Here, special tactile gloves are used, creating a unique artistic experience. The design of the tactile glove uses 10 sensors arranged in a special way. They vibrate at different frequencies, creating a variety of sensations and allowing visitors to experience the art through touch and to form a more complete understanding of it. The developers converted various features of the composition of the three sculptures, such as hips, lips, and eyes, into

codes and translated the new information into specific vibration patterns. In the VR models of these three works of art alone, there are up to 1024 different vibration patterns, making it easy for the brain to create a true sense of touch throughout the experience. The exhibition is not only for the visually impaired, the museum invites everyone to put on gloves and try it out to better verify the completeness and authenticity of the method in presenting the sculptures.

CONCLUSION

Public space art represents the soul of the city, being a reflection of its spiritual content. Raising awareness of the issues facing this group of the population and providing them with the necessary support is not the only goal of designing public spaces for the visually impaired. The use of sensory design to create accessible and easily perceived artworks, as well as exploration of their unique perception of design and its transformation, is also considered. This, in turn, contributes to the expansion of forms of artistic expression and the enrichment of the cultural landscape.

An analysis of the application of inclusive design in the field of public art shows that it is not only a development of traditional design concepts, but also a positive response to the diversity of human society. It is especially evident when considering the needs of people with visual disabilities in artistic perception. In this context, inclusive design reveals its unique charm and value. It opens the world of art to visually impaired people, emphasising the importance of diversity in society.

The use of inclusive design in the sphere of public art will undoubtedly expand in the future due to the ongoing advancements in technology and the growing public consciousness of justice. New technologies such as artificial intelligence, augmented reality, and digital technologies will open up new opportunities for inclusive art design.

REFERENCES:

1. Afonkina, Y.A. 2015. "Social Inclusion of Persons with Disabilities and the Problem of Human Dignity" [Sotsialnaya inkluziya lits s invalidnostyu i problema che-lovecheskogo dostoinstva], *Modern research of social problems* [Sovremennye issledovaniya sotsialnykh problem], no. 11 (55), pp. 149-162.
2. Shashkina, I.S., Rakovets N.S. and Popova Y.A. 2021. "Principles of inclusive design as a basis for the formation of universal, ideological values in students" [Prin-tsipy inkluzivnogo dizajna kak osnova formirovaniya obshchechelovecheskikh, mirovozzrencheskikh tsen-nostej u studentov], *Bulletin of science and educa-tion* [Vestnik nauki i obrazovaniya], no. 7-1 (110), pp. 101-103.
3. PoboZhakova, A.A. 2021. "Tactile exhibit: features of in-tegration into the museum space" [Taktilnyj eksponat: osobennosti integratsii v muzejnoe prostranstvo], *Bul-letin of the Kemerovo State University of Culture and Arts* [Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo uni-versiteta kultury i iskusstv], no. 56, pp. 25-31.
4. Dolgova, E. and Bolshakov, N. 2023. "Understanding disability in an inclusive museum: systemic contradic-tions and the search for consensus" [Ponimanie invalid-nosti v inkluzivnom muzee: sistemnye protivorechiya i poisk konsensusa], *Laboratorium*, no. 1, pp. 56-74.
5. International Association of Ophthalmologists, "The Scale of Global Vision Loss", available at: https://www.iapb.org/wp-content/uploads/2021/02/Vision-Atlas_Evidence-Series_Magnitude-of-Vision-Loss_24022021.pdf (Accessed 13.11.2024)
6. Li Yanqiao. 2024. "Current status and development trends of intelligent design of tourism products for people with impaired vision" [Sovremennoe sostoyanie i tendentsii razvitiya intellektualnogo dizajna tur-isticheskikh produktov dlya lyudej s oslablennym zre-niem], *Shoe technology and design* [Tekhnologiya i dizajn obuvi], no. 4 (02), pp. 155-157.
7. Wu Jianhui and Luo Yuejia. 2005. "Cross-sensory Chan-nel Reorganisation in Visually Impaired People", *Ad-vances in Psychological Science*, no. (04), pp. 406-412.
8. Rodionova, D.D. and PoboZhakova, A.A. 2016. "Mod-ern interactive technologies for people with disabilities in a museum" [Sovremennye interaktivnye tekhnolo-gii v muzee dlya lyudej s ogranichennymi vozmozh-nostyami zdorovya], *Scientific notes of the Tomskaya Pisanitsa Museum-Reserve* [Uchenye zapiski muzeya-zapovednika «Tomskaya Pisanitsa»], no. 4, pp. 15-18.
9. Li Lemon, Wang Anxia and Deng Li. 2008. "Applica-tion of sensory design concepts in packaging design", *Packaging Engineering*, no. (03), pp. 128-130.
10. Harnpinijsak, K. 2019. "An exploration of sensory de-sign: how sensory interaction affects perceptual expe-rience in an immersive artwork", *Interact Archit Lab*, available at: <http://www.interactivearchitecture.org/an-exploration-of-sensory-design-how-sensory-interac-tion-affects-perceptual-experience-in-an-immersive-artwork.html> (Accessed 25.11.2024).

Лю Фан

аспирант

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина

(Технологии. Дизайн. Искусство)

e-mail: zzuliuf@gmail.com

Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-42-49

ИНКЛЮЗИВНЫЙ ДИЗАЙН В ИСКУССТВЕ ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ: СОЗДАНИЕ ДОСТУПНОГО ОПЫТА ДЛЯ ЛЮДЕЙ С НАРУШЕНИЕМ ЗРЕНИЯ

Аннотация: Одним из ключевых аспектов искусства общественных пространства является его доступность для всех, включая людей с ограниченными возможностями зрения. В настоящее время проблема обеспечения доступности произведений искусства для незрячих и слабовидящих людей только начинает решаться, и эта практика ещё не получила широкого распространения. В данной статье проводится анализ физиологических и когнитивных особенностей людей с нарушениями зре-

ния, а также рассматриваются существующие примеры решения этой проблемы. На основе проведённого анализа разрабатывается теоретическая база, которая позволит людям с нарушениями зрения полноценно воспринимать искусство общественном пространстве.

Ключевые слова: инклюзивный дизайн, искусство общественных пространств, люди с нарушением зрения, мультисенсорное восприятие, когнитивные особенности.

В инклюзивном обществе все должны быть равны не только в плане возможностей, но и в смысле взаимоуважения и отношения к другим [1, с. 153]. Предоставление слабовидящим людям возможности оценить искусство общественном пространстве — это позитивное и значимое событие. Это не только отражает практическую значимость искусства в решении социальных проблем, но и демонстрирует его функциональную значимость, то есть искусство — это уже не просто визуальное наслаждение, оно может трогать сердца людей и передавать эмоции и ценности различными способами. Решения в области художественного дизайна для людей с нарушениями зрения должны не только отвечать их специфическим потребностям, но и позволять произведениям искусства раскрывать свой внутренний смысл и красоту через другие каналы восприятия.

В последние годы инклюзивный дизайн стал получать всё большее внимание в сфере искусства общественных пространств. Инклюзивный

(от англ. Inclusive - включающий, содержащий) дизайн - это дизайн пространств и предметов, которыми может пользоваться каждый человек. Инклюзивный дизайн пространств и объектов дает возможность каждому гражданину на равных принимать участие в жизни общества [2, с. 101]. При этом инклюзия не означает «уравнивание» всех людей, а подразумевает уважение к индивидуальным потребностям каждого человека [3, с. 25]. Мультисенсорный дизайн, являясь ключевым методом инклюзивного подхода, предполагает использование тактильных, слуховых, обонятельных и других сенсорных средств, что делает произведения искусства более доступными для людей с нарушениями зрения. Развитие цифровых технологий, таких как 3D-печать и виртуальная реальность, значительно способствует реализации подобных проектов, предоставляя новые возможности для передачи сложных художественных впечатлений.

Тем не менее, продвижение инклюзивного дизайна сталкивается с рядом вызовов. Во-первых, высокая стоимость технологий и сложность их применения затрудняют широкое распространение этих подходов, особенно в регионах с ограниченными экономическими ресурсами. Во-вторых, что использование понятия «инклюзия» воспринимается как формальное требование, которое не подразумевает точного следования установкам инклюзивной культуры, соблюдения прав людей с инвалидностью, закрепленных в конвенции ООН [4, с. 68]. Кроме того, уровень осведомлённости широкой аудитории о значимости инклюзивного искусства остаётся недостаточным, а некоторые воспринимают его как менее эстетически ценное.

Несмотря на эти трудности, рост внимания к вопросам справедливости и инклюзии в обществе создаёт благоприятные условия для дальнейшего развития инклюзивного дизайна в сфере искусства общественных пространств. Это направление открывает новые возможности для повышения социальной сплочённости и культурного многообразия в городской среде.

По данным на 2020 год, в мире насчитывается 1,1 миллиарда человек с нарушениями зрения, среди которых 43 миллиона полностью слепых и 29,5 миллионов страдают от умеренных и тяжелых нарушений зрения. [5]. Вследствие проблем со зрением у людей могут возникать трудности с социальной адаптацией. Ощущение одиночества и тревоги побуждает их избегать общения с окружающими, что отрицательно сказывается на физическом и психическом здоровье, а также на качестве жизни [6, с. 155].

Восприятие является одной из ключевых способностей человека и представляет собой наиболее быстрый способ познания окружающего мира и получения информации. Человек получает сведения об окружающей среде преимущественно через зрение, слух, обоняние, осязание и вкус, при этом на долю зрения приходится 83 % получаемой информации. У незрячих людей компенсаторный нейронный механизм работает за счёт реорганизации сенсорного канала. Иными словами, утраченное зрение не исчезает, а влияет на использование других способов восприятия. [7, с. 407]. Слабовидящие люди осуществляют пространственное познание через внешнюю стимуляцию информацией и компенсаторную реакцию коры головного мозга. По-

знание мира у слепых и слабовидящих людей происходит через осязание. Через тактильное восприятие проходит получение представления о размере и форме предмета. Также как и осязание, у людей с ограниченными возможностями важную роль играет слуховое восприятие. Слабовидящие свободно с помощью звукового ряда определяют предметные и пространственные свойства окружающего мира [8, с. 17].

Хотя слабовидящие люди могут воспринимать пространство с помощью других органов чувств (осязания, слуха и обоняния), они всё равно сталкиваются с определёнными специфическими нарушениями пространственного восприятия. Например, при формировании пространственных представлений слабовидящим людям доступна только ограниченная информация, поэтому им сложно создать полную и точную карту расположения объектов в пространстве. Кроме того, им трудно оценить относительное положение и размер объектов, а также понять и интерпретировать пространственные отношения между ними. Им всё ещё приходится сталкиваться с нарушениями пространственного восприятия, которые можно исправить с помощью технологий и оборудования.

Мультисенсорный дизайн представляет собой отказ от традиционного односенсорного подхода. Он предполагает использование сразу нескольких чувств: зрения, слуха, осязания, обоняния и вкуса. Это позволяет стимулировать сенсорные функции человека на разных уровнях и обеспечивает более глубокое и насыщенное взаимодействие с окружающим миром [9, с. 128]. Чувства человека не существуют изолированно, они взаимосвязаны и влияют друг на друга. Мозг объединяет сигналы от разных органов чувств в конкретной ситуации, создавая общее восприятие. Учитывая взаимодействие различных областей мозга и тесную связь между всеми чувствами, мультисенсорный опыт представляет наибольшую ценность для инклюзивного искусства.[10].

В Воронежском областном музее находится картина Джакомо Чиппера «Крестьянская трапеза». Это произведение ярко демонстрирует стиль автора. Композиция картины отличается классической гармонией, простотой и минимализмом в деталях.

Музей разработал тактильную репродукцию произведения (Рис. 1). Копия превращает двух-

мерное изображение в объёмное и достоверно воссоздаёт ощущения от взаимодействия с различными материалами, представленными на картине. Также была создана аудиовизуальная сопроводительная информация, доступная для прослушивания путём сканирования QR-кода на мобильном устройстве или с помощью специальных наушников. Комментарий содержит данные о живописце и тематике картины. Репродукция оснащена сенсорами, которые реагируют на прикосновения и предоставляют сведения о цветовой палитре, сюжетах и других элементах изображения, способствуя более глубокому пониманию его содержания.

Новый формат позволяет посетителям получить уникальный опыт восприятия искусства. Люди с ограниченными возможностями по зрению, используя осязание и слух, могут сформировать более полное и объёмное представление о картине. Кроме тактильных репродукций, развитие технологий открывает новые горизонты для создания доступного искусства, обеспечивая мультисенсорный опыт для людей с нарушениями зрения.

Цифровые технологии играют всё более значимую роль в создании условий для знакомства слабовидящих людей с искусством в общественных пространствах. С помощью цифровых моделей и 3D-печати можно эффективно и удобно создавать произведения искусства, доступные для восприятия этой аудитории.

В 2018 году в Национальной галерее Праги состоялась выставка «Прикосновение к шедеврам» (Touching Masterpieces), которая предложила слабовидящим людям новый способ оценить изобразительное искусство - VR-опыт (Рис. 2). Испанская компания NeuroDigital, специализирующаяся на VR-технологиях, построила для выставки модели трех скульптурных произведений - Давида, Афродиты Милосской и бюста Нефертити.

В отличие от традиционных VR-устройств, в данном проекте виртуальная реальность не требует использования VR-гарнитур. Здесь применяются специальные тактильные перчатки, которые создают уникальный художественный опыт. В конструкции тактильной перчатки используются 10 датчиков, расположенных особым образом. Они вибрируют с разной частотой, создавая разнообразные ощущения. Это позволяет посетителям ощутить искусство через прикосновения и сформировать более полное представление о нём. Разработчики преобразовали различные особенности

композиции трех скульптур, такие как бедра, губы и глаза, в коды и перевели новую информацию в определенные модели вибрации. Только в VR-моделях этих трех произведений искусства насчитывается до 1024 различных моделей вибрации, благодаря чему мозг легко формирует истинное чувство осязания на протяжении всего опыта. Выставка предназначена не только для людей с ослабленным зрением, музей предлагает всем желающим надеть перчатки и попробовать, чтобы лучше проверить полноту и подлинность метода в представлении скульптурных произведений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ:

Искусство общественного пространства представляет собой душу города, являясь отражением его духовного содержания. Ценностная ориентация дизайна общественного пространства, ориентированного на слабовидящих, заключается не только в привлечении внимания общества к проблемам данной группы населения и оказании им необходимой поддержки. Она предполагает использование сенсорного дизайна для создания доступных и легко воспринимаемых произведений, а также изучение их уникального восприятия дизайна и его трансформации. Это, в свою очередь, способствует расширению форм художественного выражения и обогащению культурного ландшафта.

Анализ применения инклюзивного дизайна в сфере искусства общественных пространств показывает, что он представляет собой не только развитие традиционных дизайнерских концепций, но и позитивный отклик на многообразие человеческого общества. Особенно ярко это проявляется при рассмотрении потребностей людей с ограниченными возможностями зрения в художественном восприятии. В этом контексте инклюзивный дизайн раскрывает своё уникальное обаяние и ценность. Он открывает мир искусства для слабовидящих людей, подчёркивая значимость разнообразия в обществе.

В будущем, с постоянным развитием технологий и повышением общественного сознания о справедливости, применение инклюзивного дизайна в области общественного искусства обязательно станет более широким. Новые технологии, такие как искусственный интеллект, дополненная реальность и цифровые технологии, откроют новые возможности для инклюзивного художественного дизайна.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Афонькина Ю.А. Социальная инклюзия лиц с инвалидностью и проблема человеческого достоинства // *Соврем. исслед. социал. проблем.* - 2015. - №11 (55). - С. 149-162.
2. Шашкина И.С., Раковец Н.С., Попова Ю.А. Принципы инклюзивного дизайна как основа формирования общечеловеческих, мировоззренческих ценностей у студентов // *Вестник науки и образования.* - 2021. - №7-1 (110). - С. 101-103.
3. Побожаква А.А. Тактильный экспонат: особенности интеграции в музейное пространство // *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств.* - 2021. - №56. - С. 25-31.
4. Долгова Е., Большаков Н. Понимание инвалидности в инклюзивном музее: системные противоречия и поиск консенсуса // *Laboratorium.* - 2023. - №1. - С. 56-74.
5. Масштабы глобальной потери зрения // *Международная ассоциация офтальмологов.* URL: https://www.iapb.org/wp-content/uploads/2021/02/Vision-Atlas_Evidence-Series_Magnitude-of-Vision-Loss_24022021.pdf (дата обращения: 13.11.2024).
6. Ли Яньцяо. Современное состояние и тенденции развития интеллектуального дизайна туристических продуктов для людей с ослабленным зрением // *Технология и дизайн обуви.* - 2024. - №4 (02). - С. 155-157.
7. Wu Jianhui, Luo Yuejia. 2005. "Cross-sensory Channel Reorganisation in Visually Impaired People", *Advances in Psychological Science*, no. (04), pp. 406-412.
8. Родионова Д.Д., Побожаква А.А. Современные интерактивные технологии в музее для людей с ограниченными возможностями здоровья // *Ученые записки музея-заповедника «Томская Писаница».* - 2016. - №4. - С. 15-18.
9. Li Lemon, Wang Anxia and Deng Li. 2008. "Application of sensory design concepts in packaging design", *Packaging Engineering*, no. (03), pp. 128-130.
10. Harnpinijesak, K. 2019. "An exploration of sensory design: how sensory interaction affects perceptual experience in an immersive artwork", *Interact Archit Lab.* URL: <http://www.interactivearchitecture.org/an-exploration-of-sensory-design-how-sensory-interaction-affects-perceptual-experience-in-an-immersive-artwork.html> (дата обращения: 25.11.2024).

Irina V. Portnova

PhD in art history,
assistant professor

Russian State Agrarian University -

Moscow Agricultural Academy named after. K.A.Timiryazev

e-mail: irinaportnova@mail.ru

Moscow, Russia

ORCID 0000-0002-9064-5288

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-50-79

THE CONCEPT OF THE ANIMALISTIC IMAGE IN RUSSIAN AND EUROPEAN ART HISTORY. A MODERN OUTLOOK ON THE THE GENRE ISSUES

Summary: The article dwells on animalistic art in the works of European and Russian researchers. It highlights the features of this phenomenon in culture, which has specific pictorial and expressive qualities, features of the interpretation of the animalistic image. This article also determines the researchers' priorities in the choice of historical periods, those in which the animalistic image has established itself as a significant art and had an impact on the subsequent development of the genre. It contains the analysis of three thematic aspects related to the human's attitude to the animal world (moral issues), the history of world animalism and the specifics of animalistic depiction, as well. Researchers believe that the fundamental moral principle of the natural world preservation, which society is concerned about, raises animalistic art up to a new significant level, contributes to the comprehension of the old philosophical idea of man's place in the natural organic world, his relationship with wildlife. Critics conduct a broad analysis

INTRODUCTION

Animalism is presented in culture as a characteristic and interesting phenomenon. For many millennia, man and animal have been existing together, interacting with each other. Obviously, issues related to the study of flora and fauna get researchers concerned and are reflected in art. In articles, notes on exhibitions, monographic essays, animalistic art is seen as a fruitful phenomenon.

At the end of the 19th - beginning of the 20th centuries, in Russian and European art history, due to the emergence of art history discipline, interest in various topics of fine art, collecting of pic-

of ancient animalism, consider the concept of an image in the era of mythological consciousness, when the animal image was full of great significance and meaning. In this regard, the artistic and theoretical views of artists, the assessment of their priority directions in creativity are indicative. The authors also pay attention to the animalism of the New Age, trace the changes that took place in the 20th century in the views of the natural world. It's also emphasized that changes had affected all areas of knowledge and were introduced into the art of modern performance. All these processes, which have shaped the modern philosophical concept of the animalistic image in the era of ecological consciousness, identifying the features of the genre, determine the relevance of the article, and help in the prospect of new research.

Keywords: animalistic image, concept, nature, genre, researchers, modernity, epoch, nature.

es of art, organization of auctions and activities of art museums, the publications that touched upon educational issues, related to the creative individuality of masters, has appeared. In the 20th century, researchers increasingly began talking about the world of wildlife, animals, and their fates. The wide public interest in the topic of nature has focused the attention of the authors on the significance of animalistic art, its status, in many respects associated with the addition of a general «picture of the world» in history. In the plane of the indicated problems, we note the relevance of this article. Let's trace how their points of view were trans-

formed, how the value of animalistic art in history was indicated. Yes, the perception of animals was changing over time, but interest in them persisted. The nature being so diverse, saturated with living creatures, can't leave a person indifferent, one way or another it finds a response in people's souls and among a number of researchers. For centuries, artists have been reflecting its beauty in their works. In the general panorama of reasoning, we will identify the key features of animalism, which is an interesting genre phenomenon. The historical-problematic approach allows us to characterize this art in its specific refraction. The main purpose of the article is to identify the characteristic features of the animalistic image in history, the key points in assessing the world of flora and fauna over different historical periods and what aspects the interaction of man with wildlife was manifested in. Such communication was direct in all epochs. It gave birth to thoughts, theories, moods, feelings. A person, as a bearer of values in culture, considers an animal from different positions: functional, aesthetic, applied. However, among the scientists and artists' points of view, first of all, a moral problem is highlighted - the problem of relationships. A person evaluates his and the animals' behavior, while living side by side, thus a human is forced to admit the fact of his involvement in their destinies. There is no way to get away from talking about morality.

MORAL ISSUES. HUMAN'S ATTITUDE TO THE ANIMAL WORLD

Let us first turn to the early era of human-animal communication. Let's remember how it was in the biblical story. After creating the animals and birds, God brought them to Adam, «to see what he would call them, every living soul». (The Bible. The books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments. 1992). From the very first words, an important thought can be traced. Man and animals don't exist each by themselves, they are together, which means they are in communication. But what is the nature of their communication? Let's read further: «And the man gave names to all the cattle and birds, and to all the beasts of the field». (The Bible. The books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments. 1992). Man is attentive to an animal. A person has many names in stock to endow every living creature with them. The animals in the Garden of Eden received names, communicated with Adam and their communication was really



Fig.1. Jan Brueghel the Younger. Creation of Adam in the Garden of Eden. Approx. 1620.



Fig.2. Jan Brueghel the Younger. Paradise. Approx. 1620.

close. In this communicative chain, the Good and world order of the Creator himself is traced, and a person looks at the kingdom of animals and birds entrusted to him from the position of a responsible leader and defender. There is no doubt that man, nature, animals were created in harmony. God himself in the painting by J. Brueghel «The Creation of Adam in the Garden of Eden» gives instructions to the first man how to keep and plant the garden, implying taking care of each living creature in it. The peaceful coexistence of all animals and birds



Fig.3. Head of the cult statue of the goddess Hathor Ancient Egypt, Deir el-Bahri. Dynasty 18, c. 1450 BC e. Alabaster. British museum.

in the Garden of Paradise determined the life concept of the early world. (Fig. 1, 2)

In a world full of harmony and prosperity, morality hasn't been spoken about, yet. Reflections on the essence of good and evil arise at the moment when a person begins to use an animal to please his needs. Already in ancient times, this question was bothering a person. In many religious cults, animals were included in the system of relationships, human beliefs, myths and rituals. Everywhere they were presented as carriers of contradictory ideas: in some cultures they were participants in sacrifices, while in others they were elevated to a high level of worship. The results of the analysis of the relationship between humans and animals turned out to be about serious emerging problems, which, by inertia, were transferred to the entire surrounding world. Modern biotechnologies haven't made the world kinder or fairer, but have even more exposed the root of contradictions, which in ancient times was camouflaged. (Waldan Paul, Kimberley Christine Patton. 2006). An outlook on nature, full of different meanings, has contributed to the birth of a broad philosophical point of view.

According to Russian and European researchers' opinions, the issue of ecology is one of the most significant ones. It implies a serious and attentive position of a person, what became especially relevant in the 20th century and developed into

a concept created by ecologically oriented scientists. Thereby, a famous British philosopher Timothy Morton (Morton Timothy. 2007) states that the concept of «nature» in the modern world is a very complex phenomenon that goes beyond the boundaries of the traditional understanding of «living» and «inanimate», determined by the ability or inability of a human to feel these patterns. Agreeing with Charles Darwin, the researcher believed that there could be no clear boundary between biological species, subspecies and mutations. Equally, this rule applies to the rest of the surrounding world. If we talk about the human influence on this complex natural conglomerate, starting with the first plowmen who planted plants in the soil, changing the landscape, to the cardinal natural disasters caused by the industrial revolution, which seriously changed the radiation background of the planet, this influence affected the very relations between people and animals.

According to Timothy Morton (Morton Timothy. 2016), the nature has become «assigned», turned to become closer to a human and at the same time lost any kind of certainty. In this regard, he doesn't state the negative impact on it and the negative consequences as a fact because, from his point of view, it will actually look like an «illusion of control». He believes that a person needs to learn to exist with these changes and in the existing situation, in order to build new relationships with all living creatures. Human should give up power over the laws of nature. Thinking about the environment, Morton encourages you to take care of it. He calls taking care of yourself and animals a natural urge inherent in human by nature. The «space» of care, according to Morton, is a permanent, unshakable human condition. Discussing environmental issues, touching upon an important ethical issue of relationship, Dr.Cauol Freeman, Dr. Elizabeth Leane, Ms Yvette Watt, (Dr.Cauol Freeman, Dr. Elizabeth Leane, Ms Yvette Watt 2013), William R. Newman (Newman William R 2005) warn a person to overestimate his role in ecosystems. Such an overestimation led to the fact that by the end of the 20th century, nature has appeared in a strongly transformed form, which indicates an unsuccessful attempt of people to rule over it. If the concept of «nature» is defined as the cultural value of human society accumulated by experience and wisdom, then it must be noble. David G. Fraser (Fraser David 2005) rightly believes that our thoughts and actions towards animals demon-

strate the level of human culture. Elisa Aaltola (Aaltola Elisa 2012) asks, «What is the moral meaning of animal suffering?». The author speaks about the skepticism of a person, who pays too little attention to this sphere of relationships, and the need for new ethical approaches. Nigel Rothfels (Rothfels 2002) I have to admit that there is no civilization which wouldn't be barbaric. Writer Adrian Franklin (Adrian Franklin, 1999) highlights that only at the end of the 20th century people started openly talking about the «rights of animals», the importance of their existence along with man. In this regard, Michael Tichelar (Tichelar Michael 2016) expresses the public opinion about what is a long-standing occupation and entertainment, how cruel hunting is and it is unacceptable in a civilized society. Many books have been written about hunting. This activity is viewed in a practical, utilitarian sense and rarely touches on the ethical side.

Hunting is a primordial kind of amusement for royalty and was considered as an obligatory court ceremony. Lush and destructive, they were widespread in the West and throughout the vast territory of Russia, especially in the vicinity of Moscow and St. Petersburg, where first «Tsar» and then «Imperial» hunts flourished. Describing their ceremony in Elizabethan time, P.R. Petrov (P.P. Petrov. 1864.) was supporting the spread of Western customs at the Russian court. These included hunting entertainment with entertainment in parks (in imitation of the French). History knows dog, falconry and other types of hunting, which have caused irreparable damage to nature. Hound hunts were especially popular. I. Kutepov, describing the imperial hunting in Russia at the end of the 18th - 19th centuries in a historical essay, noted that in hound hunts, which replaced the royal one with hunting birds (falcons, golden eagles, hawks, peregrine falcons, saker falcons), along with hounds and greyhounds, they also used dogs of other breeds: «medellians, divers, winds and setters (...). Pointing dogs also belonged, which were kept by huntsmen and aviaries. (...) Good dogs were bought from landowners, among whom there were many passionate hunters "(Kutepov I. 1911).

The spread and persistent interest in this topic is explained by cultural traditions that exist as in the Western Europe, as in Russia. Among wealthy Europeans, it was fashionable to breed animals in menageries and nurseries, which were also used for hunting. Clive Phillips (Clive Phillips. 2009) wrote



Fig.4. A statuette of a cat in Ancient Egypt. I-III centuries BC Bronze. British Museum.

about the consumer attitude to nature. Considering the dramatic transformation of relations between humans and animals, the researcher pointed out that living creatures became simply a resource for human progress, which led to the observed disorder in relationships. There is no doubt that the hierarchy of human relations with living nature, built over centuries, is contained in the mores of human society. No matter how a person deified an animal or a bird, he considered it as his property and often saw his power in the face of the animal. When the ancient Egyptians presented the animalistic image sublime and dignified, as if on a podium, they didn't care about the nature, they didn't extol it. They were interested in a completely utilitarian religious cult aimed at their interests. (Fig. 3, 4)

An equally illustrative example is the depiction of animals in ancient Greek art. It lacks the sacred iconography that the Egyptians had. Here is something else. Dynamic images of horsemen are full of life. Human and animal bodies are accentuated by the beauty of strong muscles pulsating under the skin. In the graphic sheets of the masters of the Italian Renaissance: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Titian we can see the bodies of horsemen and horses in



Fig. 5. Ancient Greek frieze of horsemen from the western facade of the Parthenon in the British Museum.



Fig. 6. Cavalier over a fallen enemy 1562-1564. sketch, study Private Collection.

their tireless energy and passion, which also come to life when we look at them. Semi-nude torsos of warriors on the marble high-reliefs of the Parthenon and on the drawings of the Italians, aren't inferior in statics and strength to the horses. On the contrary, their forces are equalized. Only the horse here is under the horseman, it isn't an independent being, but obedient to the man, in eternal serving him. The horse is strong and handsome, but not free, its physical energy is controlled by the person. These forced creatures are often met in histo-

ry and are depicted in various types of visual arts: in sculpture, in painting, in graphics. (Fig. 5, 6)

Already not that many people remembered the early biblical harmony of relationships, it was left far in the past. Matthew Senior (Matthew Senior. 2009) asks: is it possible to talk about new truths and standards in the 20th century, or animals, according to tradition, will continue to be considered from a consumer point of view, and the tension between human and nature will only increase, a person will continue to imagine himself as a monarch, his view will continue being based on power? Randy Malamud brought this subject up in his new book «An Introduction to Animals and Visual Culture» (Randy Malamudu. 2012) The author believes that the utilitarian - consumer way of attitude to nature, which a person follows, will never allow him to become a rational creator, a wise organizer of the surrounding space, of the world that he lives in, and he will not be able to restore the destroyed ecosphere. Noting the complex organization of animal life, describing its laws, for example, the tools used by animals or the construction of a house-dwelling, calling this whole life process «animal architecture», many authors emphasize the evidence of a wise process inherent in nature, which cannot be overlooked. How should a person relate to this systematized natural law? Trying to preserve it, Hope B. Werness notes that people set up zoos and reserves, and have pets (Hope B. Werness. 2006). Taking care of the conservation of wildlife, they are increasingly beginning to practice eco-tourism (Samantha Hurn. 2012) Will these actions help, or should everyone start with themselves? M. Pollock, C. Rainwater (Pollock MC, Rainwater 2016) point to a wide audience of philosophers, literary scholars, culturologists, art historians who are called upon to talk about the cultural perspectives of the relationship of a human and nature. Thus, David Aftandilian (Aftandilian 2007) suggests to develop new approaches to the study of animals, as well as adjust old research and take a fresh look at the vital activity of animals, at their behavior. The point of view of cultural studies and artists of the 20th and early 21st centuries, who don't disregard the world of flora and fauna, is important. Let's see how things stand with the interpretation of animals and birds in the visual arts. Wildlife is seen strongly changed by the gaze of the artist of the post-industrial society. In solving the problems of the time, animalistic studies acquired a journalistic nature, began to reflect more clearly

the moral and ethical problems. The words of Vatagin V.A, who speaks about the drama of wildlife in his book «Image of an Animal: Notes of an Animalist» are eloquent: «No beast will torture or unnecessarily kill its victim. What, however, sometimes destructive, cruel role a human plays towards animals! What a huge bloody bill nature could present to a human for the multitude of beautiful animal species it has created, exterminated by predators!» (Vatagin V.A. 1957. p. 7). These words contain the whole breadth of symbols, denoting the evolutionary-historical tragedy of the organic macrocosm. Animals - creatures predetermined by nature, with their own «laws», language, rights to live, but suffer through the fault of human. In the global concept of the preservation of the earthly world, they act as a large universally significant idea, philosophically embodied in the painting of the German artist F. Marc «The Fates of Animals». (Fig. 7)

A huge socially significant topic of nature is revealed here not so much through the image of specific events as through the embodiment of the atmosphere itself. The thicket, which is destroyed under the pressure of an unknown formidable force - red rays, ceases to be a habitat for animals. In the apocalyptic vision, restless horses, frightened wild boars and a fragile blue figure of a deer, clearly visible in the foreground, appeared as the personification of an innocent victim.

The problems of the time, which need to be solved by new means, entailed changes in the pictorial structure of works. «An essential feature of modern philosophy is the emergence of new trends, approaches that differ in a fundamentally different vision of the world, not standard ideas about a person and his being, world perception, depth of experience of life-meaning situations. A characteristic feature of the era in which we live isn't only the conquest of previous cultural meanings, but also the rehabilitation of meanings, the need to combine various styles, understanding the diversity» - Dianova V.M explains (Dianova V.M. 1999).

Animalism began to resort to various stylistic modifications, using the styles of the past and variants of the modern avant-garde, while easily transforming forms. Artists don't give unambiguous assessments: on one hand, they want to depict the beast directly, as they see it, and on another hand, they strive to express their own thoughts, in which the animal doesn't necessarily appear in natural form, but is transformed according to the laws of human



Fig. 7. Franz Marc. The fate of animals. 1913. Oil on canvas.

fantasy. Another picture may also emerge, when both sides are intertwined in a complex plot-compositional form. Animal painters sometimes turn to the stylistics of folk art, the art of primitiveness, which is characterized by a certain figurative eloquence in the depiction of characters and the surrounding background. It's often expressed in the deliberate use of simple shapes and overt color contrasts. Abstracting from nature, the masters aren't afraid to endow the animal image with human features. Perhaps, in this interpretation, the animals turn out to be the closest to a person, in tune with his mood, because they live side by side. Animals of the Russian artist P. Filonov are anthropomorphic. In the paintings of the master, with their open human gaze, they gaze at the viewer. But there is no harmony in their eyes and they don't reflect the primordial nature. The forms of animals have been transformed into geometric shapes; there are very few real animalistic features in them. (Fig. 8. 9)

V. Kandinsky has even less natural shapes in his works. In the painting «Импровизация № 20 (Две лошади) Improvisation No. 20 (Two Horses)» the outlines of the animals are barely seen. Reconsidered impressions and fantasies formed the basis of the colorful flavor. Curved lines along with a color spot marked the composition. As if a new world is being created, according to Kandinsky «spiritual», but clearly not natural one. (Fig. 10)

Masters are not confused by such metamorphoses. Decorativeness, as a property of pictorial expression, is actively included in the fabric of a work of art, in the very structure of an artistic language. As if the points of view are combined: the styles of archaic prescription are combined with modern cubist, primitivist or other stylistic approaches. These kinds of images are far from the concept of a be-



Fig.8. Pavel Filonov. Horses, 1924-1925. Watercolor, Indian ink, feather on paper. The Russian Museum.



Fig.9. Pavel Filonov 1925-1926. Animals. Oil on cardboard. The Russian Museum.

lievable animalistic image. Then what is the significance of the works if they don't reflect the natural essence? Perhaps the artist turns to a variety of stylistic modifications in order to more intensively analyze the world, nature and human relations in it. In a book «Postmodern animal» Steve Baker, examining contemporary art, he shows how the images of animals were integrated into the composition and stylistics of the performance, the philosophy of his language (Steve Baker 2000). For example, artist Hayden Fowler demonstrated the following scene. He put himself in the same cage where the wolf was and with the help of special glasses supposedly observes and studies nature. However, he doesn't see the wolf nearby. (Fig.11, 12)

A cage with a living wolf, artist wearing virtual reality glasses. Photo of the performance at the Garage Museum.

This scene can be interpreted in different ways. For example, a person due to his mercantile egoistic interests is immersed in himself and doesn't notice the world around him. Perhaps he's behind the bars of his stereotypical behavior and it's difficult for him to look into the future, let alone take care of loved ones, about nature. Real figures of a person and an animal take part in a real mise-

en-scene built by the artist. The invisible barrier between them personifies a misunderstanding, an abyss in the relationship between man and animal. This topic goes beyond the limits of a specific plot into the area of philosophical reflections about the world, about a person as a whole. The author-artist of the performance clearly demonstrates a new era in the visual arts, when, through all kinds of installations, it becomes possible to speak about a traditional theme in a new language. Such compositions saturate the multiple spaces of galleries and exhibition halls. Their presence is very tangible in the modern world.

The philosophical subtext lays in the basis for the work of Pierre Huig. The artist has created a dog with a red paw walking towards a female statue with a bee hive on its head. The dog's name is human. The allegory has a meaning. Perhaps the animal is injured and seeks protection from a person, only the person turns into a statue and doesn't see anything around. The female figure is presented naked, she's helpless in this world and doesn't see that someone needs her complicity.

Giovanni Aloï (Giovanni Aloï 2012) continues the conversation about contemporary art and the involvement of animals in the process of bold installations, in which various stylistic techniques are synthesized, themes and images are formed. Perhaps, in the course of new practice, innovative visual images will allow a person to feel the concept of the natural world of our days, often in its visible contradictions. In fact, the idea may be more prosaic in meaning, not much different from traditional fine art. A similar aspect is demonstrated by animalistic works of a naturalistic direction. Belgian artist Carl Brenders, English Peter Williams, David Stribbling, American Isaac Terry, Paul Krapf stick to the tendencies of photo-realism in their art. They manage to achieve a high degree of illusory nature similarity in the interpretation of animals and birds, so that the viewer seems to forget about the picturesque origin of their paintings. Technical prowess lends special weight and persuasiveness to the works. (Fig. 13).

The phenomenon of naturalism in contemporary art isn't accidental. In the second half of the 20th century, «natural style», which became widespread in arts and crafts, in graphics and painting, contributed to the awareness of the actual problem. The contemplative love of nature, which was characteristic of the art of the past, claimed to re-

veal new facets of the relationship between man and nature in the modern world. This important ideological principle was the source of the emergence of «natural style».

As a result, contemporary naturalist artists, who sought to capture every detail seen in nature, and next to them are masters of the post-avant-garde direction with their look at animals, filled with all sorts of metaphorical meanings, in general, testify to the unified artistic thinking and orientation of the masters to reflecting natural life so badly in need of a major adjustment. When the viewer examines the complex geometric structure of animalistic compositions in the spirit of constructivism, cubism, and at the same time examines the carefully scrupulously drawn plumage, beak, eyes, claws of animals and birds on the canvases of naturalist artists, the viewer realizes the degree of changeability of the world and the views of the masters on flora and fauna. If, by virtue of one or another cult, the beast was previously revered and, accordingly, deified, then with the development of science, technology, modern visualization tools, it has lost its former significance. Previously revered as a natural principle, now the animal contains different functions: aesthetic, decorative, purely utilitarian and others. V.A. Vatagin described these changes the following way: «The new realistic art of depicting an animal gained a lot, saw a lot again, became richer in possibilities, acquired clarity, completeness and clarity of the image, came close to conveying true nature and thus became more imitative and at the same time lost the creative courage of the conventional approach to depicting reality, completely lost a sense of mystery and fantasy, which, as a result of ignorance, surrounded nature, but gave special attractiveness to the images of animals in works of old art» (Vatagin V.A. 1957 p.71) Louise Lippincott (Lippincott Louise, Andreas Blühm. 2005) notes that great changes in outlook on the natural world were made by the philosophical legacy of the Enlightenment era, the industrial revolution, the ideas of Charles Darwin and the subsequent intellectual transformation. With the destruction of many traditional foundations, a new meaning was opened up, in particular, a global understanding of the importance of the general biological relationship of matter within the framework of an integral universe. Modern society, as it were, begins to re-study the relationship with the natural world, and animals must also fit into modern art. Giovanni Aloï wrote about this



Fig.10. V. Kandinsky. Improvisation № 20 (Two horses). Oil on canvas. 94.5 x 108. State Museum of Fine Arts named after A.S. Pushkin.

(Giovanni Aloï. 2012). He believed that along with human, the animal can be included in innovative visual representations. Such art, by its dissimilarity, can solve the problems of modern civilization. For example, characterizing the work of the German artist Franz Marc, Terry W. Strieter in his book «Nineteenth-century European Art: A Topical Dictionary» (Terry W. Strieter. 1999) notes that depicting animals, the artist felt a sense of the world on the edge of destruction. The artist's interest in the study and depiction of animals has given him an inner strength, the one that he observed in nature.

The significance of this problem is touched upon by A. V. Ikonnikov. He talks about the formation of the urban environment, in which he assigns a large role to nature, as an important component of the biological existence of man. (Ikonnikov A. V. 1985) According to Lyubarsky G. Yu (Lyubarsky G. Yu. 2000), the image of the landscape in art, and then the emergence of an independent landscape genre, testifies to the importance of this topic. Pictures of nature, as it were, mask the existing disharmony in the «nature-human» relationship. V.A. Tikhonova (Tikhonova V.A. 1990) sees the root of morality and ethical attitude to nature in the very essence of animalistic creativity. She believes that the many-sided «face» of animalism of the 20th century reflects the conceptual idea of the value diversity of the natural world, which is more and more in need of protection. (Fig. 14, 15, 16)

Various means of expression used by the artists of this era, demonstrating a new perception of genre boundaries, their mobility, destroying the traditional features of genre independence, emphasize



Fig. 11. Hayden Fowler. *Together again*, 2017 - 2019.



Fig. 12. Pierre Huig. *Cultivated. A dog named man*. 2011-2012. Marian Goodman Gallery, New York.

the importance of this idea every time, making it universally significant, universal, especially at the present stage. K.M. Dolgov was talking about the construction of a separate «philosophical theory of man», which studies the issues of «interaction between man and nature, the relationship of people to nature and the impact of nature on man, the formation and development of human aesthetic sensibility and aesthetic consciousness, the artistic value of nature» (Dolgov K.M. 1994).

An important part of the culturological aspect of the existence of animalistic art in the 20th century has become the theoretical views of the artists themselves, which are valuable, since they touch upon urgent problems associated with the world of wildlife and convincingly tell about the importance of animalistic art. Vatagin's work mentioned above examines the artistic and theoretical views of the masters, their relationship to the world of wildlife, which are built into a system of opinions, beliefs, teachings. Their ideological position, based on love and knowledge of wildlife, determined the creative face of the animal artist in the culture of

the 20th century and drew the attention of society to the paramount importance of natural science tasks. The catalogs of exhibitions of animal painters of the 20th century, including personal ones, were an illustrative example of the importance of the animalistic genre as a field of art that can awaken in a person a sense of love for nature and responsibility before it.

This global concept of the preservation of the natural world as a necessary conglomerate of human life, which has become universal, has opened a new layer of the significance of animalistic art, raising the ancient philosophical idea of the place of human in the natural organic world and his relationship with living nature up to the level of modernity.

TO THE HISTORY OF WORLD ANIMALISM

The second aspect of interest to researchers is the history of world animalism, which has provided unique examples of artistic solutions. In the variety of literature, one can note the attention of critics to ancient animalism, the depiction of animals in ancient civilizations, antiquity. Let us name the authors who have dealt with this problem to a greater extent. Among them: David Aftandilian (Aftandilian David 2007), Gordon Lindsay Campbell (Campbell 2014), Howard Morphy, (Morphy Howard 2014) and others. They point to the importance of animal art, the role that animals played in society, and their images served as some kind of identification signs in the field of myth or cult. The understanding of the world by a person of that time formed the basis for the concept of an animal. Thus, considering the animalism of Ancient Rome, Toynbee Jocelyn M. (1996) concerns the iconographic principles of depicting animals, as has long been using techniques and means to attract and emphasize the importance of certain characters in society. The animalistic image of Ancient Egypt is especially impressive - the ability of ancient artists to capture in full-scale plastic forms the most important and pivotal thing that was important for the Egyptians, without violating the behavioral characteristics of the beast. The common holistic forms of animals are the enduring unshakable energy of the flesh, which was clothed in the form of a corresponding cult, implying the pride and greatness of the Pharaoh. It is no coincidence that the Russian animal painter, the founder of the animalistic genre of the 20th century, V.A. Vatagin, was so captivated by the art of ancient cultures: Mexico, China, Egypt,

Greece. In ancient art, the beast was in the center of the artist's attention, and the images contained a convincing interpretation and were full of great «inner strength» and meaning. For the artist of the New Time, of course, it was not the divine side of the cult, which gave the beast the appearance of unshakable strength and a kind of «holiness», that mattered, but the significance of this force contained in nature. In other historical conditions, the animal would hardly have been so significant and was the dominant object of the image. The symbolic perception of the image, a certain conventionality of the pictorial language - these qualities appeal to Vatagin's attitude. In them he saw the concentration of the forces of a wild animal, an integral synthesis of all its natural principles. As an example, we can cite the animalistic ornamental art of the Scythians, which received the name «animal style» where the animal in the interweaving of a decorative composition turned almost into a heraldic sign, with its conventional and at the same time really recognizable forms, exuded a certain magical power. (Fig. 17)

Animal as a «deity», like an icon - that's the culmination of meanings among the ancient masters and the artistic appeal for the modern master, including the author of this article.

New Age artists tend to turn to history that is rich in its origins and traditions. Other Russian animal painters I.S. Efimov and D. Gorlov emphasize the old Russian folk art, which, in their opinion, «are examples of really high, eternally inspiring art» (Efimov I.S. 1977) D. Gorlov made a following statement: «The ability of folk artists to convey the rhythmic essence of what is depicted, conditionally generalize the image, in turn, makes it possible to conditionally paint, increasing the intensity of color, without losing the feeling of the living, the ability to stay in a generalized image, in the arena of full association with the living, without turning it into a caricature». (Letter from Gorlov D to Babenchikov 1956) Animal painters dwell on ancient animal art as a cultural and historical phenomenon not in order to admire the past, but in order to confirm the importance of ancient art at the present stage, as a solid foundation and rich source for modern animal art.

Note that researchers and artists choose a number of eras, often of classical antiquity, as criteria for significant, to some extent defining art, they recall the era of enlightenment or romanticism of



Fig. 13. Carl Brenders *America on the Rise - Bald Eagle*. 2021. Private collection

the 18th-19th centuries, and do not disregard the 20th century.

The choice of classical art is probably related to a traditional research interest in large historical styles and vibrant expressions of artistic potential. If you go through the centuries, you will notice that the art of animalism has been interpreted in different centuries. Take the Middle Ages. It would seem that the era of scholasticism, the concentration of the Christian worldview, left nature aside or led to a serious rethinking of its role, oblivion of the ancient philosophical doctrine of matter. The animal has become a pure symbol, has lost its natural essence. In pictorial motives, not real, but fantastic images dominate. Nevertheless, the following fact is obvious. When a medieval master turned to the interpretation of a particular Christian motif or image, for example, chimeras, gargoyles in Gothic cathedrals or horses in a Russian icon, he somehow took a real animal as a basis, only then transformed it in accordance with the intention, the required canons. Anthropomorphic and zoomorphic images obeyed to the principles of iconography. We are talking not only about religious, mythical characters dressed in the form of a canon, but about those images and models that were somewhat identical to the image of a person.



Fig.14. A.M. Belashov. *Expulsion of an owl*. Linocut. 1960s. Volgograd Museum of Fine Arts I. I. Mashkov.



Fig.15. V.A. Vatagin *Ara hyacinth parrots*. 1960. Canvas, oil. 120x160. Darwin Museum.

Over the centuries, artists have repeatedly turned to the depiction of animals that they observed in reality and those that they didn't see, having no idea how they look, which didn't prevent them from modifying and transforming them according to their design. Indeed, animals, birds, insects are more willingly subjected to stylization, fantastic transformations than other material forms. Natural design, including animals and birds, insects, plants, is so many-sided that it can be modeled in all sorts of angles and types. Here we are talking about nature, precisely as about a phenomenon that represents the sphere of plural diversity. Another example is the world of flora and fauna in Dutch, German, French still lifes of the 17th-19th centuries. (Fig.18)

There is no noticeable transformation of forms in them, the accents have acquired a different character and meaning. The transparent wings of dragonflies, painted in their miniature details, the wings of butterflies rich in color and pattern, the slender row of thin legs of spiders or the velvety «attire» of the flexible body of caterpillars, casting the

healthy shine of the plumage of exotic birds, skins of hares, squirrels, cats and other animal kingdom, testify about the obvious delight of artists living with physical matter. The masters sought to convey the entire coloristic pattern of this matter as colorfully and reliably as possible. Even the modern viewer is surprised by the degree of scrupulous writing of every detail, brought to the highest illusion. For example, when we analyze the work of the 17th century Dutch artist Paul Potter, his specialization in the field of engraving and drawing animals, we will undoubtedly emphasize the virtuoso skill of the artist who is able to literally enchant the viewer with his paintings, since they look like real ones. (Fig. 19, 20)

In this case, a rethinking of animal forms wasn't needed. The artistic assessment of this historical and cultural period and the processes taking place in it is different. At the same time, the semantic symbolic load remains significant. The artists' paintings show not just a fluttering butterfly, a creeping bug, a ladybug with a fiery red shell and white peas on its glittering surface, or mother-of-pearl shells with snails on a snow-white drapery, but the whole universe in all biological laws and subtleties. Each of them has its own natural meaning, emphasized by the master. Thus, analyzing the works of the English artist William Hogarth depicting pets, W. Beime (Beime 2014), touches upon the problem of emblems and the symbolic essence of the animalistic image. A number of examples can be continued, but we will make the necessary summary. The natural form is diverse and complex in its composition, organization, external features, is also symbolic, has a genetic sign. This natural given in the form of a sign requires the study of the laws of nature, which is what human does throughout the entire existence of matter. Human endows nature with another sign at his own discretion. This is an anthropomorphic principle. When a wild animal is depicted guarding its prey, the expressed animal instinct is compared with human actions, some of which don't command respect. For example, cunning, nervous tension, anger - these qualities are understandable to a person. A person is inclined to correlate the behavior of an animal with his own, to find common features, similar properties. A person spiritualizes with his thoughts the environment where the characters he thinks about, including animals, are. Therefore, in the creations of artists of different cultures, whether it is a classical era or a period of modern history, an image is formed, en-

dowed with features of human emotionality, and it's often dressed in the form of a symbol.

ISSUES OF THE SPECIFICS OF THE ANIMALISTIC IMAGE

The historical aspect is associated with the issue of the specifics of the animalistic image, which I.F. Urvanov, I. Schmidt, V. Vatagin, I. Efimov, V. Tikhonova, Jacques Derida, Nathanie Wolloch, Steve Baker, Joe Weathe and other researchers are interested in.

The specificity of the animalistic image is explained by the nature of the animal model, which is directly related to the perception of the animal by human, which implies the assessment of objective and subjective factors in the image, its human relation (the system of outlook on the world of living nature, its spiritualization).

Comprehension of the essence of an animal is directly related to its study, which is the guarantor of the artist's skill. Therefore, first of all, let us highlight the literature covering important issues of an educational nature. This is literature dedicated to the professional drawing of animals and birds. This is the early work of I.F. Urvanov (Urvanov I.F., 1793), who examines the features of Russian animal painting of the 18th century along with other genres of fine art: historical, landscape, portrait. «Animal painting» was defined as a separate genre, according to the author's definition, «kind» of painting, which actively interacts with different genres and requires no less skills than others. Therefore, the artist «needs to know» his models and «draw from various images of the most famous animals, plants and flowers» (Urvanov I.F. 1793, p. 37), as well as from nature. The author outlines the thematic and plot circle of animalistic motifs, considers how they can be interpreted in the work and what skills the artist must have in order to present a worthy image. He's interested in how to achieve the transfer of the authentic appearance of animals and birds, those qualities that determine the properties of the animalistic genre. To this end, Urvanov developed detailed «guidelines» for each animalistic group, rightly believing that different breeds of animals and birds differ in their properties and characteristics. All these provisions were reflected in the literature of the XIX century, in particular, in the writings of the Imperial Academy of Arts, as well as in Ya. Ya. Shtelin (Shtelin Ya. Ya. 1990). When the Russian Academy of Arts formed «classes» for the main genres of art, focused on a specific field of study, theorists and teachers themselves began to cover the issues of their specialization in the pages



Fig.16. I.S. Efimov. *Cat with a ball*. 1935-11936. Faience, underglaze painting. State Tretyakov Gallery, Moscow.

of periodicals. The appearance in 1763 of the class of «animals and birds» had a beneficial effect on the teaching of this art to the first Russian animal painters. Under the supervision of German masters, the students learned step by step to reveal the phenomenal possibilities of the genre. Until this time, the animal was not the object of study and a plausible image. Since the Academy of Arts organized different classes according to the type of activity: «historical», «battle», «landscape», «everyday, domestic», «flowers and fruits» and in each of them the animal could be depicted, therefore it was important to teach future artists the correctness of the image living creatures. After all, animals, birds, insects, all visible flora should be easily recognizable in a landscape, in a still life, in a household picture, etc. Therefore, the emphasis was placed on the recognition of the species, breed of animals, their external similarity and knowledge of the anatomy, so that they look like a «working kind». For this purpose, the animals were classified into two groups: «animal with birds» and «yard cattle». At the same time, the opinion was formed that the «kind» of animalism would be complete if animals and birds were depicted in different positions, states, giving them a place in the corresponding genres and depicting them separately. Understanding the complexity of the interpretation of animals, all kinds of guides, reference books for their study began to appear within the walls of the Academy of Arts, name-



Fig.17. Argali on tiptoe from the Saki burial mound in Kazakhstan.



Fig.18. Pieter Aertsen. Still Life with Flowers, Shells and Insects. Mid-1630s. Oil on wood.

ly, how to depict animals in the landscape, everyday environment, in still life. It was believed that in order to achieve the mastery of «extraordinary and excellent work», one should do a lot of exercises, repeatedly study the nature. Only such experience, constant exercises will raise the status of animalism to the level of an excellent depiction of «the works of God and people». So gradually, in the student's environment, a broad view of nature was formed, full of complex and diverse life manifestations. The picture of the world cannot be complete without

the interpretation of flora and fauna. Researchers wrote about this when they meant «the works of God and people». As you can see, along with other genres: «historical», «battle», «landscape», «everyday, domestic», «flowers and fruits», animalistic one has already demonstrated its special artistic qualities at that early period. D. A. Rovinsky believed that the animalistic genre deserved the right to be separate, independent. They talked about the aesthetic qualities of animal painting, about the skill of painters, which raised the art of depicting animals to the level of high professionalism. (Rovinsky D.A. 1895.S. 99-102). Although at the Academy of Arts the animalistic genre did not occupy the leading positions, as, for example, the historical, portrait, it is nevertheless essential that it began to be included in the program of academic education. Everyone was supposed to be able to depict animals: historical painters, battle painters, genre painters, landscape painters, still life masters, etc. Here we come to another important point characterizing the phenomenon of animalism, namely, the personalities of the masters. Many foreign and Russian authors in their publications describe in detail the work of that other animal painter, their individuality, techniques in the image, the method they developed. The method of the animal painter is an important criterion for evaluating the art of animal painting. It helps to draw the line between the image of a person and an animal. For example, when Wrangel N.N. (Wrangel N.N. 1913) is the principle of imitation of nature, which was the basis of academic teaching animalistic art in the 18th century, he could have a thorough study of nature, peering into its matter, similar to how the Dutch were able to do it, for example, master of landscapes with animals P. Potter. The painter so carefully depicted animals in the landscape that, in fact, his animalistic images can be called portrait. Imitation as a teaching method at the Academy of Arts was initially based on following ancient models and analyzing living nature, including its idealization. In animalistic art, it became an indispensable rule and meant the degree of specificity in the display of a model. In general, the significance of the reflections of researchers about the work of masters, the stages of their training, the performance of their assigned academic assignments, the organization of academic exhibitions, etc., is that they have outlined the origins of the animalistic genre. It was in the academic environment that many artists of the 18th-

19th centuries were formed. The authors focus on masters who have gone through a serious professional school, in particular, Groot is distinguished in painting, in Clodt's sculpture. The researcher of the «old» art Wrangel N. N. in the book «Wreath for the Dead» (Wrangel 1913) gives a detailed analysis of the German painter of animals and birds Groot. Considering the collection of paintings by this master, he puts the principle of «imitation of nature» into the basis of the method of the 18th century animalists. This principle was widely reflected not only in painting, but also took place in sculpture. The work of animal sculptors: P.K.Klodt (Pertsov V. 1888), N. A. Liberikh (Silkowski 1892), A. L. Ober («Turkmen» group of sculptor Artemy Ober 1875, pp. 119-121) was considered in popular magazines of that time: artistic and literary «Worldwide illustration», the artistic and historical «Russian Art Archive», the historical and literary «Russian Archive», the artistic «Old Years», in the first illustrated catalog of the sculptural exhibition «Russian Animal Painters of the 19th Century», published in 1886. Some of them provide data on the creative manner of artists, the choice of sculptural material.

Masters of the XX century: V.A.Vatagin and I.S. Efimov considered the issue of professional training of animal painters. Work of Vatagin V.A «Memories. Animalist notes. Articles» (Vatagin 1980) and the book by Efimov I.S» About art and artists. M. Soviet artist», (Efimov, 1977) contain material related to the process of work of artists in different types of art: the interpretation of the image in sculpture, graphics, painting. On the pages of magazines popular at that time, such as «Decorative Art», «Art», «Young Artist», «Young Naturalist», V.A. Vatagin, D.V. Gorlov, I.S. Efimov, B. Ya Vorobyov and other animal painters of the XX century gave recommendations to the drawing. Western European researchers: Joe Weathe (Weathe J 2007), Lee J. Ames (Lee J. Ames 1986), J. C. Amberlyn (Amberlyn J. C. 2012), H. Laidman (Laidman 2012), also emphasized the defining importance of living nature in drawing. They agreed that only a serious study of the specific features of the animal form would make it possible to approach the figurative embodiment of the beast in art.

CONCLUSION

A small overview of animalistic art allows us to assess the research line of the authors, their interest in the world of nature and the art of animalism. In



Fig. 19. Paulus Potter. Bull. Holland, 1650 etching on paper.



Fig.20. Paulus Potter. Horses in the meadow 1649 Rijksmuseum, Amsterdam

various historical, cultural and philosophical publications the position of human, his attitude to animals in history is traced. You can relate to animals in different ways, however, their presence along with people in history has formed points of view and theories about their role in human society and, of course, about the art of animalism, so peculiar that we can talk about its phenomenal properties - special properties concerning human perception of the kingdom of flora and fauna. In general, historiography, containing a large number of heterogeneous publications covering the development of animal art, testifies to the accumulation of great experience, which opens up the possibility of a holistic understanding and study of the specific properties of animalism as a genre phenomenon, its existence over a large historical period, which left a significant number of a variety of works. The attention of art critics has invariably been attracted by the artistic merits of animal sculpture, painting, graphics.

The analysis of the literature made it possible to highlight the priorities in the research line of the

authors, which, as we have seen, are the ancient images and the image of the animal of great historical epochs. In this regard, Russian animalistic studies of the New Age pursues a similar goal and moves along a similar research path. Against the background of the ancient tradition of depicting animals that exists in antiquity and in the western Europe, at the first stage of its formation, Russian animal painting relied on western models, then was getting developed in parallel with other national schools and, over time, formed its own traditions that are relevant nowadays too.

The experience of Russian and Western European art historians presented in the literature testifies to a consistent historical interest in animalism as a valuable natural phenomenon that affects aspects of the human being himself. This experience prompts the idea of the need for further reasoning

and research in the field of modern animalistic art in the context of world global problems, using the data of modern cultural studies, philosophy, and biological sciences. «Nature - animals - people» - at the beginning of the 21st century, this long-standing value and meaningful triad requires new understanding. Animalism here isn't only a pictorial theme of the time, but also a sphere that goes beyond its borders into the field of ontology and modern society. Modernism with a metaphysical ideal and the postmodernism that followed it is being replaced by contemporary art of global reach, designed to picture the future in a broad international aspect, attracting artists in different countries to cooperation, forming an artistic vision, taste and integral moral and ethical attitudes in people's outlook on the world of wildlife.

REFERENCES

- Vatagin, V.A. 1957. *Vospominaniya. Zapiski animalista* [Memories. Notes of an Animal Painter], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Vatagin, V.A. 1980. *Izobrazhenie zivotnogo. Zapiski animalista* [Image of an Animal. Notes of an Animal Painter], Sovetskij khudozhnik, Moscow, USSR.
- Wrangel, N.N. 1913. *Venok mertvym. Khudozhestvenno-istoricheskie stati* [Wreath for the Dead. Art and Historical Articles], Tipografiya Sirius, St. Petersburg, Russian Empire.
- "The Turkmens Group by Sculptor Artemy Ober" [Gruppa «Turkmeny» skulptora Artemiya Obera], *Vsemirnaya illyustratsiya* [World Illustration], vol. 14, no. 7, pp. 119-121, il. Saint Petersburg, Russian Empire, 1875.
- Dianova, V.M. 1999. *Postmodernistskaya filosofiya iskusstva: istoki i sovremennost* [Postmodernist Philosophy of Art: Origins and Modernity], Petropolis, St. Petersburg, Russia, pp. 168, 290.
- Dolgov, K.M. 1994. *Estetika prirody* [Aesthetics of Nature], IFRAS, Moscow, Russia.
- Efimov, I.S. 1977. *Ob iskusstve i khudozhnikakh* [About art and artists], Sovetsky Khudozhnik, Moscow, USSR, p. 86.
- Ikonnikov, A.V. 1985. *Iskusstvo, sreda, vremya* [Art, environment, time], Sovetsky Khudozhnik, Moscow, USSR.
- Kutepov, N.I. 1911. *Imperatorskaya okhota v Rossii v kontse XVIII i XIX vekakh. Istoricheskij ocherk* [Imperial hunting in Russia in the late 18th and 19th centuries. Historical essay], *Ekspeditsiya zagotovleniya gosudarstvennykh bumag*, St. Petersburg, Russian Empire, vol. 4, pp. 77-157.
- Lyubarsky, G.Yu. 2000. *Morfologiya istorii* [Morphology of history], KMK, Moscow, Russia.
- Pertsov, V. 1888. *Skulptor Baron P.K. Klodt* [Skulptor baron P. K. Klodt], *Khudozhestvennyj zhurnal* [Art magazine], vol. 1, pp. 183-189, St. Petersburg, Russian Empire.
- Letter from Gorlov D.V to Babenchikov M., 1956, *Rossijskij gosudarstvennyj arkhiv literatury i iskusstva* [Russian State Archive of Literature and Art], F. 2094, op. 1, unit 241.
- Petrov, P.N. (ed.) 1864, *Sbornik materialov dlya istorii Imperatorskoj S.-Peterburgskoj Akademii khudozhestv za 100 let ee sushchestvovaniya* [Collection of materials for the history of the Imperial St. Petersburg Academy of Arts over 100 years of its existence], part 1: 1758-1811 (4), Tipografiya komissionera Imperatorskoj Akademii khudozhestv Gogenfeldena i Ko, St. Petersburg, Russian Empire.
- Rovinsky, D.A. 1895. *Podrobnij slovar russkikh graverov XVI-XIX vekov* [Detailed dictionary of Russian engravers of the 16th-19th centuries] in 2 vol., Tipografiya Imperatorskoj Akademii nauk, St. Petersburg, Russian Empire, pp. 99-102.
- Petrov, P.N. (ed.) 1864, *Sbornik materialov dlya istorii Imperatorskoj S.-Peterburgskoj Akademii khudozhestv za 100 let ee sushchestvovaniya* [Collection of materials for the history of the Imperial St. Petersburg Academy of Arts over a hundred years of its existence], Tipografiya komissionera Imperatorskoj Akademii khudozhestv Gogenfeldena i Ko, St. Petersburg, Russian Empire, p. 774.
- Tikhanova, V.A. 1990. *Lik zhivoj prirody. Ocherki o sovetskikh skulptorakh-animalistakh* [The Face of Living Nature. Essays on Soviet Animal Sculptors], Sovetsky Khudozhnik, Moscow, USSR.
- Urvanov, I.F. 1793. *Kratkoe rukovodstvo k poznaniyu risovaniya i zhivopisi istoricheskogo roda, osnovanoe na umozrenii i opytakh. Sochinenno dlya uchashchikhsya khudozhnikom I.U.* [A Brief Guide to Understanding Drawing and Painting of a Historical Kind, Based on Speculation and Experiments. Written for students by the artist I.U.], Tipografiya Morskogo Shlyakhetnogo korpusa, St. Petersburg, Russian Empire.
- Shilovsky, K.S. 1892. "Memories of Nikolai Ivanovich Liberich" [Vospominaniya o Nikolae Ivanoviche Liberikhe], *Russkij khudozhestvennyj arkhiv* [Russian Art Archive], no 2.
- Shtelin, Ya.Ya. 1990. *Zapiski Yakova Shtelina ob izobrazitelnom iskusstve v Rossii* [Notes of Yakov Shtelin on fine art in Russia], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Aaltola, E. 2012. *Animal Suffering: Philosophy and Culture*, Springer.
- Aftandilian, D. 2007. *What are the animals to Us: Approaches from Science, Religion, Folklore, Literature, and Art*, University of Tennessee Press, Knoxville, TN, USA.
- Amberlyn, J.C. 2012. *The Artist's Guide to drawing Animals: How to Draw Cats, Dogs, and Other Favorite Pets*, Watson-Guption Publications, New York, USA.
- Baker, S. 2000. *Postmodern Animal (Essays in Art and Culture)*, Reaktion Books, London, UK.
- The Bible. *The books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments. Canonical.* United Bible Societies 1992 // Genesis, chapter 2/19, 1216 p.
- Beirne, P. 2014. *Hogarth's Art of Animal Cruelty: Satire, Suffering and Pictorial Propaganda*, Springer, Dordrecht, the Netherlands.
- Campbell, G.L. (ed.). 2014. *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life.* Oxford University Press, Oxford, UK.
- Freeman, C., Leane, E. and Watt, Y. 2013. *Considering Animals: Contemporary Studies in Human-Animal Relations*, Ashgate Publishing, Ltd, Farnham, Surrey, UK.
- Phillips, C. 2009. *The Welfare of Animals: The Silent Majority*, Springer Science+Business Media, Australia.
- Franklin, A. 1999. *Animals and Modern Cultures: A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity*, SAGE Publications Ltd, London, UK.
- Fraser, D. 2005. *Animal Welfare and the Intensification of Animal Production: An Alternative Interpretation*, Food and Agriculture Organization of the United Nations, Rome, Italy.
- Aloi, G. 2012. *Art and Animals*, Bloomsbury Publishing, London, UK.
- Werness, H.B. 2006. *Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art*, A&C Black, London, UK.
- Laidman, H. 2012. *Drawing Animals*, Courier Corporation, Chelmsford, MA, USA.
- Ames, L.J. 1986. *Animal art*, Doubleday BFYR, New York, USA.
- Lippincott, L. and Blühm, A. 2005. *Fierce Friends: artists and animals, 1750-1900*, Merrell, London, UK and New York, USA.
- Senior, M. 2009. *A Cultural History of Animals in the Age of Enlightenment*, Bloomsbury Academic, New York, USA.
- Morton, T. 2007. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, USA and London, England, UK.
- Morton, T. 2016. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York, USA.
- Morphy, H. 2014. *Animals into Art*, Routledge, Oxfordshire, England, UK.
- Newman, W. R. 2005. *Promethean Ambitions: Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, University of Chicago Press, Chicago, USA.
- Pollock, M.S. 2016. *Figuring Animals: Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy and Popular Culture*, in Rainwater, C. (ed.), Springer, New York, USA.
- Malamud, R. 2012. *An Introduction to Animals and Visual Culture*, Springer, New York, USA.
- Rothfels, N. 2002. *Representing Animals*, Indiana University Press, Bloomington, IN, USA.
- Hurn, S. 2012. *Humans and Other Animals: Cross-Cultural Perspectives on Human-Animal*, Pluto Press, London, UK.
- Srieter, T.W. 1999. *Nineteenth-century European Art: A Topical Dictionary*, Bloomsbury Academic.
- Tichelar, M. 2016. *The History of Opposition to Blood Sports in Twentieth Century England: Hunting at Bay*, Taylor & Francis Group, London, UK.
- Toynbee, J.M.C. 1996. *Animals in Roman Life and Art*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD, USA.
- Waldau, P. and Patton, K.C. 2006. *A Communion of Subjects: Animals in Religion, Science, and Ethics*, Columbia University Press, New York, USA.
- Weatherly, J. 2007. *Animal Essence: The Art of Joe Weatherly*, *Drawing Animals*, vol. 1.

Ирина Васильевна Портнова

кандидат искусствоведения,

доцент

Российский государственный аграрный университет

МСХА им. К.А. Тимирязева

e-mail: irinaportnova@mail.ru

Москва, Россия

ORCID 0000-0002-9064-5288

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-50-79

КОНЦЕПЦИЯ АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗА В РУССКОМ И ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ. СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА

Аннотация: В статье рассматривается анималистическое искусство в трудах европейских и русских исследователей. Отмечаются свойства феномена данного явления в культуре, обладающего специфическими изобразительно-выразительными качествами, особенностями трактовки анималистического образа. Определяются приоритеты исследователей в выборе исторических периодов, тех, в которых анималистический образ зарекомендовал себя значимым искусством и имел влияние на последующее развитие жанра. Проводится анализ трех тематических аспектов, касающихся отношения человека к миру животных (вопросы морали), истории мировой анималистики и специфики анималистического изображения. Исследователи полагают, что основополагающий моральный принцип сохранения природного мира, которым обеспокоено общество, поднимает анималистическое искусство поднимает на новый значимый уровень, способствует осмыслению старой философской идеи места человека в природном органическом мире, его взаимоотно-

ВВЕДЕНИЕ

Анималистика выступает характерным и интересным явлением в культуре. На протяжении многих тысячелетий человек и животное существуют вместе, взаимодействуют друг с другом. Очевидно, что вопросы, связанные с изучением флоры и фауны волнуют исследователей и находят отражение в искусстве. В статьях, заметках о выставках, монографических очерках анималистическое искусство рассматривается как плодотворное явление.

шения с живой природой. Критики проводят широкий анализ древней анималистики, рассматривают концепцию образа в эпоху мифологического сознания, когда животное было исполнено большой значимости и смысла. В этой связи показательны художественно-теоретические взгляды самих художников, оценка их приоритетных направлений в творчестве. Авторы также уделяют необходимое внимание анималистике Нового времени, прослеживают изменения, которые произошли в XX веке во взглядах на мир живой природы. Отмечают, что изменения коснулись всех областей познания и были внедрены в искусство современного перформанса. Все эти процессы, сформировавшие современную философскую концепцию анималистического образа в эпоху экологического сознания, обозначив особенности жанра, определяют актуальность статьи, помогают в перспективе новых исследований.

Ключевые слова: *animalistic image, concept, nature, genre, researchers, modernity, epoch, nature.*

В конце XIX - начале XX века в русском и Европейском искусствознании, в связи с зарождением искусствоведческой дисциплины, интересом к разным темам изобразительного искусства, коллекционированием произведений, устройством аукционов, деятельностью художественных музеев, появились публикации, которые затрагивали образовательные вопросы, касались творческой индивидуальности мастеров. В XX веке исследователи все чаще стали рассуждать о мире живой природы, животных, их судьбах. Широкий общественный интерес к теме природы скон-

центрировал внимание авторов на данном вопросе. Проследим, как трансформировались их взгляды, обозначалась ценность анималистического искусства в истории. Да, восприятие животных со временем менялось, но интерес к ним сохранялся. Сама природа, такая разнообразная, насыщенная живыми существами, не оставляет человека равнодушным, так или иначе находит отклик в его душе и у ряда исследователей. На протяжении столетий художники отражали и не перестают отражать ее красоту. В общей панораме рассуждений выявим ключевые особенности анималистики, представляющей интересное жанровое явление. Историко-проблемный подход позволяет дать характеристику данному искусству в его специфическом преломлении. Целью статьи явилось выявление характерных особенностей анималистического образа в истории, определение исследователями ключевых моментов в оценке мира флоры и фауны на протяжении разных исторических периодов и в каких аспектах проявлялось взаимодействие человека с живой природой. Такая коммуникация во все эпохи была непосредственной. Она рождала мысли, теории, настроения, чувства. Человек, как носитель ценностей в культуре, рассматривает животное с разных позиций: функциональных, эстетических, прикладных. Однако во взглядах ученых и художников высвечивается, прежде всего, нравственная проблема – проблема взаимоотношений. Человек оценивает свое поведение и зверей, живущих бок о бок с ним, и вынужден признать факт своей причастности к их судьбам. Здесь никуда не уйти от разговора о морали.

Вопросы морали. Отношение человека к миру животных

Значимость анималистического искусства, его статус, во многом связаны со сложением общей «картины мира» в истории. В плоскости указанной проблематики отметим актуальность настоящей статьи.

Сначала обратимся к ранней эпохе общения человека с животными. Вспомним, как это было в библейской истории. Сотворив животных и птиц, Бог привел их к Адаму, «чтобы видеть, как он назовет их, наречет человек всякую душу живую». ((The Bible. The books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments. 1992). С первых же слов прослеживается важная мысль. Человек и животные не существуют каждый сам по

себе, они вместе, значит пребывают в общении. Каков характер их общения? Далее читаем: «И нареки человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым» (The Bible. The books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments. 1992). Человек внимателен к зверю. У человека в запасе много имен, чтобы наделить ими каждое живое существо. Животные в Райском саду получили имена, общались с Адамом и их общение было тесным. В данной коммуникативной цепочке прослеживается Благо и мироустройство самого Творца, а человек смотрит на вверенное ему царство зверей и птиц с позиции ответственного лидера и защитника. Несомненный факт, что человек, природа, животные сотворены в гармонии. Сам Бог на картине Я.Брейгеля «Создание Адама в Эдемском саду» дает наставления первому человеку как хранить и возделывать сад, подразумевая заботу о каждом живущем существе в нем. Мирное сосуществование всех животных и птиц в Райском саду определяло жизненную концепцию раннего мира (Рис. 1, 2).

В мире, исполненном гармонии и благоденствия, о морали еще не говорили. Размышления о сути добра и зла возникают в тот момент, когда человек начинает использовать животное в угоду своих потребностей. Уже в древности этот вопрос волновал человека. Во многих религиозных культах животные включались в систему взаимоотношений, человеческих убеждений, мифов и ритуалов. Они повсеместно выступали носителями противоречивых идей: в одних культурах были участниками жертвоприношений, а в других возводились на высокую ступень поклонения. Результаты анализа взаимоотношений человека и животных свидетельствовали о серьезных зарождающихся проблемах, которые по инерции перекладывались на весь окружающий мир. Современные биотехнологии не сделали мир добрее и справедливее, а еще больше обнажили корень противоречий, который в древности еще носил закамуфлированный характер (Waldan Paul, Kimberley Christine Patton. 2006). Взгляд на природу, исполненный разных смыслов способствовал рождению широкой философской точки зрения.

Во взглядах русских и западноевропейских исследователей одним из самых значимых стал вопрос экологии, подразумевающий серьезную и внимательную позицию человека, который стал

особенно актуальным в XX веке и сложился в концепцию, созданную экологически ориентированными учеными. Так известный британский философ Timothy Morton (Morton Timothy. 2007) пишет о том, что концепция «природы» в современном мире - весьма сложное явление, выходящее за границы традиционного понимания «живого» и «неживого», определяемое способностью или неспособностью человека ощущать данные закономерности. Соглашаясь с Ч.Дарвиным, исследователь полагал, что не может быть четкой границы между биологическими видами, подвидами и мутациями. Равным образом это правило действует в отношении остального окружающего мира. Если говорить о влиянии человека на этот сложный природный конгломерат, начиная с первых пахарей, которые сажали растения в почву, изменяя ландшафт, до кардинальных природных катастроф, вызванных промышленной революцией, серьезным образом изменившие радиационный фон планеты, то это влияние сказалось на самих отношениях между людьми и животными.

По определению Timothy Morton (Morton Timothy. 2016), природа стала «присвоенной», приближенной к человеку и одновременно лишлась всякой определенности. В этой связи автор не говорит о предотвращении негативного воздействия на нее, не констатирует отрицательные последствия человеческой деятельности как факт, так как с его точки зрения в действительности это будет выглядеть лишь «иллюзией контроля». Он полагает, что человеку необходимо научиться существовать с этими изменениями и в существующей ситуации выстраивать новые отношения со всем живым. Человеку следует отказаться от власти над законами природы. Рассуждая об экологии, Morton призывает позаботиться об окружающей среде. Заботу о себе и о животных он называет естественным стремлением, заложенным в человеке природой. «Пространство» заботы по Мортону – постоянное, незыблемое человеческое состояние.

Дискутируя о природоохранных вопросах, затрагивая важную этическую проблему во взаимоотношениях, Dr. Carol Freeman, Dr. Elizabeth Leane, Ms Yvette Watt, (Dr. Carol Freeman, Dr. Elizabeth Leane, Ms Yvette Watt 2013), William R. Newman (Newman William R. 2005) предостерегают человека в переоценке его роли в земных экосистемах. Такая переоценка привела к тому, что

к концу XX века природа предстала в сильно трансформированном виде, что говорит о неудачной попытке человека властвовать над нею. Если концепция «природы» определяется как накопленная опытом и мудростью культурная ценность человеческого общества, то она должна быть благородной. David G. Fraser (Fraser David 2005) справедливо полагает, что наши мысли и действия к животным демонстрируют уровень человеческой культуры. Elisa Aaltola (Aaltola Elisa 2012) задается вопросом, «что такое моральное значение страданий животных?». Автор говорит о скептицизме человека, мало обращающего внимание на эту сферу взаимоотношений и о необходимости новых этических подходов. Nigel Rothfels (Rothfels 2002) вынужден признать, что нет ни одной цивилизации, которая бы не была варварской. Писатель Adrian Franklin (Adrian Franklin, 1999) отмечает, что только в конце XX столетия открыто заговорили о «правах животных», важности их существования наряду с человеком. В этой связи Michael Tichelar (Tichelar Michael 2016) выражает общественное мнение о том, что такое давнее занятие и развлечение, как охота является жестоким действием и она неприемлема в цивилизованном обществе. Об охоте написано много книг. Это занятие рассматривается в практическом утилитарном смысле и редко затрагивается этическая сторона.

Охота – исконное развлечение царствующих особ, считалась обязательной придворной церемонией. Пышные и истребительные, они имели широкое распространение на Западе и по всей территории обширной России, в особенности в окрестностях Москвы и Петербурга, где и процветали сначала «Царские», а затем «Императорские» охоты. Описывая их церемониал в елизаветинское время, П.Н. Петров (Петров П.Н. 1864.) указывал на распространение при русском дворе западных обычаев. К ним относились охотничьи развлечения с увеселительными праздниками в парках (в подражание французам). В истории известны псовые, соколиные и иные виды охоты, которые нанесли непоправимый ущерб природе. Особой популярностью пользовались псовые охоты. Н.И. Кутепов в историческом очерке, описывающем императорскую охоту в России конца XVIII - XIX веков, отмечал, что в псовой охоте, пришедшей на смену царской с ловчими птицами (соколами, беркутами, ястребами, сапсанами, балобанами), наряду с гончими и борзыми исполь-

зовались собаки и других пород: «меделянские, водолазы, духовые и сеттера (...). Принадлежали еще легавые собаки, которые содержались егерями, егерскими учениками и птичниками. (...) Хорошие собаки покупались у помещиков, среди которых было немало страстных охотников» (Кутепов Н.И. 1911).

Распространение и стойкий интерес к данной теме объясняются культурными традициями, существующими как на Западе, так и в России. В среде богатых европейцев было модным разведение животных в зверинцах и питомниках, которые использовались и для охотных дел. О потребительском отношении к природе писал Clive Phillips (Clive Phillips. 2009) Рассматривая драматическую трансформацию отношений между людьми и животными, исследователь указывал на то, что живые существа стали просто ресурсом в целях человеческого прогресса, которая привела к наблюдаемому разладу во взаимоотношениях. Нет сомнения в том, что выстроенная столетиями иерархия связей человека с живой природой заключена в нравах людского общества. Как бы человек не обожествлял зверя или птицу, он считал его своей собственностью и часто видел в лице животного свое могущество. Когда древние египтяне представляли анималистический образ возвышенным и величавым, словно на пьедестале почета, они не о природе заботились, не ее превозносили. Их интересовал вполне утилитарный религиозный культ, направленный на них самих (Рис. 3, 4)

Не менее показательным примером выступает изображение животных в древнегреческом искусстве. В нем нет той священной иконографичности, которая была у египтян. Здесь другое. Динамичные образы всадников полны жизни. На человеческих и звериных телах акцентирована красота сильной мускулатуры, живой и пульсирующей под кожей. На графических листах мастеров эпохи итальянского Возрождения: Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициана тела всадников и коней в своей неутомимой энергии и страсти также оживают на наших глазах. Полуобнаженные торсы воинов на мраморных горельефах с Парфенона и на рисунках итальянцев не уступают в статике и силе коням. Напротив, их силы уравниваются. Только конь здесь находится под всадником, он не самостоятельное существо, а покорное человеку, на вечной службе у него. Он сильный и красивый, но не свободный,

его физическая энергия управляется человеком. Эти подневольные существа часто встречались в истории и изображались в разных видах изобразительного искусства: в скульптуре, в живописи, в графике. (Рис. 5, 6)

Уже мало кто вспоминал о ранней библейской гармонии взаимоотношений, она осталась далеко в прошлом. Matthew Senior (Matthew Senior. 2009) задается вопросом: можно ли говорить о новых истинах и стандартах в XX веке или животные по традиции продолжают рассматриваться с потребительской точки зрения, а напряжение между человеком и природой будет только нарастать, человек продолжит мнить себя монархом, его взгляд так и будет основываться на власти. Об этом размышлял Randy Malamud в своей книге «An Introduction to Animals and Visual Culture» (Randy Malamudu. 2012) Автор полагает, что утилитарно – потребительский путь отношения к природе, которому следует человек, никогда не позволит ему стать разумным творцом, мудрым строителем окружающего пространства, мира, в котором он живет и ему не удастся восстановить разрушенную экосферу. Отмечая сложную организацию звериной жизни, описывая ее законы, например, инструменты, которыми пользуются животные или устройство дома-жилища, называя весь этот жизненный процесс «архитектурой животных», многие авторы подчеркивают очевидность мудрого процесса, заложенного природой, который невозможно не заметить. Как человеку следует относиться к этой систематизированной природной закономерности? Стараясь ее сохранить, Норе В. Werness отмечает, что люди устраивают зоопарки и заповедники, заводят домашних животных (Норе В. Werness. 2006). Заботясь о сохранении дикой природы, они все чаще начинают практиковать экотуризм (Samantha Hurn. 2012) Помогут ли эти действия, или каждому человеку следует начинать с самого себя? М. Pollock, С. Rainwater (Pollock M C, Rainwater 2016) указывают на широкую аудиторию философов, литературоведов, культурологов, искусствоведов, которые призваны говорить о культурных перспективах взаимосвязей человека и природы. Так, David Aftandilian (Aftandilian 2007) предлагает выработать новые подходы к изучению животных, а также скорректировать старые исследования и посмотреть свежим взглядом на жизнедеятельность животных, на их поведение. Важен взгляд культурологов, художников XX-начала XXI века,

которые не оставляют без внимания мир флоры и фауны. Посмотрим, как обстоит дело с трактовкой зверей и птиц в изобразительном искусстве. Сильно измененной видится живая природа взору художника постиндустриального общества. В решении проблем времени анималистика приобрела публицистичность, ярче стала отражать нравственно-этическую проблематику. Красно-речивы слова В.А.Ватагина, который говорит о драме живой природы в своей книге «Image of an Animal: Notes of an Animalist»: «Никакой зверь не станет мучить или понапрасну убивать свою жертву. Какую, однако, иногда истребительную, жестокую роль играет человек по отношению к животным! Какой огромный кровавый счет могла бы предъявить человеку природа за множество хищнически истребленных прекрасных видов животных, созданных ею!» (Ватагин В.А. 1957. р.7). В этих словах заключена вся широта символа, обозначающего эволюционно-историческую трагедию органического макрокосмоса. Животные - существа, предопределенные природой, со своими «законами», языком, имеют право на жизнь, но страдают по вине человека. В глобальной концепции сохранности земного мира они выступают как большая общезначимая идея, философски претворенная на картине немецкого художника Ф.Марка «Судьбы животных» (Рис. 7)

Большая социально-значимая тема природы раскрывается здесь не столько через изображение конкретных событий, сколько через воплощение самой атмосферы. Лесная чаща, которая разрушается под напором неведомой грозной силы -красных лучей, перестает быть местом обитания зверей. В апокалипсическом видении предстали мятущиеся лошади, испуганные кабаны и хорошо обозримая на переднем плане хрупкая фигурка лани голубого цвета, как олицетворение невинной жертвы.

Проблемы времени, которые необходимо решать новыми средствами, повлекли за собой изменения в изобразительной структуре произведений. «Существенной чертой современной философии становится возникновение новых течений, подходов, которые отличаются принципиально иным видением мира, не стандартными представлениями о человеке и его бытии, мироощущении, глубине переживаний смысловых ситуаций. Характерным признаком эпохи, в которую мы живем, является не

только завоевание прежних культурных смыслов, но и реабилитация смыслов, потребность в совмещении разнообразных стилей, осмысление многообразного» - поясняет В.М.Дианова (Дианова В.М.. 1999).

Анималистика стала прибегать к разным стилистическим модификациям, используя стили прошлого и варианты современного авангарда, при этом легко трансформируя формы. Художники не дают однозначных оценок: с одной стороны, они желают изобразить зверя непосредственно, как его видят, а с другой, стремятся к выражению своих собственных мыслей, в которых животное не обязательно предстает в натурном облике, а преобразуется согласно законам человеческой фантазии. Может складываться и другая картина, когда обе стороны переплетаются в сложном сюжетно-композиционном виде. Художники-анималисты порой обращаются к стилистике народного творчества, искусству примитива, которому свойственна некая образная красноречивость в обрисовке персонажей и окружающего фона. Она часто выражается в намеренном использовании простых форм и откровенных цветовых контрастов. Абстрагируясь от природы, мастера не боятся наделять животный образ человеческими чертами. Возможно, в такой интерпретации звери оказываются наиболее близкими человеку, созвучными его настроению, ведь они живут бок о бок с ним. Животные русского художника П. Филонова антропоморфны. На картинах мастера своим открытым человеческим взглядом они взирают на зрителя. Вот только в их глазах нет гармонии и первозданность природы они не отражают. Формы животных преобразованы в условные, геометрические фигуры, в них крайне мало реальных анималистических признаков. (Рис.8. 9)

Еще меньше природного у В.Кандинского. На картине «Импровизация № 20 (Две лошади)» очертания животных едва угадываются. Переосмысленные впечатления и фантазии легли в основу красочного колорита. Кривые линии наряду с цветовым пятном обозначили композицию. Как будто создается новый мир, по Кандинскому «духовный», но явно неприродный (Рис. 10)

Мастеров не смущают подобные метаморфозы. Декоративность, как свойство изобразительного выражения, активно включается в ткань художественного произведения, в самую структуру художественного языка. Как будто совмеща-

ются точки зрения: стили архаической давности соединились с современными кубистическими, примитивистскими или иными стилистическими подходами. Такого рода изображения далеки от концепции правдоподобного анималистического образа. Тогда в чем значимость произведений, если они не отражают природной сути? Может быть, художник прибегает к разнообразным стилистическим модификациям с целью более интенсивного анализа мира, природы и человеческих отношений в ней. В книге «Постмодернистское животное» Steve Baker, исследуя современное искусство, показывает, как образы животных интегрировались в композицию и стилистику перформанса, философию его языка (Steve Baker 2000). Например, художник Хейден Фаулер продемонстрировал такую сцену. Он поместил себя в одну клетку с волком и с помощью специальных очков якобы наблюдает и изучает природу. Однако волка поблизости с собой не видит. (Рис.11, 12)

Можно по-разному трактовать данную сцену. Например, человек в сфере своих меркантильных эгоистических интересов погружен в себя и не замечает окружающего мира. Возможно, он пребывает за решеткой своего стереотипного поведения и ему сложно смотреть в будущее, не говоря уже о том, чтобы заботиться о близких, о природе. Реальные фигуры человека и животного участвуют в выстроенной художником реальной мизансцене. Невидимая преграда между ними олицетворяет непонимание, пропасть во взаимоотношениях человека и животного. Эта тема выходит за пределы конкретного сюжета в область философских размышлений о мире, о человеке в целом. Автор-художник перформанса наглядно демонстрирует новую эру в изобразительном искусстве, когда посредством всевозможных инсталляций становится возможным говорить о традиционной теме новым языком. Подобные композиции насыщают множественные пространства галерей и выставочных залов. Их присутствие весьма ощутимо в современном мире.

Философский подтекст положен в основу работы Пьера Юига. Художник смоделировал собаку с красной лапой, направляющуюся к женской статуе, на голове которой пчелиный улей. Имя собаки – человек. В иносказании заложен смысл. Возможно, животное ранено и ищет защиты у человека, вот только человек превращается в

статуу и не видит ничего вокруг. Женская фигура представлена обнаженной, она беспомощная в этом мире и не видит, что кто-то нуждается в ее соучастии.

Giovanni Aloï (Giovanni Aloï 2012) продолжает разговор о современном искусстве и включенности животных в процесс смелых инсталляций, в которых синтезируются разные стилистические приемы, формируются темы и образы. Может быть, в ходе новой практики новаторские визуальные образы позволят человеку прочувствовать концепцию природного мира наших дней, зачастую обнаженного в своих зримых противоречиях. В действительности идея может быть и более прозаичной по смыслу, мало чем отличаться от традиционного изобразительного искусства. Подобный аспект демонстрируют анималистические произведения натуралистического направления. Так, бельгийский художник Carl Brenders, английские Peter Williams, David Stribbling, американские Isaac Terry, Paul Krapf, в своем искусстве придерживаются тенденций фотореализма. Им удается достичь высокой степени иллюзорного натуроподобия в трактовке зверей и птиц, так, что зритель словно забывает о живописном происхождении их картин. Техническое мастерство придает особый вес и убедительность произведениям. (Рис. 13)

Явление натурализма в современном искусстве не случайно. Во второй половине XX века «натурстиль», получивший распространение в декоративно-прикладном творчестве, в графике и в живописи, внес лепту в осознание актуальной проблемы. Созерцательная любовь к природе, которая была свойственна искусству прошлого, в современном мире претендовала на раскрытие новых граней взаимоотношения человека с природой. Этот важный мировоззренческий принцип явился истоком возникновения «натурстиля».

В итоге, современные художники-натуралисты, которые стремились запечатлеть всякую деталь, увиденную в природе, и рядом с ними мастера поставангардного направления с их взглядом на животных, исполненных всевозможных метафорических смыслов, в целом свидетельствуют о едином художественном мышлении и направленности мастеров на отражение природной жизни, так сильно нуждающейся в серьезной корректировке. Когда зритель рассматривает сложную геометрическую структуру анималистических композиций в духе конструктивизма,

кубизма и параллельно разглядывает тщательным образом скрупулезно выписанное оперение, клюв, глаза, когти зверей и птиц на полотнах художников-натуралистов, он осознает степень изменчивости мира и взглядов мастеров на флору и фауну. Если в силу того или иного культа ранее зверь почитался и соответственно обожествлялся, то с развитием науки, техники, современных средств визуализации, он утратил свою былую значимость. Раньше чтимое за природное начало, теперь животное заключает в себе разные функции: эстетические, декоративные, сугубо утилитарные и другие. В.А. Ватагин так характеризовал данные изменения: «Новое реалистическое искусство изображения животного много приобрело, многое вновь увидело, стало богаче возможностями, приобрело ясность, полноту и четкость изображения, близко подошло к передаче подлинной природы и тем стало более подражательным и вместе с тем утратило творческую смелость условного подхода к изображению действительности, целиком утратило чувство таинственности и фантастики, которое вследствие незнания окружало природу, но придавало особую привлекательность образам животных в произведениях старого искусства» (Ватагин В.А. 1957 р.71) Louise Lippincott (Lippincott Louise, Andreas Blühm. 2005) отмечает, что большие изменения во взглядах на мир природы произвело философское наследие просветительской эпохи, промышленная революция, идеи Ч.Дарвина и последовавшая за ними интеллектуальная трансформация. С разрушением многих традиционных устоев открылся новый смысл, в частности, глобальное понимание значимости общей биологической взаимосвязи материи в рамках целостной вселенной. Современное общество как бы начинает повторно изучать отношения с миром природы и в современное искусство животные так же должны вписаться. Об этом писал Giovanni Aloï (Giovanni Aloï. 2012). Он полагал, что наряду с человеком животное может включаться в инновационные визуальные представления. Такое искусство своей непохожестью может решать вопросы современной цивилизации. Например, характеризуя творчество немецкого художника Франца Марка, Terry W. Strieter в своей книге «Nineteenth-century European Art: A Topical Dictionary» (Terry W. Strieter. 1999) отмечает, что, изображая животных, художник ощутил чувство мира на краю

разрушения. Обращение живописца к изучению и изображению животных придало ему внутреннюю силу, ту, которую он наблюдал в природе.

Значимость данной проблемы затрагивает А. В. Иконников. Он говорит о формировании городской среды, в которой большую роль отводит природе, как важной составляющей части биологического существования человека. (Иконников А.В. 1985). По мнению Любарского Г.Ю. (Любарский Г.Ю. 2000) изображение ландшафта в искусстве, а затем и появление самостоятельного пейзажного жанра свидетельствует о важности данной темы. Картины природы как бы маскируют существующую дисгармонию в отношении «природа-человек». Корень нравственности и этического отношения к природе. В.А Тиханова (Тиханова В.А. 1990) видит в самой сути анималистического творчества. Она полагает, что многоголикое «лицо» анималистики XX века отражает концептуальную идею ценностного многообразия природного мира, все более нуждающегося в защите (Рис 14, 15, 16)

Разнообразные выразительные средства, которыми оперируют художники данной эпохи, демонстрируя новое восприятие жанровых границ, их мобильность, разрушая традиционные черты жанровой самостоятельности, всякий раз подчеркивают значимость данной идеи, делая ее общезначимой, общечеловеческой в особенности на современном этапе. К.М. Долгов говорил о построении отдельной «философской теории человека», которая изучает вопросы «взаимодействия человека и природы, отношения людей к природе и воздействия природы на человека, формирования и развития человеческой эстетической чувственности и эстетического сознания, художественной ценности природы» (Долгов К.М. 1994).

Важной частью культурологического аспекта бытия анималистики в XX веке стали теоретические взгляды самих художников, которые представляют ценность, так как затрагивают актуальные проблемы, связанные с миром живой природы и убедительно повествуют о значимости анималистического искусства. Упомянутый выше труд Ватагина рассматривает художественно-теоретические взгляды мастеров, их отношения к миру живой природы, которые выстраиваются в систему мнений, убеждений, учений. Их мировоззренческая позиция, основанная на любви и знании живой природы, определили творческое

лицо художника-анималиста в культуре XX столетия и обратили внимание общества на первостепенную значимость природоведческих задач. Каталоги выставок художников-анималистов XX века, в том числе и персональные, явились показательным примером значимости анималистического жанра, как области искусства, способной пробудить у человека чувство любви к природе и ответственности перед ней.

Эта всеобщая концепция сохранения природного мира, как необходимого конгломерата жизнедеятельности человека, ставшая универсальной, открыла новый пласт значимости анималистического искусства, подняв на уровень современности древнюю философскую идею места человека в природном органическом мире, его взаимоотношения с живой природой.

К ИСТОРИИ МИРОВОЙ АНИМАЛИСТИКИ

Второй аспект, интересующий исследователей – это история мировой анималистики, которая дала неповторимые образцы художественных решений. В многообразии литературы можно отметить внимание критиков к древней анималистике, изображению животных в древних цивилизациях, античности. Назовем авторов, которые в большей мере занимались данной проблемой. Среди них: David Aftandilian (Aftandilian David 2007), Gordon Lindsay Campbell (Campbell 2014), Howard Morphy, (Morphy Howard 2014) и другие. Они указывают на значимость анималистического искусства, на ту роль, которую животные играли в обществе, а их изображения выступали некими опознавательными знаками в области мифа или культа. Понимание мира человеком того времени легло в основу представлений о животном. Так, рассматривая анималистику Древнего Рима, Toynbee Jocelyn M (Toynbee Jocelyn M 1996) касается иконографических принципов изображения зверей, как издавна используемых приемов и средств, чтобы выделить и подчеркнуть значимость определенных персонажей в обществе. Особенно впечатляет анималистический образ Древнего Египта - умением древних художников запечатлеть в натуральных пластичных формах то самое главное и стержневое, что было важно для египтян, не нарушив поведенческой характеристики зверя. В обобщенных целостных формах животных сквозит непоколебимая энергия плоти, которая облеклась в форму соответствующего культа, подразумевающего горделивость

и величие самого фараона. Неслучайно русский художник-анималист, основоположник анималистического жанра XX века В.А.Ватагин так был пленен искусством древних культур: Мексики, Китая, Египта, Греции. В древнем искусстве зверь стоял в центре внимания художника, а образы содержали убедительную трактовку и были исполнены большой «внутренней силой» и значением. Для художника Нового времени, конечно, имела значение не божественная сторона культа, придавшая зверю вид непоколебимой силы и некой «святости», а значение этой силы, содержащейся в природе. В иных исторических условиях животное вряд ли было бы столь значимо и явилось господствующим объектом изображения. Символическое восприятие образа, определенная условность изобразительного языка – эти качества импонируют мироощущению Ватагина. В них он видел концентрацию сил дикого животного, целостный синтез всех его природных начал. В качестве примера можно привести анималистическое орнаментальное искусство скифов, получившее название «звериный стиль» где животное в переплетениях декоративной композиции превращалось почти в геральдический знак, своими условными и одновременно реально узнаваемыми формами, источало некую магическую силу. (Рис. 17)

Животное, как «зверобожество», словно икона – вот кульминация смыслов у древних мастеров и художественная притягательность для современного мастера, включая автора настоящей статьи.

Мастера Новой эпохи склонны обращаться к истории, которая богата своими истоками и традициями. Другие русские художники-анималисты И.С.Ефимов и Д.В.Горлов делают акцент на старом русском народном творчестве, которое, по их мнению «являют собой образцы действительно высокого, вечно вдохновляющего искусства» (Ефимов И.С. 1977) Д.В. Горлов писал: «Умение народных мастеров передавать ритмическую сущность изображаемого, условно обобщать образ в свою очередь дает возможность условно расписывать, повышая напряженность цвета, не утрачивая при этом ощущение живого, умение удержаться в обобщенном образе, на арене полной ассоциации с живым, не превращая его в шарж или карикатуру». (Письмо Горлова Д.В. Бабенчикову М. 1956) Художники-анималисты останавливают свое внимание на древнем ани-

малистическом искусстве как культурно-историческом явлении не для того, чтобы полюбоваться прошлым, а для того, чтобы подтвердить значимость древнего искусства на современном этапе, как прочный фундамент и богатый источник для современной анималистики.

Заметим, что в качестве критериев значимого, в какой - то мере определяющего искусства исследователи и художники выбирают ряд эпох, часто классической античности, вспоминают эпоху просвещения или романтизма XVIII-XIX веков, не оставляют без внимания и XX столетие. Выбор классического искусства, вероятно, связан с традиционным исследовательским интересом к большим историческим стилям и ярким проявлениям художественного потенциала. Если пройтись по векам, то заметим, что искусство анималистики находило интерпретацию в разные столетия. Возьмем период средневековья. Казалось бы, эпоха схоластики, концентрации христианского мировоззрения оставила природу в стороне или привела к серьезному переосмыслению ее роли, забвению античного философского учения о материи. Животное превратилось в чистый символ, утратило свою природную сущность. В изобразительных мотивах доминируют не реальные, а фантастические образы. Тем не менее, налицо следующий факт. Когда мастер средневековья обращался к трактовке того или иного христианского мотива или образа, например, химер, горгулий на готических соборах или коней на русской иконе, он так или иначе за основу брал реальное животное, только потом его преобразовывал в согласии с замыслом, требуемыми канонами. Антропоморфный и зооморфный образы подчинялись принципам иконографии. Речь идет не только о религиозных, мифических персонажах, облаченных в форму канона, а о тех образах и моделях, которые были в чем-то идентичны образу человека.

На протяжении столетий художники неоднократно обращались к изображению зверей, наблюдаемых ими в реальности и тех, которых не видели, не имея представления о том, как они выглядят, что не мешало им видоизменять и преобразовать их по своему замыслу. Действительно, звери, птицы, насекомые охотнее подвергаются стилизации, фантастическим превращениям, нежели другие материальные формы. Природная конструкция, включая зверей и птиц, насекомых, растения настолько многолика, что ее можно мо-

делировать во всевозможных ракурсах и видах. Здесь мы говорим о природе, именно как о феномене, представляющей сферу множественного многообразия. Другой пример – мир флоры и фауны в голландских, немецких, французских натюрмортах XVII -XIX веков (Рис.18).

В них нет заметного преобразования форм, акценты приобрели другой характер и смысл. Выписанные в своих миниатюрных подробностях прозрачные крылья стрекоз, богатые цветовым колоритом и узором крылья бабочек, стройный ряд тонких ножек пауков или бархатистость «одеяния» гибкого тела гусениц, отливающий здоровый блеск оперения экзотических птиц, шкурок зайцев, белок, кошек и других представителей звериного царства, свидетельствуют о явном восторге художников живой физической материей. Мастера стремились как можно красочнее и достовернее передать весь колористический узор этой материи. Даже современного зрителя удивляет степень скрупулезного письма каждой детали, доведенной до высшей иллюзорности. Например, когда мы анализируем творчество голландского художника XVII века Пауля Поттера, его специализацию в области гравирования и рисования животных, то безо всякого сомнения подчеркнем виртуозное мастерство художника, способного своими картинами буквально заморозить зрителя, поскольку они выглядят как настоящие. (Рис. 19, 20)

В данном случае переосмысление звериных форм не понадобилось. Художественная оценка этого историко-культурного периода и происходящих в нем процессов другая. При этом смысловая символическая нагрузка остается значимой. На картинах художников демонстрируется не просто порхающая бабочка, ползущий жучок, божья коровка с огненно-красным панцирем и белыми горошинами на его бликующей поверхности, или перламутровые ракушки с улитками на белоснежной драпировке, а целое мироздание во всех биологических закономерностях и тонкостях. В каждом из них свой природный смысл, подчеркнутый мастером. Так, анализируя произведения английского художника Уильяма Хогарта с изображением домашних животных, В. Веигне (Veigne 2014). затрагивает проблему эмблематики и символической сущности анималистического образа. Ряд примеров может быть продолжен, мы же сделаем необходимое резюме. Природная форма многообразная и сложная по свое-

му составу, организации, внешним признакам, еще и символична, обладает генетической знаковойостью. Эта природная данность в виде знака требует изучения законов природы, что и делает человек на протяжении всего существования материи. Другой знаковойостью человек наделяет природу по своему усмотрению. Это антропоморфный принцип. Когда изображается дикое животное, стерегущее свою добычу, выраженный звериный инстинкт сопоставляется с человеческими поступками, некоторые из которых не вызывают уважения. Например, хитрость, нервное напряжение, злоба - эти качества понятны человеку. Человек склонен соотносить поведение животного со своим, находить общие черты, схожие свойства. Человек одухотворяет своими мыслями то окружение, где находится и тех персонажей, о которых думает, включая животных. Поэтому в творениях художников разных культур, будут ли это классические эпохи или период новой истории, формируется образ, наделенный чертами человеческой эмоциональности, и он часто облекается в форму символа.

ПРОБЛЕМЫ СПЕЦИФИКИ АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ

Исторический аспект связан с проблемой специфики анималистического образа, который интересует И.Ф.Урванова, И.Шмидта, В.Ватагина, И.Ефимова, В.Тиханову, Jacques Derida, Nathanie Wolloch, Steve Baker, Joe Weather и других исследователей.

Специфика анималистического образа обусловлена характером звериной модели, что непосредственно связано с восприятием животного человеком, предполагающем оценку объективных и субъективных факторов в изображении, его человеческом отношении (система взглядов на мир живой природы, ее одухотворение).

Постижение сущности животного напрямую связано с его изучением, которое выступает гарантом мастерства художника. Поэтому, прежде всего, выделим литературу, освещающую важные вопросы образовательного характера. Это литература, посвященная профессиональному рисованию зверей и птиц. Таков ранний труд И.Ф.Урванова (Урванов И.Ф. 1793), который рассматривал особенности русской анималистики XVIII века наряду с другими жанрами изобразительного искусства: историческим, ландшафтным, портретным. «Зверопись» определялась как от-

дельный жанр, по определению автора «род» живописи, который активно взаимодействует с разными жанрами и требует не меньших умений и навыков, чем другие. Поэтому художнику «потребно знать» свои модели и «рисовать с разных изображений известнейших животных, растений и цветов» (Урванов И.Ф. 1793. с.37), а также с натуры. Автор очерчивает тематический и сюжетный круг анималистических мотивов, рассматривает как они могут трактоваться в произведении и какими навыками при этом должен обладать художник, чтобы представить достойное изображение. Его интересует, как добиться передачи достоверного облика зверей и птиц, тех качеств, которые и определяют свойства анималистического жанра. С этой целью Урванов разработал подробные «руководства» для каждой анималистической группы, справедливо полагая, что разные породы зверей и птиц различаются своими свойствами и признаками. Все эти положения нашли отражение в литературе XIX века, в частности, в трудах Императорской Академии художеств, а также у Я.Я.Штелина (Штелин Я.Я. 1990). Когда в русской Академии художеств образовались «классы» по основным «родам»-жанрам искусства, ориентированные на конкретную область обучения, теории и сами педагоги стали освещать вопросы их специализации на страницах периодических изданий. Появление в 1763 году класса «зверей и птиц» благотворно сказалось на обучении этому искусству первых русских художников-анималистов. Под кураторством немецких мастеров учащиеся шаг за шагом учились раскрывать феноменальные возможности жанра. До этого времени животное не выступало объектом изучения и правдоподобного изображения. Поскольку в Академии художеств были организованы разные классы по роду деятельности: «исторический», «батальный», «ландшафтный», «бытовой», «цветов и плодов» и в каждом из них животное могло изображаться, поэтому важно было научить будущих художников правильности изображения живых существ. Ведь звери, птицы, насекомые, вся видимая флора должны были легко узнаваться в пейзаже, в натюрморте, на бытовой картине и т.п. Поэтому делался акцент на узнаваемость вида, породы зверей, их внешнюю схожесть и на знание анатомии, чтобы они выглядели «исправного рода». С этой целью животных классифицировали на две группы: «звериная с птицами» и «дворовы-

ми скотами». Тогда же сложилось мнение, что «род» анималистики будет полноценным, если изображать зверей и птиц в разных положениях, состояниях, отводя им место в соответствующих жанрах и изображая отдельно. Понимая всю сложность трактовки животных, в стенах Академии художеств стали появляться всевозможные руководства, справочники по их изучению, а именно, как изображать зверей в ландшафте, бытовой среде, в натюрморте. Полагалось, чтобы достичь мастерства «чрезвычайной и отменной работы», следовало выполнять множество упражнений, неоднократно штудировать натуру. Только такой опыт, постоянные упражнения поднимут статус анималистики до степени превосходного изображения «дел Божьих и человеческих». Так постепенно в ученической среде формировался широкий взгляд на природу, исполненной сложных и многообразных жизненных проявлений. Картина мира не может быть целостной без интерпретации флоры и фауны. Об этом писали исследователи, когда подразумевали «дела Божьи и человеческие». Как видим, наряду с другими жанрами: «историческим», «цветочным с фруктами и насекомыми», «ландшафтным», «портретным», «батальным», анималистический уже в тот ранний период продемонстрировал свои особые художественные качества. Д.А.Ровинский считал, что анималистический жанр заслужил право быть отдельным, самостоятельным. Они говорили и об эстетических качествах анималистики, о мастерстве живописцев, что поднимало искусство изображения животных на уровень высокого профессионализма. (Ровинский Д. А. 1895. pp.99-102). Хотя в Академии художеств анималистический жанр не занял ведущих позиций, как, например, исторический, портрет, тем не менее, существенно то, что он стал включаться в программу академического образования. Уметь изображать животных полагалось всем: историческим живописцам, баталистам, жанристам, пейзажистам, мастерам натюрморта и т.д. Вот здесь подойдем к еще одному важному пункту, характеризующему феномен анималистики, а именно, – персоналиям мастеров. Многие зарубежные и русские авторы в своих публикациях подробно описывают творчество того или иного художника-анималиста, их индивидуальность, приемы в изображении, выработанный ими метод. Метод художника-анималиста – важный критерий оценки искусства анимали-

стики. Он помогает провести грань между изображением человека и животного. Например, когда Н.Н.Врангель (Врангель Н.Н. 1913) говорит о принципе подражания природе, который, был положен в основу академического обучения анималистическому искусству в XVIII веке, он подразумевал тщательное изучение природы, всматривание в ее материю, аналогично тому, как это умели делать голландцы, например, мастер пейзажа с животными П.Поттер. Живописец так тщательно изображал животных в пейзаже, что по сути его анималистические образы можно назвать портретными. Подражание, как метод обучения в Академии художеств изначально базировался на следовании античным образцам и анализе живой природы, включая ее идеализацию. В анималистическом искусстве он стал незаменимым правилом и означал степень конкретики в отображении модели.

В целом значимость размышлений исследователей о творчестве мастеров, этапах их обучения, исполнения ими предусмотренных академических заданий, организации академических выставок и т.п., состоит в том, что они обрисовали истоки анималистического жанра. Именно в академической среде формировались многие художники XVIII-XIX веков. Авторы концентрируют внимание на мастерах, которые прошли серьезную профессиональную школу, в частности, в живописи выделяют Гроота, в скульптуре Клодта. Исследователь «старого» искусства Н.Н.Врангель. в книге «Венок мертвым» (Врангель Н.Н.1913) дает подробный анализ немецкого живописца зверей и птиц Гроота. Рассматривая коллекцию картин этого мастера, он в основу творческого метода художников-анималистов XVIII века ставит упоминаемый принцип «подражания природе». Этот принцип имел широкое отражение не только в живописи, но и имел место в скульптуре. Творчество скульпторов-анималистов: П. К. Клодта (Перцов В. 1888), Н. А. Либерица (Шиловский К.С. 1892), А. Л. Обера (Группа «Туркмены» скульптора Артемия Обера. 1875, сс. 119-121) рассматривалось в популярных журналах того времени: художественно-литературном «Всемирная иллюстрация», художественно-историческом «Русский художественный архив», историко-литературном «Русский архив», художественном «Старые годы», в первом иллюстрированном каталоге скульптурной выставки «Русские художники-анималисты XIX века», вышедший в 1886

году. Некоторые из них снабжены данными о творческой манере художников, выборе скульптурного материала.

Мастера XX столетия: В.А.Ватагин и И.С.Ефимов рассматривали вопрос профессиональной подготовки художников-анималистов. Труд В.А.Ватагина «Воспоминания. Записки анималиста» (Ватагин В.А. 1980) и книга Ефимова И.С. «Об искусстве и художниках», (Ефимов И.С. 1977) содержат материал, касающийся процесса работы художников в разных видах искусства: трактовке образа в скульптуре, графике, живописи. На страницах популярных в то время журналов, таких как, «Декоративное искусство», «Искусство», «Юный художник», «Юный натуралист», В.А.Ватагин, Д.В.Горлов, И.С.Ефимов, Б.Я.Воробьев и другие художники-анималисты XX века давали рекомендации рисующим. Западноевропейские исследователи: Joe Weathe (Weathe J 2007), Lee J. Ames (Lee J. Ames 1986), J. C. Amberlyn (Amberlyn J. C. 2012), Н. Laidman (Laidman 2012), также подчеркивали определяющее значение живой природы в рисовании. Они сходились во мнении, что только серьезное изучение специфических особенностей животной формы позволит подойти к образному воплощению зверя в искусстве.

Заключение

Небольшой обзор анималистического искусства позволяет дать оценку исследовательской линии авторов, их заинтересованности миром природы и искусством анималистики. В разного рода публикациях, которые носят исторический, культурологический, философский характер, прослеживается позиция человека, его отношение к животным в истории. По-разному можно относиться к животным, однако их присутствие вместе с человеком в истории сформировало точки зрения, взгляды, теории о их роли в человеческом обществе и конечно об искусстве анималистики, настолько своеобразном, что можно говорить о его феноменальных свойствах – свойствах особых, касающихся человеческого восприятия в отношении царства флоры и фауны В общем, историография, содержащая большое количество разнородных изданий, освещающих вопросы развития анималистического искусства, свидетельствует о накоплении большого опыта, открывающего возможность целостного осмысления и изучения специфических свойств анималистики как жанрового явления, ее бытия на протяжении большого исторического периода,

который оставил в наследие значительное количество разнообразных произведений. Внимание искусствоведов, культурологов неизменно привлекали художественные достоинства анималистической скульптуры, живописи, графики.

Анализ литературы позволил выделить приоритеты в исследовательской линии авторов, каковыми являются, как мы видели, древние изображения и образ животного больших исторических эпох. В этой связи, русская анималистика Нового времени преследует аналогичную цель, и движется по схожему исследовательскому пути. На фоне существующей в древности и на Западе давней традиции изображения животных на первом этапе своего сложения русская анималистика опиралась на западные образцы, затем развивалась параллельно с другими национальными школами и со временем сформировала свои традиции, актуальные до настоящего времени.

Представленный в литературе опыт русских и западноевропейских историков искусства свидетельствует о последовательном историческом интересе к анималистике, как ценностном природном явлении, затрагивающем аспекты бытия самого человека. Этот опыт наталкивает на мысль о необходимости дальнейших рассуждений и проведения исследований в области современного анималистического искусства в контексте мировых глобальных проблем, подключая данные современной культурологии, философии, биологических наук. «Природа – животные - человек» - эта давняя ценностная содержательная триада в начале XXI столетия требует нового осмысления и анималистика здесь выступает не только изобразительной темой времени, но и сферой, выходящей за ее границы в область онтологии, современного общества. На смену модернизму с метафизическим идеалом и последовавшему за ним постмодернизму приходит современное искусство глобального охвата, призванное нарисовать картину будущего в широком интернациональном аспекте, привлекая к сотрудничеству как художников-профессионалов, так и любителей в разных странах, формируя художественное видение, вкус и целостные нравственно-этические установки во взглядах людей на мир живой природы.

Благодарности:

Эта статья была поддержана Программой стратегического академического лидерства РУДН.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Ватагин В.А. Воспоминания. Записки анималиста. - М.: Искусство, 1957. - 180 с.
2. Ватагин В.А. Изображение животного. Записки анималиста. - М.: Советский художник, 1980. - 213 с.
3. Врангель Н.Н. Венок мертвым. Художественно-исторические статьи. - СПб.: Типография Сириус, 1913. - 187 с.
4. Группа «Туркмены» скульптора Артемия Обера. Всемирная иллюстрация, 1875. № 7, Т 14, с. 119-121.
5. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. - СПб.: 1999. - сс. 168, 290.
6. Долгов К.М. Эстетика природы. - М.: ИФРАН, 1994. - 380 с.
7. Ефимов И.С. Об искусстве и художниках. - М.: Советский художник, 1977. - С. 86.
8. Иконников А.В. Искусство, среда, время. - М.: Советский художник, 1985. - 336 с.
9. Кутепов Н.И. Императорская охота в России в конце XVIII и XIX веках. Исторический очерк. - Т. 4. - СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1911. - С. 77-157.
10. Любарский Г.Ю. Морфология истории. - М.: КМК, 2000. - 450 с.
11. Перцов В. Скульптор барон П. К. Клодт // Художественный журнал. - 1888. - Т. 1. - С. 183-189.
12. Письмо Горлова Д.В. Бабенчикову М. 1956. Российский государственный архив литературы и искусства, Ф. 2094, оп. 1, ед. хр. 241
13. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования / под ред. П.Н. Петрова. - СПб.: 1864-1887. Ч. 1: 1758-1811. - СПб.: Типография комиссионера Имп. Акад. художеств Гогенфельдена и Ко, 1864. (4) - 617 с.
14. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравиров XVI-XIX веков. В 2 т. - СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1895. - С. 99-102.
15. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / под ред. П.Н. Петрова. - СПб.: Типография комиссионера Имп. Акад. художеств Гогенфельдена и Ко, 1864. - С. 774.
16. Тиханова В.А. Лик живой природы. Очерки о советских скульпторах-анималистах. - М.: Советский художник, 1990. - 240 с.
17. Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащегося художником И.У. - СПб.: Типография Морского Шляхетного корпуса, 1793. - 133 с.
18. Шиловский К.С. Воспоминания о Николае Ивановиче Либерише // Русский художественный архив. - 1892. - Вып. 2. - 344 с.
19. Штелин Я.Я. Записки Якова Штелина об изобразительном искусстве в России. - М.: Искусство, 1990. - 446 с.
20. Aaltola, E. 2012. Animal Suffering: Philosophy and Culture, Springer.
21. Aftandilian, D. 2007. What are the animals to Us: Approaches from Science, Religion, Folklore, Literature, and Art, University of Tennessee Press, Knoxville, TN, USA.
22. Amberlyn, J.C. 2012. The Artist's Guide to drawing Animals: How to Draw Cats, Dogs, and Other Favorite Pets, Watson-Guption Publications, New York, USA.
23. Baker, S. 2000. Postmodern Animal (Essays in Art and Culture), Reaktion Books, London, UK.
24. The Bible. The books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments. Canonical. United Bible Societies 1992 // Genesis, chapter 2/19, 1216 p.
25. Beirne, P. 2014. Hogarth's Art of Animal Cruelty: Satire, Suffering and Pictorial Propaganda, Springer, Dordrecht, the Netherlands.
26. Campbell, G.L. (ed.). 2014. The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life. Oxford University Press, Oxford, UK.
27. Freeman, C., Leane, E. and Watt, Y. 2013. Considering Animals: Contemporary Studies in Human-Animal Relations, Ashgate Publishing, Ltd, Farnham, Surrey, UK.
28. Phillips, C. 2009. The Welfare of Animals: The Silent Majority, Springer Science+Business Media, Australia.
29. Franklin, A. 1999. Animals and Modern Cultures: A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity, SAGE Publications Ltd, London, UK.
30. Fraser, D. 2005. Animal Welfare and the Intensification of Animal Production: An Alternative Interpretation, Food and Agriculture Organization of the United Nations, Rome, Italy.
31. Aloï, G. 2012. Art and Animals, Bloomsbury Publishing, London, UK.
32. Werness, H.B. 2006. Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art, A&C Black, London, UK.
33. Laidman, H. 2012. Drawing Animals, Courier Corporation, Chelmsford, MA, USA.
34. Ames, L.J. 1986. Animal art, Doubleday BFYR, New York, USA.
35. Lippincott, L. and Blühm, A. 2005. Fierce Friends: artists and animals, 1750-1900, Merrell, London, UK and New York, USA.
36. Senior, M. 2009. A Cultural History of Animals in the Age of Enlightenment, Bloomsbury Academic, New York, USA.
37. Morton, T. 2007. Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, USA and London, England, UK.
38. Morton, T. 2016. Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence, Columbia University Press, New York, USA.
39. Morphy, H. 2014. Animals into Art, Routledge, Oxfordshire, England, UK.
40. Newman, W. R. 2005. Promethean Ambitions: Alchemy and the Quest to Perfect Nature, University of Chicago Press, Chicago, USA.
41. Pollock, M.S. 2016. Figuring Animals: Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy and Popular Culture, in Rainwater, C. (ed.), Springer, New York, USA.
42. Malamud, R. 2012. An Introduction to Animals and Visual Culture, Springer, New York, USA.
43. Rothfels, N. 2002. Representing Animals, Indiana University Press, Bloomington, IN, USA.
44. Hurn, S. 2012. Humans and Other Animals: Cross-Cultural Perspectives on Human-Animal, Pluto Press, London, UK.
45. Strieter, T.W. 1999. Nineteenth-century European Art: A Topical Dictionary, Bloomsbury Academic.
46. Tichelar, M. 2016. The History of Opposition to Blood Sports in Twentieth Century England: Hunting at Bay, Taylor & Francis Group, London, UK.
47. Toynbee, J.M.C. 1996. Animals in Roman Life and Art, Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD, USA.
48. Waldau, P. and Patton, K.C. 2006. A Communion of Subjects: Animals in Religion, Science, and Ethics, Columbia University Press, New York, USA.
49. Weatherly, J. 2007. Animal Essence: The Art of Joe Weatherly, Drawing Animals, vol. 1.

Svetlana A. Pavlova
Ph.D. in History of Arts
Assistant Professor
Music History Department
The Gnessins Russian Academy of Music
e-mail: hymnography@yandex.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-80-90

CHRISTMAS CANTATAS BY CRISTOFARO CARESANA AT THE GENRE FRONTLINE OF THE NEW TIME (SUITE, CONCERT, OPERA)

Summary: The focus of the article is the spiritual compositions of Italian composer Cristofaro Caresana, whose work expressed the fading culture of the Renaissance in the upcoming and already developing Baroque. The beauty of the soloists' ensemble singing in Caresana's music attracts listeners; in his works, there are no choirs with monumental parts, each of which could consist of ten or more choristers during his time. His music is transparent and light with the achievement of the Renaissance, namely the imitative technique. Imitations are repetitions of short melodic phrases, passing from voice to voice. In the early Renaissance, only performers of secular songs used them. However, they became the centrepiece of spiritual compositions in the late Renaissance.

In addition to ensemble singing and the imitative development of musical thought, Cristofaro Caresana's

Christmas cantatas are interesting for the features of secular instrumental genres, which are considered characteristic of the Baroque era. The article could have been called differently: vocal origins of instrumental genres or spiritual origins of secular genres. The first phenomenon testifies to the fact that vocal genres were a laboratory of instrumental music. It is no coincidence that an instrumental melody was called a "textless tune" in one of the first treatises on secular music (Johannes de Grocheio, *Ars musicae*, 1300). The other phenomenon, the fusion of the spiritual and the secular, is manifested not only in the dramaturgy of the cantatas, but also in their content. Thus, Cristofaro Caresana's Christmas cantatas testify to a man of the New Age, who, it seems, is moving further and further away from the truths of Christianity.

nio Florio, the conductor of the Cappella della Pietà de' Turchini (today the ensemble is called the Cappella Neapolitana)¹. Since the 1990s, the musicians of the Cappella have recorded six Christmas cantatas by Cristofaro Caresana, which will be discussed in our program [8, 9, 10].

Let us list these cantatas: Pastorale (1670), Tarantella (1673), Caccia del bull or The Bull Hunt (1674), The Demon, the Angel and the Three Shepherds (1674), The Vigil (1974), The Adoration of the Magi (1676). Some of the titles make one wonder, don't

1. The Cappella della Pietà de' Turchini ensemble: Maria Grazia Schiavo (soprano); Valentina Variale (soprano); Filippo Minezza (countertenor); Giuseppe De Vittorio (tenor); Rosario Totaro (tenor); Giuseppe Naviglio (bass). Ensemble, conductor: by Antonio Florio.

they? For example, what does Tarantella or Spanish Bullfight have to do with the Nativity of Christ? Before turning to the content of the cantatas, let us say a few words about their creator, composer Cristofaro Caresana. Italian musicologist Dinko Fabris, the author of the annotation to the recording of the Christmas Cantatas, writes: "Along with the better-known Francesco Provenzale, Cristofaro Caresana was one of the most significant composers working in Naples before the appearance of Alessandro Scarlatti" [6]. The circle of composers in which Caresana's name is inscribed testifies to the generation of musicians of the second half of the 17th century, that is, those composers who prepared the era of opera seria [2].

Theatre indeed influenced Caresana's work. In his youth, he was an actor in the Febe Armoniche troupe. The troupe toured throughout Italy, and thus, Cristofaro Caresana found himself in Naples, the city where he would spend most of his life. It is known that Febe Armoniche brilliantly presented Claudio Monteverdi's last opera, *The Coronation of Poppea* [10], in Naples in 1651. Dinko Fabris writes that Cristofaro Caresana studied music in Venice. In this case, his immediate teachers could have been students of Claudio Monteverdi, one of the founders of the opera genre, and the composer could have learned all the subtleties of the operatic "excited style" almost first-hand.

Speaking about Venice, Fabris specifies only the names of Cristofaro Caresana's classmates — his brother Andrea and the famous organist and opera composer, Pietro Ziani. Nothing is known about Caresana's origins and parents. However, there is, in my opinion, a direction of research that could yield results over time. This refers to the origin of the musician's surname. As is known, surnames were often determined by the name of a person's homeland. In the case of "Caresana", it has already been investigated, however, it was connected with another representative of the family, who lived almost two centuries earlier. We are talking about, no more and no less, one of the builders of the Moscow Kremlin, Aloisio Fryazin or, as Italian historians have established his exact name, Aloisio Caresana. Here is what is written about him:

"The birthplace of the Kremlin builder should be recognised as Caresana, a suburb of the large Piedmontese centre of Vercelli. It was from there that the feverish construction of the famous Duomo Cathedral attracted craftsmen to Milan, who

looked like "Milanese" to the envoys from Moscow. The Caresana family gave the world not only 'wall' craftsmen but also engineers and real architects. The Caresana family name has been known since the 14th century, and in the 16th century, the prefix "de" was added to it, which may indicate belonging to the nobility. Indeed, Giuseppe de Caresana, the governor of Turin, colonel, fortifier, participant in the siege of Nice, is known" [4]. It is the northern Italian history of the origin of the family name. Perhaps the reason for the "absence" of composer Cristofaro Caresana's biography lies in his choice of a professional path, primarily acting, different from the types of noble service or even the hereditary business of the Piedmontese masters. In this case, one can understand why his origin has sunk into oblivion. Biographers have yet to restore it.

However, the reason musical creativity disappeared from the field of view remains unknown, since Caresana, as a musician, achieved the highest results. In Naples, he served as a singer and organist in the cathedral dedicated to the patron saint of the city, St. Januarius. Over time, the composer became the master of this Chapel, replacing Francesco Provenzale. Moreover, he served as director of one of the Neapolitan conservatories, namely the Conservatory of St. Onuphrius². Note that the main places of Cristofaro Caresana's service are dedicated to early Christian saints, whose memory we also celebrate; these are the holy martyr Januarius of Benevento, Puteoli, Naples (April 21 / May 4) and the Venerable Onuphrius the Great, the Hermit of Egypt (June 12/25).

Moreover, there is a third place in Naples where Caresana's musical abilities were appreciated. He served as a musician in the Union of Church Communities, Oratorio Filippino or Order of the Hieronymites. The communities were dedicated to Filippo Neri, a Catholic saint of the 16th century, a contemporary of the Jesuit movement. It was in the archive of this order, according to the composer's will, that his work was essentially "buried".

Dinko Fabris writes that Caresana's spiritual works are most fully represented "in the form of 130 man-

2. "The Conservatory of Sant'Onofrio a Capuana dates from 1578 and is credited with its alumni. Niccolò Jommelli, Giovanni Paisiello, Niccolò Piccinni, and Antonio Sacchini are the four great names of 18th-century Neapolitan music. Italian Baroque composer Cristofaro Caresana was the director from 1667 to 1690. The original building still stands across the street on the north side of the old Vicarage, Tribunal, Hall of Justice of Naples" [10].

uscripts" in the archive [6]. From them, the cantatas for the Nativity of Christ have been obtained to date. All of them date back to the 1670s. At my request, in order to be able to talk about the content of the works, the text of the Christmas cantatas was translated into Russian³. Leonid Kharitonov, a simultaneous interpreter, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the departments of the Moscow State Linguistic University, completed the literary translation. Perhaps, the listener of Radio Radonezh is already familiar with Leonid Kharitonov from the literary translation of the Confessions of Blessed Augustine into Russian and other Italian-Russian publications [7]. Let us return to the Christmas cantatas.

In terms of content, they can be called didactic, that is, educational; to convey the truth about Christ to the performers and listeners was the task of the composer, who was probably also the author of the texts. The idea of the authorship of both works is suggested, for instance, by the verbal expressions repeated from cantata to cantata, thoughts, accompanying the main evangelical theme, and other examples. In cantatas aimed at different audiences, the degree, so to speak, of accessibility of understanding is different. The Feast of the Nativity is described simply and plainly in the section of the work that was prepared for conservatory students. In other cantatas, the majority of which were composed for professional performers and parishioners of the cathedral, the events of the Gospel are placed face to face with the phenomena of modern secular life. For example, with fortune-telling astrology and the spectacle of a bullfight in the cantata Bull Hunt, with a money card game in the cantata Vigil.

As for the musical content, each cantata is characterised by a stylistic connection with the genres of the New Age – a suite, a concert, or an opera⁴. Thus, in the first case, by using fast or slow Neapolitan songs and dances to express the experience of the Feast, the composer gives the cantata a suite-like stylistic shade. At other times, by arranging a competition between soloists, or soloists and a choir, or soloists and an orchestra, he recalls the genre of a concert. Finally, the predominance

of solo performances with expressive melody and/or with speech intonation that has just fledged and acquired a precise musical pitch in the cantata indicates an operatic stylistic reference point. In general, suite, concert, and operatic features are present in any cantata; it is all about accents.

The Tarantella from the Christmas Cantata of the same name, composed in 1673, is one of the most striking dance accents. The tarantella is known to be a dance. "Its music was usually improvised; the multiple repetition of the short rhythmic intonation of the tarantella had a bewitching, 'hypnotic' effect on the listeners and dancers... The tarantella was popularly considered the only cure for 'tarantism' — madness, believed to be caused by the bite of a tarantula" [1]. Caresana also interprets the dance in this popular understanding. In the libretto, the tarantula is called "the wicked serpent of hell", which had "a nest high in the sky, but fell from that throne". The soloists sing about it in alternation with the instrumental ensemble in the middle part of the Tarantella (Example 1). The singers list in detail what is happening to the tarantula: it "weeps and sobs", its "sting" is no longer dangerous, "a new flame consumes" it, and "the chains on it become heavier". After each of the dance periods in the middle part of the Tarantella, a line is highlighted by repetition, which contains an important meaning: "<...> Hurray, hurray to eternity! <...> This is how pride disappears! <...> They who has risen up against heaven will never win! (Example 2) <...> Start dancing the tarantella again!". And at the beginning and at the end of the Tarantella, also alternating, the ensemble sings, calling on everyone to "worship the wondrous night": "In the forests, in the valleys, in the caves, / on hay and in the hut / worship the wondrous night: / for manna is already flowing in all the rivers. <...>" (Example 3).

Let us clarify that the rhythmic intonations of the tarantella are scattered throughout the turns of the cantata – ensembles, recitatives, arias. However, the apotheosis of the dance is a separate turn, a fragment of which has just been performed. In another Christmas cantata, called Vigil of 1674, all the parts are song and dance. It is essentially a suite; however, it is not an instrumental one, as would be most familiar to us, but a mixed one — with the participation of soloists, vocal and instrumental ensembles. Tarantulas, as is known, lived near the southern Italian city of Taranto. And the vigil, which the composer tells about in the cantata of

3. The author of the article is preparing to publish a book entitled Christmas Cantatas by Cristofaro Caresana. Libretto. Scores. Comments.

4. In the vocal and instrumental music of the Baroque, the forms of the "second plan" have been noted by musicologists and expressed by characteristics as "concert", "variation", "sonata", "suite", etc. [5]

Пример 1 Example 1

Кантата «Тарантелла»

Пример 2 Example 2

Пример 3 Example 3

the same name, took place in central Italian Siena. "Sienese Vigil" was the name of a secular pastime at the card table, which entered the life of Italian cities along with Spanish influence. In this cantata, the composer likens the events of the Gospel to the course of the Ombre card game (the game of Shadow). Such content of the text is hidden behind the piercing melodic and rhythmic dances and singing of this cantata.

The dynamics are as follows: from dances (solo and ensemble bourrée) to a lullaby and then to the game: "be silent, you, voices of strings and strings themselves, let the royal Infant sleep a little, quiet down the singing, begin the game". So, is the cantata aimed at inveterate gamblers considering the saving Nativity of Christ is explained here in the language of suits and game techniques? Did the composer's educational didactic zeal lead him too far? The music testifies to the composer's sincerity; however, in combination with the text, it gives rise to bewilderment, to put it mildly. Especially if we consider that the card game with its four suits is a desecration of the symbols of Christ's suffering — blood, cross, spear, nails (which, as we recall, haunted the poets of the Silver Age: "Shine and no nails! It is my and the Sun's motto!" [3]). The card game is casting lots: "they divided my garments among them, and over my vestment, they cast lots" (Psalm 21:19). We will present fragments of each part of the cantata — dance, song and game, having previously outlined the content of each of them.

The Borrèia dance (that is what it is called in Spanish) or the Bourrée (in French) begins with the words about "the prayer of the happiest of women, who gave birth to the light for the world that is suffering" (borrèia is a prayer!) and calls for "giving ourselves over to music, songs, and dances, giving free rein to our hands, voices, legs... to whirl and praise the born King by jumps and round dances". Here the game begins – for now it is a game of words: "It is not true that it is night, no: / because a bright light has shone and given birth to the Sun... it is not true that it is night, no. / The streams of nectar flow to the born King...". Then the borrèia brings to

life in the listener's memory not the direct participants of the Christmas night — angels, shepherds, and magi, but ancient characters: "the wheel of fortune breaks into arcs that, frozen in delight, create a lullaby", "Cupid plays sweet fugues on a golden harp and weaves tunes on tuned strings".

The lullaby (we definitely notice it if we listen to the cantata, and do not confuse it with any other part) begins like this: "Dormi o ninno, dormi core..." — "Sleep, baby, sleep, my heart, / close your eyes to my song; man sleeps, but God is awake, / for the sake of love, Love does not sleep". Italian researcher Dinko Fabris calls the lullaby from the Vigil cantata "one of the pinnacles of Neapolitan musical Seicento art". It is difficult to disagree with this. It is a masterpiece of imitative minimalism, sounding either doomedly short or turning into a point of infinity.

In the finale of the cantata, the beginning of the New Testament is considered in terms of a game: "He became a man to defeat hell... entered the game — was born on earth", "to help the sinner win, the divine King wins everything", "at first He lost, for He bet on a man, playing the apple", "He plays alone, steals thousands of victims from Pluto", "in His hands, there is the great victorious trump card — the stronghold of the Cross", "even though he dies to see the finality of death at the end of the game, the bet always wins when its highest trump card is love", "applaud, loving hearts, to the courage of the player, since the winner's reward is to distribute gifts to the viewers"... Of course, such parallels are alarming. Perhaps Cristofaro Caresana, like Sergei Yesenin during the recent period of our history when the souls of people were burning and the whole Fatherland was burning, and the Church was burning, reached the state of foolishness in his work, and his thoroughly folk song and dance element is nothing other than a natural "cure for 'tarantism'". And the more vividly the words convey what a person is spared from — from the tarantula of card games, fortune-telling astrology, pagan gods, and all other non-Christianity of the New Time — the more powerful it is...

REFERENCES:

1. Kyuregyan, T.S. "Tarantella", in Keldysh, Yu.V. (ed.), *Muzykalnaya entsiklopediya [Musical encyclopedia]* in 6 vol., 1973-1982, Sovetskaya entsiklopediya: Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.
2. Lutsker, P.V., Susidko I.P. 1998. *Italyanskaya opera XVIII veka [Italian Opera of the 18th Century]*, Klassika XXI, Moscow, Russia, part 1-2.
3. Mayakovsky, V.V. "An extraordinary adventure that happened to Vladimir Mayakovsky at the dacha in the summer. 1920." / *Collected Works in 5 vol.* 2016. Terra: Knigovok Book Club, Moscow, Russia, vol. 1.
4. "New information about Aleviz Fryazin (according to the latest Italian historiography)" [Novye svedeniya ob Alevize Fryazine (soglasno novejshej italyanskoj istoriografii)], *Bulletin of the Russian medieval art department [Vestnik sektora drevnerusskogo iskusstva]*, no. 3, pp. 60-70, Gosudarstvennyj institut iskusstvovoznaniya, Moscow, Russia, 2023.
5. Stogniy, I.S. 2013. *Konnotativnye svoystva muzykalnogo teksta [Connotative Properties of Musical Text]*, RAM im. Gnesinykh, Moscow, Russia.
6. Fabris Dinko. 2023. Abstract for the audio disc "Cristofaro Caresana, Cappella Della Pietà De' Turchini, Antonio Florio – L'Adoratione De' Maggi (Glossa, 2010)". Translated by L. Kharitonov upon request of S. Pavlova, manuscript.
7. Yuneeva, E.A. 2021. "History of the Emergence and Development of Four Ancient Neapolitan Conservatories" [Istoriya poyavleniya i razvitiya chetyrekh starinnykh neapolitanskikh konservatorij], *Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art studies [Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovoznaniya]*, no. 2.
8. Caresana Cristofaro. *Per la Nascita del Verbo. La caccia del toro. La tarantella. La pastorale.* // Cappella Della Pietà De' Turchini, Antonio Florio (Opus 111) Tesori di Napoli Vol.1, reissued 2007.
9. Caresana Cristofaro. *Per la Nascita Del Verbo (Opus 111, 1996), L'Adoratione De' Maggi (Glossa), 2010.*
10. Caresana Cristofaro. *L'Adoratione de' Maggi — 4 Christmas cantatas, Partenope, secular cantata, 2011. Gaetano Veneziano. Tenebrae, 2011.*
11. Salvatore di Giacomo, *I quattro antichiconservatorio musicali di Napoli. mdliiii–mdccc, 2 voll.: (i) Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini, Palermo e Milano, Sandron, 1924.*

Светлана Анатольевна Павлова

кандидат искусствоведения

доцент

кафедра истории музыки

Российская академия музыки имени Гнесиных

e-mail: hymnography@yandex.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-80-90

РОЖДЕСТВЕНСКИЕ КАНТАТЫ КРИСТОФАРО КАРЕЗАНЫ НА ЖАНРОВОЙ ПЕРЕДОВОЙ НОВОГО ВРЕМЕНИ (СЮИТА, КОНЦЕРТ, ОПЕРА)

Аннотация: Статья посвящена духовному творчеству итальянского композитора Кристофаро Карезана, который в грядущем и уже разворачивающемся Барокко свидетельствовал своим творчеством об уходящей культуре Возрождения. Звучание музыки Карезана привлекает красотой ансамблевого пения солистов, в его произведениях нет хоров с монументальными партиями, каждая их которых уже в его время могла состоять из десяти и более хористов. Его музыка прозрачна и легка достижением эпохи Возрождения, а именно имитационной техникой. Имитации – повторения кратких мелодических фраз, переходящие из голоса в голос. В раннем Возрождении ими вышивали только исполнители светских песенок. В позднем – они становятся во главу духовных сочинений.

Кроме ансамблевого пения и имитационного разрывания музыкальной мысли, Рождественские кан-

таты Кристофаро Карезаны интересны чертами светских инструментальных жанров, которые считаются характерными для эпохи Барокко. Иначе статья могла называться: вокальные истоки инструментальных жанров или духовные истоки светских жанров. Первый феномен свидетельствует о том, что вокальные жанры были лабораторией инструментальной музыки. Не случайно в одном из первых трактатов о светской музыке инструментальная мелодия названа «бестекстовым наигрышем» (Иоанн де Грокейо «О музыке», 1300). Последний феномен – слияние духовного и светского проявляется не только в драматургии кантат, но и в их содержании. Так Рождественские кантаты Кристофаро Карезаны свидетельствуют о человеке Нового времени, который, складывается такое представление, все далее и далее уходит от истин Христианства.

митов в Неаполе [6]. Из-под спуда музыку композитора извлек чуть более тридцати лет назад Антонио Флорио – дирижер Капеллы делла Пьета деи Туркини (сегодня ансамбль называется Капелла Неаполитана)¹. С 1990-х годов музыканты Капеллы записали шесть Рождественских кантат Кристофаро Карезаны, о которых и пойдет речь в нашей передаче [8, 9, 10].

1. Состав ансамбля «Cappella della Pietà de' Turchini»: Мария Грация Скьяво (сопрано); Валентина Варьяле (сопрано); Филиппо Минецца (контратенор); Джузеппе де Витторио (тенор); Розарио Тотаро (тенор); Джузеппе Навильо (бас). Ансамбль, дирижер Антонио Флорио.

Перечислим эти кантаты: Пастораль (1670) Тарантелла (1673), Качча быка или Охота на быка (1674), Демон, Ангел и три пастуха (1674), Бдение (1974), Поклонение волхвов (1676). Не правда ли, некоторые названия заставляют задуматься. Например, какое отношение Тарантелла или Испанская коррида имеют к празднику Рождества Христова? Прежде чем обратиться к содержанию кантат, скажем несколько слов об их авторе – композиторе Кристофаро Карезана. Итальянский музыковед Динко Фабрис – автор аннотации к записи Рождественских кантат, пишет так: «Наряду с более известным Франческо Провенцале, Кристофаро Карезана был одним из самых значительных композиторов, работавших в Неаполе до появления Алессандро Скарлатти» [6]. Круг композиторов, в который вписано имя Карезаны, свидетельствует о поколении музыкантов II половины XVII века, то есть тех композиторах, которые подготовили эпоху оперы серия [2].

Театральный след действительно есть в творчестве Карезаны. В юности он был актером труппы «Феби Армониче». Труппа гастролировала по территории Италии и таким образом Кристофаро Карезана оказался в Неаполе – городе, в котором прошла большая часть его жизни. Известно, что в 1651 году «Феби Армониче» блестяще представили в Неаполе последнюю оперу Клаудио Монтеверди «Коронация Поппеи» [10]. Динко Фабрис пишет, что Кристофаро Карезана обучался музыке в Венеции. В таком случае его непосредственными учителями могли быть ученики Клаудио Монтеверди – одного из родоначальников жанра оперы, и все тонкости оперного «взволнованного стиля» композитор мог постигать почти из первых рук.

Рассказывая о Венеции Фабрис уточняет только имена соучеников Кристофаро Карезаны – это его родной брат Андреа и знаменитый в будущем органист и оперный композитор Пьетро Дзиани. О происхождении и родителях Карезаны ничего неизвестно. Но есть, на мой взгляд, направление поисков, которое могло бы со временем дать результаты. Имеется ввиду происхождение фамилии музыканта. Как известно, фамилии часто определялись названием малой родины человека. В случае с «Карезана» имеется уже проведенное расследование, связанное, однако, с другим представителем фамилии, жившем почти двумя столетиями ранее. Речь идет, ни много ни мало, об одном из строителей Московского Кремля

Алоизио Фрязине или, как установили итальянские историки его точное имя, Алоизио Карезане. Вот что о нем пишут:

«Родиной кремлевского строителя следует признать Карезану (Caresana), предместье крупного пьемонтского центра Верчелли. Именно оттуда лихорадочное строительство знаменитого кафедрального собора Дуомо, привлекало в Милан мастеров, которые для посланников из Москвы выглядели «миланцами». Семейство Карезана дало миру не только «стенных» мастеров, но и инженеров, и настоящих архитекторов. Фамилия Карезана известна с XIV века, а в XVI к ней добавляется приставка «де», что может свидетельствовать о принадлежности к дворянскому сословию. Действительно, известен Джузеппе де Карезана – губернатор Турина, полковник, артифактор, участник осады Ниццы» [4]. Вот такая северо-итальянская история происхождения фамилии. Возможно, причина «отсутствия» биографии композитора Кристофаро Карезаны кроется в избрании им профессионального пути – прежде всего актерства, – отличающегося от видов дворянского служения или даже наследственного дела пьемонтских мастеров. В этом случае можно понять, почему кануло в лету его происхождение. Биографам еще предстоит его восстановить.

Но почему исчезло из поля зрения музыкальное творчество, остается неизвестно, ведь как музыкант Карезана добился самых высоких результатов. В Неаполе он служил певцом и органистом в кафедральном соборе, посвященном покровителю города – святому Ианнуарию. Со временем композитор стал магистром этой Капеллы, сменив на посту Франческо Провенцале. Также он исполнял должность директора одной из неаполитанских консерваторий, а именно консерватории святого Онуфрия². Обратим внимание, что основные места службы Кристофаро Карезаны посвящены раннехристианским святым, память которых отмечаем и мы с Вами – это священномученик Ианнуарий Беневентийский, Путьольский, Неапольский (21 апреля / 4 мая) и

2. «Консерватория Сант'Онуфрио а Капуана датируется 1578 годом и считается его выпускником. Никколо Джоммелли, Джованни Паизиелло, Никколо Пиччинни, и Антонио Саккини, четыре великих имени в неаполитанской музыке 18 века. Композитор итальянского барокко Кристофаро Карезана был директором с 1667 по 1690 год. Первоначальное здание все еще стоит через дорогу на северной стороне старой Викарии, Трибунала, Зала правосудия Неаполя» [10].

преподобный Онуфрий Великий пустынножитель Египетский (12 /25 июня).

Известно также третье место в Неаполе, где музыкальные способности Карезаны были оценены. Он служил музыкантом в Объединении церковных общин «Ораторио Филиппино» или «Ордена Иеронимитов». Общины были посвящены католическому святому 16 века – ровеснику движения иезуитов – Филиппо Нери. В архиве именно этого ордена и оказалось, хотя и по заветанию композитора, но в сущности, похоронено его творчество.

Динко Фабрис пишет, что наиболее полно, «в виде 130 рукописей» представлены в архиве духовные сочинения Карезаны [6]. Из них на сегодняшний день и извлечены кантаты на Рождество Христово. Все они датируются 1670 годами. По моей просьбе, для того чтобы иметь возможность говорить о содержании произведений, текст Рождественских кантат был переведен на русский язык³. Художественный перевод выполнил Леонид Романович Харитонов – переводчик-синхронист, кандидат филологических наук, доцент кафедр Московского Государственного Лингвистического университета. Возможно, слушателю радио Радонеж Леонид Романович уже знаком по художественному переводу на русский язык Исповеди блаженного Августина и другим итальяно-русским изданиям []. Вернемся к Рождественским кантатам.

С точки зрения содержания их можно назвать дидактическими, то есть учебными или просветительскими – донести до исполнителей и слушателей истину о Христе – вот задача композитора, который, вероятно, был и автором текстов. На мысль об одновременном авторстве наводят, например, повторяющиеся от кантаты к кантате словесные обороты, сопутствующие главной евангельской теме мысли и другое. Степень, скажем так, доступности понимания – в кантатах, ориентированных на разную аудиторию – разная. В той части сочинений, которая написана для учеников консерватории, о Празднике Рождества говорится просто и ясно. В другой – большей части кантат, написанных для профессиональных исполнителей и прихожан кафедрального собора, – события евангельские оказываются поставлены лицом к лицу с явлениями современной светской

жизни. Например, с гадательной астрологией и зрелищем корриды в кантате «Охота на быка», с денежной игрой в карты в кантате «Бдение».

Что касается музыкального содержания, то для каждой кантаты оказывается характерна стилевая связь с жанрами Нового времени – сюитой, концертом или оперой⁴. Так, в первом случае, облекая переживание Праздника в стремительные или медлительные неаполитанские песни и танцы, композитор придает кантате сюитный стилистический оттенок. В другой раз, устраивая соревнование между солистами, или солистами и хором, или солистами и оркестром, заставляет вспомнить жанр концерта. Наконец, преобладание в кантатах сольных номеров с выразительным мелодизмом и/или с только что оперившейся и приобретшей точную музыкальную высоту речевой интонацией свидетельствует об оперном стилистическом ориентире. В целом сюитность, концертность, оперность присутствуют в любой кантате, все дело в акцентах.

Один из самых ярких танцевальных акцентов – это Тарантелла из одноименной Рождественской кантаты, сочинения 1673 года. Тарантелла, как известно, танец. «Музыка его обычно импровизировалась; многократное повторение краткой ритмо-интонации тарантеллы оказывало завораживающее, «гипнотическое» действие на слушателей и танцующих... В народе тарантелла считалась единственным средством излечения «тарантизма» — безумия, вызываемого, как полагали, укусом тарантула» [1]. В таком народном понимании трактует танец и Карезана. Тарантул называется в либретто «адовым змеем нечестивым», который имел «гнездо высоко на небе, но ниспал с того престола». О нем поют солисты в чередовании с инструментальным ансамблем в средней части Тарантеллы (Пример 1). Певцы подробно перечисляют происходящее с тарантулом: он «плачет и рыдает», «жало» его теперь не опасно, «новое пламя истребляет» его и «цепи на нем становятся тяжелее». После каждого из танцевальных периодов в средней части Тарантеллы выделена повторением строка, в которой сосредоточен важный смысл: «<...> Да здравствует, да здравствует вечность! <...> Вот так уходит гордыня! <...> Ополчившемуся на

4. Формы «второго плана» в вокальной и инструментальной музыке Барокко музыковедами замечены и выражены определениями «концертность», «вариационность», «сонатность», «сюитность» и др. [5].

небо, не победить вовек! (Пример 2) <...> Вновь пускайтесь в тарантеллу!». А в начале и в конце Тарантеллы, также в чередовании с ансамблем, поет ансамбль, призывая всех «поклоняться предивной ночи»: «В лесах, в долинах, в пещерах, / на соломе и в хижине / поклоняйтесь предивной ночи: / ведь во всех реках уже течет манна. <...>» (Пример 3).

Уточним, что ритмо-интонации Таранталлы рассыпаны по всем номерам кантаты – ансамблям, речитативам, ариям. Но апофеозом танца становится отдельный номер, фрагмент которого только что прозвучал. В другой Рождественской кантате, под названием «Бдение» 1674 года, все части песенно-танцевальные. Это по сути настоящая сюита, но не инструментальная – как для нас было бы наиболее привычно, а смешанная – с участием солистов, вокальных и инструментальных ансамблей. Тарантулы, как известно, водились близ южноитальянского города Таранто. А бдение, о котором рассказывает композитор в одноименной кантате, совершалось в среднеитальянской Сиене. «Бдением по-Сиенски» называлось светское времяпровождение за карточным столом, которое вошло в жизнь итальянских городов вместе с испанским влиянием. В этой кантате композитор уподобляет события Евангелия ходу карточной игры в Омбре (игры в Тень). Именно такого содержания текст скрывается за пронзительными мелодичными и ритмичными танцами и пением этой кантаты.

Динамика выстраивается такая: от танцев (сольной и ансамблевой бурре) к колыбельной и далее к игре: «умолкните вы, голоса струн и струны, пусть царственный Младенец поспит немного, утихни пение, начнись игра». Что же получается, кантата направлена на заядлых картежников, если спасительное Рождество Христово объясняется здесь на языке мастей и приемов игры? Не слишком ли далеко завело композитора его просветительское дидактическое рвение? Музыка свидетельствует об искренности автора, но в сочетании с текстом рождает мягко говоря недоумение. Особенно если учесть, что карточная игра с ее четырьмя мастями представляет собой поругание символов страданий Христа – кровь, крест, копье, гвозди (которые, помнится, так не давали покоя поэтам Серебряного века – «Светить и никаких гвоздей! Вот лозунг мой и Солнца!» [3]). Карточная игра – бросание жребия: «делят ризы мои между собою и об одежде

моей бросают жребий» (Пс. 21:19). Приведем фрагменты каждой части кантаты – танцевальной, песенной и игровой, предварительно обозначив содержание каждой из них.

Танец Баррера (по-испански так звучит его название) или бурре (по-французски) начинается со слов о «молитве счастливейшей из жен, что родила свет миру лукующему» (баррера – молитва!) и призывает «предаться музыке, песням и танцам, дать волю рукам, голосу, ногам... кружиться и славить в прыжках и хороводах родившегося Царя». Здесь уже начинается игра, – пока это игра словами: «Неправда, что ночь, нет: / ведь яркий свет воссиял и родил Солнце... неправда, что ночь, нет. / Потоками нектара бегут ручьи родившемуся Царю...». Далее баррера оживляет в памяти слушателя не прямых участников рождественской ночи – ангелов, пастухов и волхвов, но античных персонажей: «колесо фортуны разбивается в дуги, которые, застыв в восторге, создают колыбельку», «амур на золотой арфе играет сладостные фуги и песнь на настроенных струнах сплетает напевы».

Сама колыбельная песнь, – мы ее обязательно заметим, если послушаем кантату, и не перепутаем ни с какой другой частью, – начинается так: «Dormi o pinno, dormi core...» – «Спи, малыш, спи, мое сердце, / закрывай глаза под мою песню; спит человек, но бодрствует Бог, / ради любви не спит Любовь». Итальянский исследователь Динко Фабрис называет колыбельную из кантаты «Бдение» «одной из вершин неаполитанского музыкального искусства Сеиченто». Трудно с этим не согласиться. Это шедевр имитационного минимализма, звучащего то ли обреченно коротко, то ли сворачиваясь в точку бесконечности.

В финале кантаты начало Нового Завета рассматривается в понятиях игры: «Он стал человеком, чтобы победить ад... вошел в игру – на земле родился», «чтоб помочь победить грешнику, выигрывает все божественный Царь», «вначале Он проигрывал, ибо поставил на человека, играя в яблоко», «Он играет в одиночку, тысячи жертв у Плутона похищает», «на руках у Него великий победоносный козырь – Креста твердыня», «хоть в конце игры он умирает, чтобы увидеть гибель смерти, но ставка всегда побеждает, когда ее старший козырь – любовь», «рукоплещите, любящие сердца, храбрости игрока, ведь награда победителя – раздать зрителям дары»... Конечно, такие параллели чрезвычайно настораживают.

3. Готовится к публикации книга автора статьи «Рождественские кантаты Кристофаро Карезана. Либретто. Партитуры. Комментарии».

Может быть, Кристофаро Карезана – как в недавнее время нашей истории Сергей Есенин, когда горели души людей и все Отечество горело, и Церковь горела, – дошел в своем творчестве до состояния юродства, и его насквозь народная – песенно-танцевальная стихия есть ничто иное,

как естественное «средство излечения «тарантизма». И оно тем более действенно, чем более ярко выражено в словах то, от чего спасается человек – от тарантула карточной игры, гадательной астрологии, языческих богов и всего иного не христианства Нового времени...

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Кюрегян Т. С. Тарантелла // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. - М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973-1982.
2. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч.1-2. - М.: Классика XXI, 1998.
3. Маяковский В.В. Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче. 1920 / Собрание сочинений: [в 5 т.] - М.: Терра: Книжный клуб Книговек, 2016. – Т. 1.
4. Новые сведения об Алевизе Фрязине (согласно новейшей итальянской историографии) // Вестник сектора древнерусского искусства. - М.: ФГНИУ «Государственный институт искусствознания», 2023. - №3 - С. 60-70.
5. Стогний И.С. Коннотативные свойства музыкального текста. - М.: ПАМ им. Гнесиных, 2013. -224 с.
6. Фабрис Динко. Аннотация к аудио диску «Cristofaro Caresana, Cappella Della Pietà De' Turchini, Antonio Florio – L'Adoratione De' Maggi (Glossa, 2010)». Перевод Л.Р. Харитоновой по заказу С.А. Павловой. 2023, рукопись.
7. Юнеева Е.А. История появления и развития четырех старинных неаполитанских консерваторий // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. - 2021. - №2
8. Caresana Cristofaro. Per la Nascita del Verbo. La caccia del toro. La tarantella. La pastorale. // Cappella Della Pietà De' Turchini, Antonio Florio (Opus 111) Tesori di Napoli Vol.1, reissued 2007.
9. Caresana Cristofaro. Per la Nascita Del Verbo (Opus 111, 1996), L'Adoratione De' Maggi (Glossa), 2010.
10. Caresana Cristofaro. L'Adoratione de' Maggi - 4 Christmas cantatas, Partenope, secular cantata, 2011. Gaetano Veneziano. Tenebrae, 2011
11. Salvatore di Giacomo, I quattro antichi conservatorii musicali di Napoli. mdliii–mdccc, 2 voll.: (i) Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S.M. della Pietà dei Turchini, Palermo e Milano, Sandron, 1924.

Maria A. Burganova

Full Member of the Russian Academy of Arts,

Doctor of Arts,

Professor,

Head of the Department of Monumental and Decorative Sculpture at the Stroganov Russian State Art Industrial University

Deputy Director of the Moscow State Burganov House Museum

e-mail: dom.text@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-8695-9743

ResearcherID: C-9437-2017

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-91-98

LAST EXIT PETROL STATION. CONCEPT OF THE BRAND AND ENVIRONMENTAL DESIGN

Summary: The article analyses the environmental design of petrol stations using the example of Last Exit AUH Bound. The Last Exit company employs branding technologies and techniques to organise the environmental space of petrol stations, with a primary focus on generating a distinctive creative image. All the main components, such as creating an image and forming a positive impression of this brand among consumers, attracting an audience, creating associative links, designing attributes, are aimed at promoting and demonstrating the main product. Undoubtedly, it is not just a unique selling proposition; these are also easily memorable bright images. The company demonstrates original design of the environ-

mental space of petrol stations. Last Exit DXB Bound is decorated in a retro style; Last Exit AUH Bound presents post-apocalyptic landscapes with a built-in open entertainment complex with games, billiards, paintball, etc.; Last Exit Al Khawaneej is a stop in the ranch style with a rural landscape; Last Exit Al Qudra presents equestrian sports with all the attributes and real horses.

The logo, an important component of the corporate style, is probably the only unchanging element in the design of the four Last Exit stations.

Keywords: Last Exit, petrol station, environmental design, branding technologies and techniques, corporate style.

Unification is one of the main trends in modern design. Corporate style, commercial brands force us to adhere to certain and immutable rules. Recognisability everywhere is a significant message of the design industry, covering all aspects of our life: chain stores, cafés, pavilions with brands. The list is endless, and it includes the design of petrol stations. The artistic image of petrol stations is also regulated. The space is structured and does not imply unnecessary elements. This concerns not only the equipment, but also the design of the environmental space.

In this area, other design solutions are especially interesting. The experience of the Last Exit compa-

ny, which owns a small network of petrol stations, going, in a certain sense, against the current, certainly deserves attention.

The petrol station on the Dubai—Abu Dhabi highway is the most interesting one. The first encounter is amazing. Already at the entrance to the station, there is a desire to get away from here immediately, for your own safety. Skeletons of rusting abandoned cars riddled with bullets, scattered tires and canisters, fuel barrels... A man is slowly approaching. As he approaches, thoughts are racing: how to get out of here?... it is impossible to go far, there is practically no petrol... do not open the door... there is something familiar in this



Fig. 1. Last Exit. Petrol station. Dubai, UAE

terrible sight... "Welcome to the Last Exit! Would you like to fill up?", he asks, displaying the bright whites of his eyes and teeth. And then I recognise these cars. There is a machine gun mounted on the roof of one of them, another bristles with spears and a giant ball-mace with spikes, a human skull is attached to the bumper of a third one. I am in the scenery of the cult Australian post-apocalyptic movie, *Mad Max* (1979), directed by George Miller.

Let me remind the younger generation of the plot of this drama. Not many have survived the apocalypse. The survivors, having lost their human appearance, are fighting for petrol. The main character, Max (starring Mel Gibson), comes up with an idea, the last chance for a small group of people, of how to escape from a gang of non-humans, taking away the last litres of fuel. How long will it last? How many kilometres / hours can the fugitives survive? All the exhibits here remind us of this terrible ending.

Thus, before us, there is a new image of a petrol station. It is a truly unique museum, which contains expensive exhibits; it is an environmental space, decorated accordingly — several picnic areas, playgrounds. Moreover, it is a food court: famous brands such as Starbucks, Chicken, Baskin-Robbins, BBQ Station, Sushi Station, and others are located in

old trailers, presenting their signature dishes in a food truck format. The company's slogan, "Dubai's Original Culinary Establishment. Embark on a culinary journey with our diverse food trucks, gourmet street food on the go", shifts the focus from petrol stations and recreated *Mad Max* sets to cheap fast food cuisine.

The brand is clearly splitting into separate layers. And it is not very clear which of them is a priority. However, for a visitor who has stopped for petrol at a petrol station, it is obvious that the main attraction of this unique space is the exhibition, which includes several dozen objects. With emphasised emotionality and authenticity, the exhibits recreate artistic images of smashed, blown up, mangled cars. Most of the real "cars-actors" were destroyed during filming. Here are their wonderfully reproduced replicas: Max Rockatansky's (Mel Gibson) 1973 Ford Falcon XB GT Coupe, the *Nightrider's* (Vince Gill) 1972 Holden HQ Monaro two-door model, the D-class sedan with front-wheel drive Mercury Sable II, giant smashed heavy trucks, tow trucks, and buses. One can even find a forestry tractor HTZ T-157K with increased cross-country ability, transformed beyond recognition, which fits perfectly into this company and plays the role of one of the heroes of the

film. It is difficult to describe the joy of recognising certain models by viewers.

The bright artistic image of Last Exit is an alternative to the standardisation of the environmental design of petrol stations. You are offered to return not just to the past, but to your own memories, experiences — to the space of your personal biography.

At the Last Exit station, the plot of the movie gets an unexpected continuation. At this petrol station (especially in the context of the UAE territory), there is as much fuel as you want. Here, a barrel of petrol is a table, canisters are stools. Sit down, drink coffee. These broken cars will not go anywhere else. Their drivers have scattered to coffee shops: petrol — coffee — peace. In a typical petrol station shopping pavilion, billiards are unexpectedly discovered. There are practically no visitors in this museum. Several amazed drivers and their passengers do not linger long on the premises and continue on their way.

This creative space undoubtedly required a lot of investment. The expensive recreation of the scenery for the famous movie in order to design this peculiar apocalyptic museum of petrol stations and their maintenance in the open air in the frequent sandstorms and in the hot climate of the UAE is not easy. However, this unusual petrol station demonstrates a special view on the design of the petrol station environment, which is based on the rejection of unification, corporate style, the creation of a bright image associated with the personal history of each.

The rejection of clear design structures is not new. In the 1960s, the Sacco chair, created by Italians Piero Gatti, Franco Teodoro, and Cesare Paolini, became a kind of conceptual gesture and a manifesto of design denial. The shapeless chair, a sack filled with plastic balls, without legs and armrests, without a back, without clear outlines, is a prime illustration of escaping the "rut" of stereotypes. Certainly, the Last Exit campaign is following the same path, which, having created a network of stations, managed to present a unique product, while operating with branding technologies and techniques. All the main components, such as creating an image and forming a positive impression of this brand among consumers, attracting an audience, creating associative links, designing attributes, are aimed at promoting and demonstrating the main product.

Undoubtedly, it is not just a unique selling proposition, but also an easily memorable, bright im-



Fig. 2. Last Exit. Petrol station. Dubai, UAE

age. Having created a network, Last Exit makes each of the objects unique, emphasising the nostalgic journey each time: Last Exit DXB Bound is decorated in the retro style of the 1950-60s; Last Exit AUH Bound presents post-apocalyptic landscapes, with a built-in open entertainment complex with games, billiards, paintball, etc.; Last Exit Al Khawaneej is a stop in the ranch style with a rural landscape; Last Exit Al Qudra presents equestrian sports with vintage attributes and real horses.

The logo, an important component of the corporate style, is probably the only unchanging element in the design of the Last Exit stations. It is



Fig. 3. Last Exit. Petrol station. Dubai, UAE



Fig. 4. Last Exit. Petrol station. Dubai, UAE

a figured shield divided into two unequal parts, painted in red and green. The inscription, Last Exit, is above. The logo represents a denial of all the rules that establish the brand style, its values, philosophy, emotional background, stylistics, colouristic, which should be reflected on all elements of the corporate style. They are not there.

Of course, Last Exit, when modelling its brand, uses all the technologies and techniques aimed at promoting its name, creating an image, attracting an audience. It is undoubtedly a competitive brand. It is recognisable; it makes everyone who filled up their car at this petrol station its advertising agent. Are there many other petrol stations whose images circulate on the Internet.? It offers much more than just roadside petrol stations. The audience comes here not only for the main product, fuel, but also to spend their leisure time, and most importantly, to gain unforgettable impressions: a unique museum, picnic areas, a whole network of food courts. The only thing that is missing here is a single stylistic design despite the fact that Last Exit, whose corporate style, according to the logic of corporate style, should be identical at each facility and recognisable. However, each station is unique. In fact, only the name is an invariable part of the brand.

REFERENCES:

1. Istomina, S.I. (ed.). 2012. *Arkhitekturno-dizajnerskoe proektirovanie. Avtozaprovchnaya stantsiya: uchebno-metodicheskoe posobie po kursovomu proektirovaniyu dlya studentov spetsialnosti 270302.65 «Dizajn arkhitekturnoj sredy»* [Architectural Design. Petrol Station: A teaching aid on course design for students of the speciality: 270302.65, Design of the Architectural Environment], Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia.
2. Kolosova, I.I. and Sidorov, I.V. 2018. "Principles of Formation of the Functional and Spatial Environment of Automobile Petrol Stations Abroad" [Printsipy formirovaniya funktsionalno-prostranstvennoj sredy avtomobilnykh zaprovchnykh stantsiy za rubezhom], Bulletin of Tomsk State University of Architecture and Building [Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta], no. 2, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsipy-formirovaniya-funktsionalno-prostranstvennoy-sredy-avtomobilnykh-zaprovchnykh-stantsiy-za-rubezhom-1> (Accessed 12.01.2025).
3. Nugmanova, N.I. and Iglukova, K.A. 2021. "Petrol Stations", Proceedings of the conference, Russian State Gubkin University of Oil and Petrol, Moscow, 2021, pp. 129-131.
4. Tolstova, A.A. 2021. "Environment as a design object: definition of the concept using the two-level triadic decoding method" [Sreda kak ob"ekt dizajna: opredelenie ponyatiya metodom dvukhurovnej triadicheskoj deshifrovki], Architecton: News of Universities [Arkhitekton: izvestiya vuzov], no. 2. DOI: 10.47055/1990-4126-2021-2(74)-16.
5. Tsumanenko, K.P. 2008. "Design in Brand Creation" [Dizajn v sozdanii brenda], News of SFedU. Technical sciences [Izvestiya YUFU. Tekhnicheskie nauki], no. 1, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/dizayn-v-sozdanii-brenda> (Accessed 13.08.2021).
6. Yandieva, M.Kh. 2021. "Corporate Identity as an Integral Part of Branding", [Firmennyj stil kak sostavlyayushchaya chast brendinga], Young scientist [Molodoi uchenii], no. 18 (360), pp. 264-267, available at: <https://moluch.ru/archive/360/80593/> (Accessed 12.11.2024).

Мария Александровна Бурганова

доктор искусствоведения

профессор

Действительный член Российской академии художеств

Зав. кафедрой Монументально-декоративная скульптура

Российского государственного

художественно-промышленного

университета им. С. Г. Строганова

Директор по науке

Московского государственного музея «Дом Бурганова»

e-mail: dom.text@gmail.com

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-8695-9743

ResearcherID: C-9437-2017

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-91-98

АЗС «LAST EXIT». КОНЦЕПЦИЯ БРЕНДА И СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА

Аннотация: В статье анализируется опыт средового дизайна АЗС на примере Last Exit АУН Вound. Компания Last Exit в организации среды АЗС делает акцент прежде всего на создании уникального художественного образа, оперируя при этом технологиями и инструментами брендинга. Все основные слагаемые: создание имиджа и формирование положительного образа данного бренда у потребителей, привлечение аудитории, создание ассоциативных связей, дизайн атрибутов – все направлено на задачу продвижения и демонстрации основного продукта. Несомненно, это не просто уникальное торговое предложение, но и легко запоминающиеся яркие образы. Компания демонстрирует целый ряд ориги-

нальных решений средового пространства АЗС: Last Exit DXB Вound оформлен в стиле ретро, Last Exit АУН Вound представляет постапокалиптические пейзажи, с встроенным открытым развлекательным комплексом с играми, бильярдом, пейнтболом и др., остановка в стиле ранчо с деревенским пейзажем в Last Exit Al Khawaneej, Last Exit Al Qudra – конный спорт со всеми атрибутами и живыми скакунами.

Логотип, являющийся важным слагаемым фирменного стиля, наверное, единственный неизменный элемент в оформлении четырех станций Last Exit.

Ключевые слова: Last Exit, АЗС, средовой дизайн, технологии и инструменты брендинга, фирменный стиль.

Унификация – один из основных трендов современного дизайна. Корпоративный стиль, фирменные бренды заставляют придерживаться определенных и незыблемых правил. Узнаваемость повсеместно – важный посыл индустрии дизайна, охватывающей все стороны нашей жизни: сетевые магазины, кафе, павильоны брендовых марок. Этот перечень бесконечен и в том числе включает дизайн АЗС. Художественный образ бензоколонок также регламентирован. Пространство структурировано и не предполагает лишних элементов. Это касается не только оборудования, но и дизайна средового пространства.

В этой сфере особенно интересны другие решения. Опыт компании Last Exit, владеющей не большой сетью АЗС, идущей, в определенном смысле, против течения, несомненно, заслуживает внимания.

Наиболее интересна заправочная станция на трассе Дубай – Абу Даби. Первая встреча поражает воображение. Уже на въезде на территорию станции возникает желание немедленно убраться отсюда, ради собственной безопасности. Остовы ржавеющих брошенных изрешеченных пулями машин, разбросанные шины и канистры, бочки от топлива... Медленно приближается человек.



Fig. 5. Last Exit. Petrol station. Dubai, UAE

Пока он подходит, мысли мечутся: как выбраться отсюда; уехать далеко невозможно - практически нет бензина; не открывать дверь; в этом страшном виде есть что-то знакомое. «Добро пожаловать в «Last Exit»! Заправляться будете? - сверкая зубами и белками глаз, - говорит он». И тут, я узнаю эти машины - вот на крыше одной из них установлен пулемет, другая оцетинилась копытами и гигантским шаром-булавой с шипами,



Fig. 6. Last Exit. Petrol station. Dubai, UAE

на бампере третьей прикреплен человеческий череп. Я - в декорациях культового австралийского постапокалиптического фильма «Безумный Макс» (1979) режиссёра Джорджа Миллера.

Напомню для молодого поколения сюжет этой драмы. Апокалипсис пережили не многие. Оставшиеся в живых, утратив человеческий облик, борются за бензин. Главный герой Макс (в главной роли Мел Гибсон) разрабатывает идею последнего шанса для небольшой группы людей - вырваться от банды нелюдей, увозя последние литры горючего. Надолго ли его хватит? Сколько километров/часов смогут прожить беглецы? Все экспонаты здесь напоминают об этом страшном финале.

Итак, перед нами новый образ заправочной станции: это действительно уникальный музей, в котором собраны дорогие экспонаты; это средовое пространство, которое оформлено соответственно - несколько зон для пикника, игровые площадки; это - фудкорт: в старых трейлерах расположились известные бренды «Starbaks», «Checken», «Baskin Robbins», «BBQ Station», «Sushi Station» и др., представляющие

фирменные блюда в формате фудтрака. Слоган компании «Оригинальное Кулинарное заведение Дубая. Отправьтесь в кулинарное путешествие с нашими разнообразными фудтраками, изысканные блюда уличной кухни на ходу» переводит акцент с АЗС и воссозданных декораций фильма «Безумный Макс» на дешевую кухню фастфуда.

Бренд на глазах расслаивается на несколько пластов. И не очень понятно, который из них приоритетен. Но для посетителя, заехавшего за бензином на АЗС очевидно, что главная достопримечательность этого уникального пространства - экспозиция, насчитывающая несколько десятков объектов. Экспонаты воссоздают художественные образы разбитых, взорванных, искореженных машин с подчеркнутой эмоциональностью и достоверностью. Большинство реальных машин-актеров было уничтожено во время съемок. Здесь их замечательно воспроизведенные реплики: XB GT Ford Falcon Coupe 1973 года Макса Рокатански (Мэл Гибсон), Holden HQ Monago - двухдверная модель 1972 года Ночного Ездока (Винс Гилл), седан D-класса с передним приводом Mercury Sable II, гигантские разбитые тяжеловозы, эвакуаторы и автобусы. Можно встретить даже преобразенный до неузнаваемости лесопромышленный трактор ХТЗ Т-157К с повышенной проходимостью, отлично вписавшийся в эту компанию, и играющий роль одного из героев фильма. Радость узнавания определенных моделей зрителями трудно описать.

Стандартизации средового дизайна АЗС представлена альтернатива - яркий художественный образ «Last Exit». Вам предлагают вернуться не просто в прошлое, но в ваши собственные воспоминания, переживания - в пространство вашей личной биографии.

На станции Last Exit сюжет фильма получает неожиданное продолжение. На этой бензоколонке (особенно в контексте территории ОАЭ) топлива сколько угодно. Вот - бочка из-под бензина - это стол, канистры - табуреты. Садись, пей кофе. Эти разбитые машины больше никуда не поедут. Их водители разбрелись по кофейням: бензин - кофе - мир. В обычном для АЗС торговом павильоне - неожиданно обнаруживается бильярд. Посетителей в этом музее практически нет. Несколько изумленных водителей и их пассажиры не долго задерживаются на территории и продолжают свой путь дальше.

Это креативное пространство несомненно потребовало больших вложений. Дорогостоящее воспроизведение декораций известного фильма для создания этого своеобразного апокалиптического музея АЗС и содержание их под открытым небом при частых песчаных бурях и в раскаленном климате ОАЭ не просто. Но пример этой необычной заправочной станции демонстрирует, особый взгляд на дизайн среды АЗС, в основе которого отказ от унификации, фирменного стиля, создание яркого образа, сопряженного с личной историей каждого.

Отказ от ясных структур дизайна не новость. В 1960-х гг. кресло «Сассо», созданное итальянцами Пьеро Гатти, Франко Теодоро и Чезаре Паолини, стало своеобразным концептуальным жестом и манифестом отрицания дизайна. Бесформенное кресло - мешок, наполненный пластиковыми шариками, без ножек и подлокотников, без спинки, без четких очертаний - хрестоматийный пример выхода из «колеи» стереотипов. Определенно, этим же путем идет кампания Last Exit, которая, создав сеть станций, сумела представить уникальный продукт, оперируя при этом технологиями и инструментами брендинга. Все основные слагаемые: создание имиджа и формирование положительного образа данного бренда у потребителей, привлечение аудитории, создание ассоциативных связей, дизайн атрибутов - все направлено на задачу продвижения и демонстрации основного продукта.

Несомненно, здесь не просто уникальное торговое предложение, но и легко запоминающийся яркий образ. Last Exit, создав сеть, каждый из объектов делает уникальным, акцентируя каждый раз ностальгические путешествия: Last Exit DXB Bound оформлен в стиле ретро 1950-60-х; Last Exit AUN Bound представляет постапокалиптические пейзажи, с встроенным открытым развлекательным комплексом с играми, бильярдом, пейнтболом и др.; остановка в стиле ранчо с деревенским пейзажем в Last Exit Al Khawaneej; Last Exit Al Qudra - конный спорт со винтажными атрибутами и живыми скакунами.

Логотип, являющийся важным слагаемым фирменного стиля, наверное, единственный неизменный элемент в оформлении станций Last Exit. Фигурный щит с разделенным на две неравные части, окрашенные в красный и зеленый цвета. Поверх надпись - Last Exit. Логотип представляет собой отрицание всех правил, утверждающих

стиль бренда, его ценности, философию, эмоциональный фон, стилистику, колористику, которые должны были бы прочитываться на всех элементах фирменного стиля. Их – нет.

Конечно Last Exit, моделируя свой бренд, использует все технологии и инструменты, направленные на продвижение своего имени, создания имиджа, привлечения аудитории. Это несомненно конкурентно способный бренд. Он узнаваем – каждого, кто заправил машину на этой бензоколонке, он делает своим рекламным агентом. Много ли еще найдется АЗС, фотографии которых разлетаются в интернете. Он предла-

гает много большее, нежели просто придорожные АЗС. Аудитория приходит сюда не только за основным продуктом – топливом, но и для проведения досуга, но главное – обретения незабываемых впечатлений – это уникальный музей, зоны для пикника, целая сеть фуд-кортов. Единственно, чего здесь нет – единого стилистического решения. При том, что Last Exit, фирменный стиль которой, по логике корпоративного стиля, должен быть тождественен на каждом объекте и узнаваем. Но каждая станция уникальна. По сути, неизменной частью бренда является только название.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Автозаправочная станция: учебно-методическое пособие по курсовому проектированию для студентов спец. 270302.65 «Дизайн архитектурной среды» / сост. С.И. Истомина. - Красноярск: Сиб. федерал. ун-т, 2012.
2. Колосова И.И., Сидоров И.В. Принципы формирования функционально-пространственной среды автомобильных заправочных станций за рубежом // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. - 2018. - №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsipy-formirovaniya-funktsionalno-prostranstvennoy-sredy-avtomobilnyh-zapravochnyh-stantsiy-za-rubezhom-1> (дата обращения: 12.01.2025).
3. Нугманова Н.И., Игликова К.А. Автозаправочные станции // Сборник трудов конференции / Москва: РГУ нефти и газа им. И.М. Губкина, 2021. - С. 129-131.
4. Толстова А.А. Среда как объект дизайна: определение понятия методом двухуровневой триадической дешифровки // Архитектон: известия вузов. - 2021. - №2 (74) DOI: 10.47055/1990-4126-2021-2(74)-16
5. Цуманенко К.П. Дизайн в создании бренда // Известия ЮФУ. Технические науки. - 2008. - №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dizayn-v-sozdanii-brenda> (дата обращения: 13.08.2021).
6. Яндиева, М.Х. Фирменный стиль как составляющая часть брендинга / М.Х. Яндиева. - Текст: непосредственный // Молодой ученый. - 2021. - №18 (360). - С. 264-267. URL: <https://moluch.ru/archive/360/80593/> (дата обращения: 12.11.2024).

Vagif Nariman oglu Guseinov

Candidate of Philological Sciences

Associate Professor of the History of Arts and Humanities Department

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

e-mail: vagifng2007@yandex.ru

Moscow, Russia

Jiang Jianghao

Postgraduate student of the History of Arts and Humanities Department

Russian State University of Design and Applied Arts

e-mail: 286949085@qq.com

Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-99-113

POLYCHROME PAINTING IN THE ARCHITECTURE OF THE FORBIDDEN CITY IN SHENYANG (1625–1636): IMAGES AND ORNAMENTAL MOTIFS

Summary: In addition to being one of China's two remaining ensembles of imperial palaces, the Forbidden City in Shenyang is the only architectural complex that provides a sense of the characteristics of early Manchu Qing Dynasty architecture and decor. Shenyang's architectural polychrome decor, which showcases the variety of polychrome painting, reflects how many cultures (such as Manchu and Tibetan) influenced the development and evolution of Qing-era polychrome painting. Moreover,

it offers valuable resources for researching the development and typology of ornamentation as well as the painting style of official polychrome paintings throughout the Qing era's many architectural periods.

Keywords: polychrome painting in architecture, Forbidden City in Shenyang, Qing Dynasty, Xuanzi decoration, dragon pattern, Suzhou pattern, the baozhu (auspicious grass) pattern.

Shenyang has been known since the second century BC. The army of the young Manchu Qing Dynasty (1616–1912), which at the time was only beginning to acquire strength and compete for control of all of China with the then-ruling Ming Dynasty, captured the ancient city of Shenyang in the northeast of modern-day China in 1621.

Renamed by the Manchus to Mukden, the city was declared their capital in 1625. Soon after, they moved their ancestors' ashes there. For all subsequent Chinese rulers, this fact alone was sufficient to identify Shenyang as a destination of continual pilgrimage. However, the ambitions of the new government were not limited to this: it was decided to build their own Forbidden City in Shenyang, modelled on the imperial Forbidden City in

the main capital of China, Beijing, which was still inaccessible to them.

The Forbidden City of Shenyang (沈阳故宫) was mainly built in just over ten years (1625–1636) and became not only a palace where members of the imperial family lived, but also a place where the emperors held important meetings and receptions.

After the capture of Beijing in 1644 and the spread of the power of the now Great Qing to all of China, Shenyang–Mukden lost its capital status. Nevertheless, it was the subject of constant concern for all the rulers of China as the "old" capital and as a place of remembrance of the ancestors, the founders of the Great Qing, for the next 300 years of the rule of the new dynasty. The Forbidden City in Shenyang continued to be the new rulers' resi-



Ill. 1. Plan of the Forbidden City in Shenyang. The Eastern complex: 1) the Dazheng Hall (大政殿); 2) Shiwang Pavilions (Ten Princes' Pavilions) (十王亭). The Central complex: 3) the Daqing Gate (大清门); 4) the Chongzheng Hall (崇政殿); 5) the Phoenix Tower (凤凰楼); 6) the Qingning Palace (清宁宫); 7) the Jiguang Hall (迪光殿); 8) the Bao Ji Palace (宝极宫); 9) the Yihe Hall (颐和殿); 10) the Jingdian Pavilion (敬典阁); 11) the Imperial Ancestral Temple (太庙); The Western Complex: 12) the Performance Stage (戏台); 13) the Jia Yin Hall (嘉荫堂); 14) the Wenyuan Pavilion (文渊阁); 15) the Yangxi Studio (仰熙斋); 16) the Jiujiang Hall (九间殿).

dence during their travels around the country and to the place of worship of ancestors.

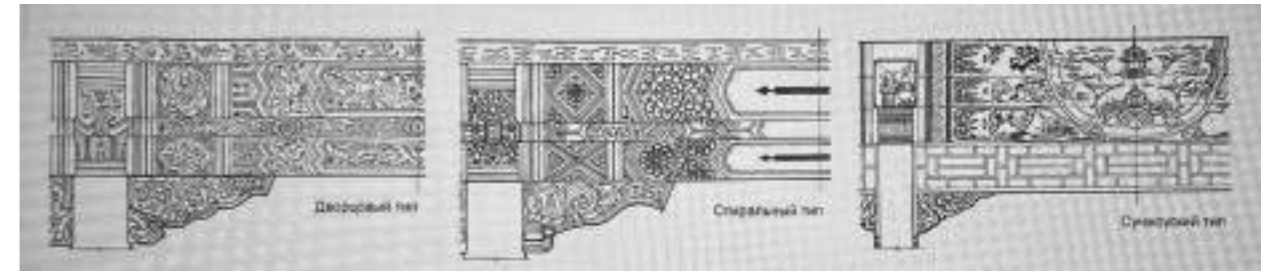
In accordance with the chronology of construction and differences in layout, all the buildings in the Forbidden City in Shenyang can be divided into three architectural complexes: the Eastern, the Central, and the Western (ill. 1).

The Eastern Complex was the first to be built, back in the early Qing Dynasty (1621–1644). The Dazheng Hall (大政殿) and the Shiwang Pavilions (Ten Princes' Pavilions) (十王亭) are its main buildings. They were used for grand ceremonies and were the place of service of officials.

A number of buildings in the Central Complex, the most important part of the Forbidden City, were also built in the early Qing Dynasty (1621–1644); they were located on the central axis of the complex. These are: the main Daqing Gate (大清门), intended for the ceremony of welcoming the emperor, the Chongzheng Hall (崇政殿) for official ceremonies, the Phoenix Tower (凤凰楼) for rest and enter-

tainment of the imperial family members and for negotiations, the Qingning Palace (清宁宫) built for the empress. Most of the buildings of the Central Complex, built in the middle of the Qing Dynasty (1736–1850), were located on the left and right sides of the central compositional axis. These buildings were mainly used for the residence and work of the imperial family members during their traditional Eastern Journey. For example, in the Jiguang Hall (迪光殿), the emperor conducted state affairs and gathered officials for advice. The Bao Ji Palace (宝极殿) was intended for the emperor to rest. The Yihe Hall (颐和殿) was the living quarters of the empress dowager. Special pavilions were intended for ancestor worship ceremonies: these included the Jingdian Pavilion (敬典阁), where the genealogy of the imperial family was kept, and the Imperial Ancestral Temple (太庙).

Most of the buildings in the Western Complex were built in the middle of the Qing Dynasty (1736–1850). The most significant are: the Jia Yin Hall (嘉荫



Ill. 2. Main types of the Qing Dynasty painting (ill. from [7, 135])

堂), the Wenyuan Pavilion (文渊阁), the Yangxi Studio (仰熙斋), and the Jiujiang Hall (九间殿). These buildings were used by the emperor as a library for storing and reading books, and as a stage for watching plays. Although the buildings in the Shenyang Forbidden City were repeatedly repaired and constantly updated throughout the Qing Dynasty, today the Forbidden City in Shenyang is not only one of the two surviving ensembles of imperial palaces in China, but also the only architectural complex that gives an idea of the architectural features and polychrome decor of the early period of the Manchu dynasty. Thus, the polychrome decor preserved in Shenyang is a unique example of the development of the official direction of painting in the early Qing Dynasty. Moreover, it is of significant artistic and scientific value, demonstrating the diversity of achievements of polychrome painting in the Shenyang palace complex. It provides valuable resources for researching the development and typology of ornamentation in different periods of the Qing architecture development.

As is known, almost all structural elements in the buildings of the late Ming Dynasty and Qing Dynasty were covered with paintings [1; 2; 6; 7]. In Qing architecture, according to the nature of the patterns, three main types of painting are distinguished: Palace (和玺彩画), Centipede Circle (旋子彩画), and Suzhou (苏式彩画) [6, p. 139; 3, p. 453].

The Centipede Circle type, also known as the Xuanzi painted decoration [1, pp. 193–199], was originally used to decorate palace buildings during the Ming Dynasty. However, later, with the advent of the Qing Dynasty, the Centipede Circle-type painting began to be widely used in large complexes for ritual or administrative purposes.

The highest rank was held by Palace painting, also known as the Hexi coloured painting, or the Dragon pattern [1, pp. 201–205]. It appeared in the early period of the Qing Dynasty. These are polychrome paintings, usually with an abundance of gold colour. Golden dragons and phoenixes as symbols of

the emperor and empress are the main motifs of such paintings.

The Suzhou type of painting is considered the “youngest”. It did not exist at all during the Ming Dynasty and appeared only during the Qing Dynasty [1, pp. 206–209]. It is believed to have got its name from the area of Suzhou City in Jiangsu Province, where it first originated. The Suzhou type of painting was used mainly in park buildings: such paintings depicted scenes from everyday life or from literary works, as well as landscapes, flowers, birds, and animals.

The Forbidden City in Shenyang exhibits all of the above-mentioned types of official polychrome painting adopted during the Qing Dynasty: the Palace or Dragon pattern (和玺彩画), the Centipede Circle or the Xuanzi painted decoration (旋子彩画), the Suzhou-style painting (苏式彩画). However, the unity of artistic style characteristic of the middle Qing period (1736–1850) is obviously different from the style of polychrome painting of the early Qing Dynasty (1616–1735) presented in the Forbidden City of Shenyang, where the original artistic features of the Manchu and Mongolian ethnic groups were still present. The unique paintings of baozhu (auspicious grass) (宝珠吉祥草彩画), preserved only in individual buildings of the Forbidden City in Shenyang, are one of such manifestations of the bright and bold artistic features of Manchu and Mongolian origin.

Let us move on to consider the features of polychrome painting in the architecture of the Forbidden City in Shenyang — a large-scale architectural complex that unites the building art of the Han, Manchu, and Mongolian ethnic groups and has high historical and artistic value for the history of Chinese art.

The Centipede Circle painting, or the Xuanzi painted decorations (旋子彩画), which are the earliest form of official polychrome painting of the Qing Dynasty, originated in the Ming Dynasty and remained the most important form of architectural decoration in official buildings of the new dynasty. In the early period of the new dynasty, the Xuanzi painted decorations retained the simplicity of composition with



Ill. 3. The Centipede Circle painting, or the Xuanzi painted decorations of the early Qing Dynasty (1736-1850), in the Imperial Ancestral Temple of the Forbidden City in Shenyang.



Ill. 4. The Xuanzi painted decoration of the Ming Dynasty in the Ten Thousand Buddha Pavilion of Zhihua Temple in Beijing.

special attention to detail. Later, their artistic characteristics began to acquire a programmatic character and develop in the direction of greater stylisation and abstraction of ornamental decoration. The artistic features of this type of painting played an important role in the creation and development of all types of polychrome painting during the Qing Dynasty (ill. 3).

In the architectural decor of the Shenyang Imperial Palace, the Xuanzi painted decorations are usually used in the traditional, classical, three-part composition, which appeared in the Ming Dynasty (ill. 4).

By the beginning of the Qing Dynasty, the sizes of the composition parts gradually evened out and acquired greater proportionality. This type of composition laid the foundation for the emergence and development of other forms of official polychrome painting of the Qing Dynasty. The peculiar fork-shaped lines on the painted beam, between the central and intermediate (surrounding the central part on both sides, "connecting") parts of the Xuanzi painted decoration, also underwent changes: from the original wavy line, they evolved to an acute-angled form consisting of straight lines, and as the composition developed, the angle gradually became wider.

The Rotating flower pattern (旋花) is the most important decorative element of the Xuanzi painted decoration. The general appearance of this pattern also gradually evolved from a realistic floral ornament to an abstract geometric one, and the original oval shape changed to a circular one. Thus, the Rotating flower, being one of the key elements of the Xuanzi painted decoration, retains one of the main places in the pictorial decoration of Qing architec-

ture; however, it has a modified form, subject to the general stylistic development.

It is important to note that during the reign of the Ming Dynasty, the central part of the beam with the composition of the Xuanzi painted decoration was usually not covered with any patterns, whereas during the Qing Dynasty, various images of dragons, phoenixes, as well as flowers, brocade, and other ornaments began to be placed here. At the beginning of the Qing Dynasty, under the influence of Manchu culture, the style of these decorative patterns was somewhat rough and lapidary; however, it was distinguished by a bold generalisation of forms. Subsequently, as the influence of Han culture deepened, they gradually developed in the direction of greater sophistication and elegance [5, p. 23].

The Xuanzi painted decoration, which is the earliest form of painting applied in decorating the Shenyang Imperial Palace, was widely used in decorating buildings in the Forbidden City in Shenyang, such as the Dazheng Hall, the Imperial Ancestral Temple, and others. Moreover, various versions of this type of painting became one of the ways to demonstrate the status of buildings. Thus, in the Xuanzi painted decoration of the Shenyang Palace, three levels of quality decoration can be distinguished, in accordance with the different artistic characteristics used.

The so-called jade polishing class (碾玉类旋子彩画) is the first level, and also the highest. This pattern can be seen in the Imperial Ancestral Temple, where the use of blue and green as the main colours is the main colour feature, as well as the use of a large amount of gold to apply decorative patterns. The painting process includes a large number of tonal gradations of colour, with the help of which more complex and soft transitions are made, creating the effect of polished jade from afar. As for the decorative motifs in the intermediate parts of the beam, the traditional Chinese ornament, the vortex pattern, predominates here; however, its form is simpler and more abstract. In the central part of the beam, images of a dragon, a phoenix, and brocade patterns are the main decorative motifs (ill. 5).

The gold dot type (点金类旋子彩画), which is characterised by the fact that the entire decoration is made in a flat manner, is the second level. As can be judged by the name, gold is widely used here in the lines of the pattern; however, it is used on a smaller area and only as a decoration (ill. 6).

The third level is represented by the Yau Mo type (雅伍墨旋子彩画). The paintings of this type are quite

simple and, therefore, belong to a lower class. Its colours correspond to the style of ink painting. The main distinguishing feature of this type is that all the contour lines are made in black and white, and the painting is mainly done with separate colour spots, giving the whole composition a flat character. Gold is not used in the decoration. The central part of the beam has practically no decorative patterns. The general stylistic direction of the third level of the Xuanzi painted decoration lies in the graceful lines of the main pattern and the expressiveness of local colour spots (ill. 7).

The Palace paintings, or the Dragon patterns, are associated with the symbolism of imperial power; thus, this motif and its compositional features had the highest rank in the official polychrome painting of the Qing Dynasty. It is found mainly in the Chongzheng Hall, the Phoenix Tower, the Diguang Hall, and some other buildings that have been restored many times.

The Dragon pattern has different forms depending on the relation between the image itself and the ornamental design. In the Shenyang Forbidden City, the golden dragon pattern and dragon grass patterns were mainly used. In the golden dragon pattern, the images of dragons are created with gold paint, and such decoration, as a rule, is located on the outer cornices of the building. In the dragon grass compositions, dragon images are combined with plant patterns; such images are used mostly inside the building.

On the outer eaves of the Shenyang Imperial Palace, the golden dragon pattern composition consists of three main parts: the central part of the beam (枋心), the intermediate parts (藻头), and the end parts (箍头). They are complemented by such details as fork lines (岔口线) and "boxes" (盒子) for decoration and adjustment of the ratio of elements [5, p. 24]. Fork lines are one of the main features that distinguish the dragon pattern. In the early Qing Dynasty, most of them had wavy shapes, and in the second half of the Qing Dynasty, they gradually acquired straight outlines (ill. 8).

The colour scheme is traditional. Blue and green, combined with a large number of gold elements, are the main colours. This combination of colours corresponds to the overall artistic design of the architecture and creates a noble and at the same time magnificent image, corresponding to the imperial residence.



Ill. 5. The Xuanzi painted decoration of the early Qing Dynasty (1736-1850) in the Imperial Ancestral Temple of the Forbidden City in Shenyang (1, 2 - fork-shaped lines).



Ill. 6. The Xuanzi painted decoration of the early Qing Dynasty (1736-1850) in the Imperial Ancestral Temple of the Forbidden City in Shenyang.

Being the most important decorative element of the design of imperial buildings, the dragon pattern is canonical, strict in its compositional structure; however, it contains the possibility of variability, which is more characteristic of this decor type of the late Qing dynasty.

The dragon pattern on the internal cornices of the building in the Forbidden City in Shenyang has obvious differences compared to the external decor. Let us take the Chongzheng Hall as an example (ill. 9).

The general structure of the composition is presented here in four parts: the central part of the beam, the intermediate (connecting) part, the end part, and the so-called "box". In the central part, blue or green is used as a background; inside, there are two stripes with golden dragons and a pattern of red clouds. The intermediate part has a red background, and on it, there is the auspicious grass (吉祥草图案) pattern in the form of a blue or green grapevine. The end of the beam is painted with a golden twisting grass (卷草纹) pattern, while the "box" is painted with a golden Kui dragon pattern. This type of composition is most common in formal polychrome painting; however, in the Chongzheng Hall, there is also a second type, called the baofu (包袱) type. "The word baofu (literally, a handkerchief) refers to a type of Chinese traditional packaging material, which was a fairly large square piece of cloth that was used to wrap an object for ease of carrying. The baofu composition designates a section with the main decorative painting, which, like a baofu canvas, wraps around the structural element diagonally" [1, p. 211]. The use of a semicircle in the central



Ill. 7. At the top, there is a coloured painting on the outer cornice of one of the Shiwang Pavilions of the Forbidden City in Shenyang; it is made in the style of the Yau Mo type of the Xuanzi painted decoration. At the bottom, there is the Yau Mo type of the Xuanzi painted decoration on the Shenwu Gate of the Forbidden City in Beijing.

part, which occupies almost half of the entire composition, is its main feature (ill. 10).

The background colour is red, and two golden dragons are usually depicted inside. Around the dragons, there is a pattern of golden flames and a cloud pattern of blue, green, and other shades of cold colours. The composition is framed by a blue and green border. Green leaves and pink flowers are painted against the blue border, and blue ruyi patterns (如意) are painted against the green background. The prototype of this pattern is an ornament that appeared in ancient China, its shape is similar to clouds. Red ruyi patterns run along the edge of the composition. In the intermediate (connecting) part, which is smaller, a darker blue colour is used as the main colour; on it, golden flowers and twisting grasses are applied. The colour combination of a large amount of red and gold reveals features of the Manchu and Tibetan traditions. Thus, the polychrome painting of the Shenyang Palace reflects the features of the early period in the development of ar-

chitectural pictorial decor of the official polychrome painting of the early Qing Dynasty.

The Suzhou-style decorative painting was recognised as the official polychrome painting during the Qing Dynasty. It was mainly used to decorate galleries, pavilions, and other landscaping structures in the buildings of the imperial palace complex. However, over time, the requirements became less strict, allowing the Suzhou-style painting to be used in the Shenyang Forbidden City and large-scale buildings such as the Chongzheng Hall, the Phoenix Tower, and the Qingning Palace.

For example, in the Qingning Palace, this type of painting not only shows the generally recognised characteristics of the official polychrome painting of the mid-Qing Dynasty, but also the artistic features of Manchu architectural painting decor: the composition type with the baofu element, which originally appeared in the dragon pattern in the early Qing Dynasty, is used in the main structure. In the mid-Qing Dynasty, this form of composition was more popular in the official polychrome painting in the

Suzhou style. The baofu element occupies almost two-thirds of the entire painting [4, p.10]. Here, the golden dragon pattern is used as the main motif, which differs significantly from the traditional image in official paintings. In addition, on the edges of the composition and in the end parts of the beam, such patterns as flowers, ruyi (如意), and twisting grass (卷草) are depicted. In their interpretation, the Manchu heritage, manifested in greater clarity and lapidary nature of the drawing and images as a whole, is recognisable. As for the colour, red and gold prevail in the image of dragons, and blue and green are used for ornamental decor. Such a colour combination has obvious characteristics of architectural polychrome painting in the Manchu and Tibetan regions (ill. 11).

The baozhu (auspicious grass) painting (宝珠吉祥草彩画) is a type of polychrome painting characteristic of the Manchu and Tibetan regions. It also had official status during the early Qing Dynasty and combined the Manchu, Tibetan, and Han traditions. This type of decor was one of the earliest used to decorate the Shenyang Imperial Palace (ill. 12).

It is the presence of the baozhu (auspicious grass) composition in the Shenyang Palace paintings that makes them unique, since this type of decoration was popular only in the early Qing Dynasty. In addition, it is important not only that this motif is quite rare, but also that very few of its well-preserved examples have survived. The best-preserved paintings of this type are in the Phoenix Tower. The use of the haiman style (海曼式构图), compositions without a structural frame, in the painting makes the decor extremely free and open. As a rule, one or three "treasure pearl" beads (宝珠) are depicted in the centre, which are endowed with magical meaning in Tibetan Buddhism. On both sides, there is a symmetrical pattern of baozhu (auspicious grass) (吉祥草图案), similar to a grapevine curling inward or outward. In the architectural polychrome painting of the Manchu and Tibetan areas, the baozhu (auspicious grass) compositions are often used to form a pattern with a symmetrical upper and lower part. As for the colour, red is used as a background for the entire painting, blue and green are for the auspicious grass pattern, and the treasure pearl is painted in gold. This colour scheme has pronounced ethnic features.

Thus, the architectural painting decoration of the Shenyang Imperial Palace makes it possible to trace its evolution and establish its stages from the early



Ill. 8. The Dragon pattern of the middle Qing Dynasty (1736-1850) in the Jiguang Hall of the Forbidden City in Shenyang (1 — the central part of the beam painting; 2 — the intermediate part; 3 — the end part; 4 — "boxes"; 5 — fork lines).



Ill. 9. The Dragon pattern composition on the beam of the inner room of the Chongzheng Hall of the Forbidden City in Shenyang (1 — the central part of the painted beam; 2 — the intermediate part; 3 — the end part; 4 — "boxes"; 5 — the auspicious grass pattern; 6 — the Kui dragon pattern; 7 — the twisting grass pattern).

to the late Qing Dynasty. In early official polychrome painting, the colour combination is extremely bright, with a large use of red as the main colour, while a small number of cool colours are introduced as ornamental decorations to form a strong contrast. In the use of the shape of the images and ornamental motifs, there is a sense of generality and lack of detail; thus, these images are perceived as somewhat rougher, however, this gives them a special expressive, bold visual effect. From the second half of the Qing Dynasty, cool colours and their tonal gradations became the main ones; red is used to a lesser extent, and large areas of the ornament are covered with gold to enhance the grandeur and expressiveness. The composition becomes stricter, and the painting style is characterised by a more planar superposition of local colour spots with a rare gradation of tonal development. The differences in the official polychrome painting of the late Qing Dynasty are reflected mainly in the stylisation of decorative motifs, which become more abstract. Thus, polychrome painting in the architectural decoration of the Shenyang Imperial Palace not only demonstrates different stages of its artistic evolution in various periods of the Qing era, with their own special artistic characteristics, but also reflects the influence of many cultures (Manchu, Tibetan) on the formation and development of Qing-era polychrome painting.

REFERENCES:

1. Ren Nianchen. 2021. Architectural Decor of Ancient and Medieval China: Evolution and Artistic Features, Ph.D. Thesis, Art History, Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry, Moscow, Russian.
2. Lukova, V.I. and Zadvernyuk, L.V. 2012. Gradostroitelstvo drevnego i srednevekovogo Kitaya [Urban Development of Ancient and Medieval China], Pacific State University Publishing House, Khabarovsk, Russian.
3. Sun Dazhan. 2009. History of Ancient Architecture of China, in 5 vol., Zhongguo jianzhu gongye, Beijing, China, vol. 5. 孙大章. 中国古代建筑史 全5册 2009清晰. 中国古代建筑史 第5卷 清代建筑.
4. Zhang Yong, Zhang Xiuheng and Zhang Tie. 2009. "Polychrome paintings of the Chongzheng Hall of the Forbidden City in Shenyang during the early Qing Dynasty" ["Polikhromnye zhivopisi zala Chunchzhen Zapretnogo goroda v Shenyane vremen rannej dinastii Tsin"], Architecture of Shanxi Province [Arkhitektura provintsii Shansi], no. 5, pp. 10-11. 张勇、张秀珩、张铁在《山西建筑》上发表的《沈阳故宫崇政殿清早期彩画》，2006年第5期，第10-11页.
5. Shang Wenju. 2016. "Pure colour beyond custom, simple Tiancheng — the polychrome painting of the Forbidden City art in Shenyang" ["Chistyj tsvet za predelami obychaev, prostoj Tyanchen – polikhromnaya zhivopis iskusstva zapretnogo goroda Shenyang"], Chinese cultural heritage [Kitajskoe kulturnoe nasledie], no. 5, pp. 22-27. 尚文举在《中国文化遗产》上发表的《关外纯色、古朴天成——沈阳故宫的彩画艺术》，2016年第5期，第22-27页.
6. Shevchenko, M.Yu. 2021. "Ways of Expressing Hierarchy in Chinese Normative Architecture" ["Sposoby vyrazheniya ierarkhii v kitajskoj normativnoj arkhitekture"], Questions of the History of World Architecture [Voprosy vseobshchej istorii arkhitektury], vol. 17, no. 2, pp. 127-143.
7. Shevchenko, M.Yu. 2022. "Architectural Decor as a Way of Expressing Hierarchy in Normative Architecture of China" ["Arkhitekturnyj dekor kak sposob vyrazheniya ierarkhii v normativnom zodchestve Kitaya"], Architecture and Modern Information Technologies, vol. 61, no. 4, pp. 126-139.

Вагиф Нариман оглы Гусейнов

Кандидат филологических наук,
доцент кафедры
Истории искусств и гуманитарных наук
Российский государственный
художественно-промышленный
университет им. С.Г. Строганова

e-mail: vagifng2007@yandex.ru
Москва, Россия

Цзян Цзяньхао

Аспирант кафедры
Истории искусств и гуманитарных наук
Российский государственный
художественно-промышленный
университет им. С.Г. Строганова

e-mail: 286949085@qq.com
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-99-113

ПОЛИХРОМНАЯ ЖИВОПИСЬ В АРХИТЕКТУРЕ ЗАПРЕТНОГО ГОРОДА В ШЭНЬЯНЕ (1625 – 1636): ОБРАЗЫ И ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ

Аннотация: Запретный город в Шэньяне является не просто одним из двух сохранившихся ансамблей императорских дворцов в Китае, но и единственным архитектурным комплексом, который дает представление об особенностях архитектуры и архитектурного декора раннего периода правления маньчжурской династии Цин. Сохранившийся в Шэньяне архитектурный полихромный декор, демонстрируя разнообразие полихромной живописи, отражает влияние различных культур (маньчжурской, тибетской) на форми-

рование и развитие полихромной живописи эпохи Цин и предоставляет важный материал для изучения эволюции и типологии орнаментов и живописной манеры официальной полихромной живописи в разные периоды развития архитектуры эпохи Цин.

Ключевые слова: полихромная живопись в архитектуре, Запретный город Шэньяна, династия Цин, «украшение сюаньцзы», «узор дракона», «узор Сучжоу», «узор баочжи – благопожелательная трава».

Древний, известный еще со II в. до н.э. город Шэньян на северо-востоке современного Китая в 1621 году был взят армией молодой маньчжурской династии Цин (1616-1912), которая в те времена еще только набирала свою силу и боролась за власть над всем Китаем с правящей тогда династией Мин.

Переименованный маньчжурами в Муқден, город в 1625 году был объявлен ими своей столицей, в которую они в скором времени перенесли

прах своих предков. Уже одного этого обстоятельства было достаточно, чтобы выделить Шэньян как место постоянного паломничества всех следующих властителей Китая, но амбиции новой власти этим не ограничились: в Шэньяне было решено возвести собственный Запретный город по образцу недоступного еще им императорского Запретного города в основной столице Китая – Пекине.

Запретный город Шэньяна (沈阳故宫) был, в основном, возведен за десять с небольшим лет



Ill. 10. The Dragon pattern composition on the beam of the inner room of the Chongzheng Hall of the Forbidden City in Shenyang.

(1625-1636) и стал не только дворцом, где жили члены императорской семьи, но и местом, где императоры проводили ответственные встречи и приемы.

И, хотя после взятия уже в 1644 году Пекина и распространения власти теперь уже Великой Цин на весь Китай, Шеньян-Мукден потерял свой столичный статус, он тем не менее все последующие почти 300 лет владычества новой династии был предметом неустанной заботы всех правителей Китая как «старая» столица и как место поминовения предков, родоначальников Великой Цин. А Запретный город в Шэньяне по-прежнему оставался их резиденцией на время путешествий новых правителей по стране и к месту поклонения предкам.

В соответствии с хронологией строительства и различиями в планировке все здания в Запретном городе Шэньяна можно разделить на три архитектурных комплекса: восточный, центральный и западный (илл. 1).

Первым, еще во времена ранней династии Цин (1621–1644), был возведен Восточный архитектурный комплекс, где главными зданиями являются «Зал Дачжэн» (大政殿) и «Павильоны Шиван» (Павильоны десяти правителей) (十王亭). Они использовались для проведения масштабных церемоний и также являлись местом службы чиновников.

Ряд зданий Центрального архитектурного комплекса – наиболее важной части Запретного города – также был построен в начале династии Цин (1621–1644); они были размещены на центральной оси ансамбля. Это главные «Дацинские ворота» (大清门), которые предназначались для проведения церемонии встречи императора, «Зал Чунчжэн» (崇政殿) – для официальных церемоний; «Башня Феникса» (凤凰楼) – для отдыха и развлечений членов императорской семьи, а также проведения переговоров. Для императрицы был возведен «Дворец Циннин» (清宁宫). Большинство же зданий Центрального комплекса, построенные в середине дина-

стии Цин (1736–1850), были расположены по левую и правую стороны от центральной композиционной оси. В основном эти строения использовались для проживания и работы членов императорской семьи во время их традиционного Восточного путешествия. Например, в «Зале Дигуанг» (迪光殿) император занимался государственными делами и собирал чиновников для совета. «Дворец Баоцзи» (宝极殿) предназначался для отдыха императора. «Зал Йихэ» (颐和殿) – жилые покои вдовствующей императрицы. Специальные павильоны предназначались для проведения церемоний поклонения предкам: это «Павильон Цзиндянь» (敬典阁), где хранилась генеалогия императорской семьи, а также «Императорский храм предков» (太庙).

Большинство зданий Западного комплекса было построено в середине династии Цин (1736–1850). Наиболее значимыми являются: «Зал Цзяин» (嘉荫堂), «Павильон Вэньюань» (文渊阁), «Студия Янги» (仰熙斋) и «Зал Цзюцзян» (九间殿). Эти строения использовались императором как библиотека – для хранения и чтения книг, а также как сценические площадки – для просмотра спектаклей.

И хотя на протяжении всего времени правления династии Цин здания в Запретном городе Шэньяна неоднократно ремонтировались и постоянно поновлялись, на сегодняшний день Запретный город в Шэньяне является не просто одним из двух сохранившихся ансамблей императорских дворцов в Китае, но и единственным архитектурным комплексом, который дает представление об особенностях архитектуры и архитектурного полихромного декора раннего периода правления маньчжурской династии. Таким образом, сохранившийся в Шэньяне полихромный декор является уникальным образцом развития официального направления живописи периода ранней династии Цин и представляет существенную художественную и научную ценность, демонстрируя разнообразие достижений полихромной живописи в дворцо-

вом комплексе Шэньяна и предоставляя ценный материал для изучения эволюции и типологии орнаментов в разные периоды развития архитектуры эпохи Цин.

Как известно, практически все элементы конструкций в постройках поздней династии Мин и династии Цин покрывались росписями [1; 2; 6; 7]. В цинской архитектуре по характеру узоров выделяют три основных вида росписей: «дворцовый» (和玺彩画), «спиральный» (旋子彩画) и «сучжоуский» (苏式彩画) [6, с. 139; 3, с. 453].

«Спиральный» тип, он же «расписное украшение Сюаньцзы» [1, с. 193-199] изначально служил для росписей дворцовых построек при династии Мин, но позднее, с воцарением династии Цин, росписи спирального типа стали широко использоваться в крупных комплексах ритуального или административного назначения.

Наивысший ранг имели «дворцовые» росписи – они же «цветная роспись хэси», или «узор драконов» [1, с. 201-205]. Они возникли в ранний период правления династии Цин. Это полихромные росписи, как правило, с обилием золотого цвета. Главными мотивами таких росписей были золотые драконы и фениксы как символы императора и императрицы.

«Сучжоуский» тип росписей – считается самым «молодым», появившимся только в период правления династии Цин, а в период династии Мин вовсе не существовавшим [1, с. 206-209]. Как считается, он получил своё название по району города Сучжоу в провинции Цзянсу, где появился первоначально. Сучжоуский тип росписей применялся в основном в парковых постройках: такие росписи изображали сюжеты из повседневной жизни или из литературных произведений, а также пейзажи, цветы, птиц и животных.

В Запретном городе Шэньяна представлены все указанные выше виды официальной полихромной живописи, принятые в эпоху династии Цин: «дворцовый», или «узор дракона» (和玺彩画); «спиральный», или «расписное украшение Сюаньцзы» (旋子彩画), «роспись в стиле Сучжоу» (苏式彩画). Однако единство художественного стиля, свойственное периоду средней Цин (1736-1850), очевидным образом отличается от стиля полихромной живописи ранней династии Цин (1616-1735), представленной в Запретном городе Шэньяна, где еще присутствовали самобытные художественные черты маньчжурской и монгольской этнических групп. Одним из та-



Ill. 11. The painting represents the Suzhou style of the early Qing Dynasty (1645-1735) in the Qingning Palace of the Forbidden City in Shenyang.

ких проявлений ярких и смелых художественных особенностей маньчжурского и монгольского происхождения являются уникальные росписи «баочжу» (宝珠吉祥草彩画) – «благопожелательной травы», сохранившиеся лишь в отдельных зданиях Запретного города в Шэньяне.

Перейдем к рассмотрению особенностей полихромной живописи в архитектуре Запретного города Шэньяна – масштабного архитектурного комплекса, объединяющего строительное искусство ханьской, маньчжурской и монгольской этнических групп и имеющего высокую историческую и художественную ценность для истории искусства Китая.

Спиральные росписи, или «расписные украшения Сюаньцзы» (旋子彩画), являющиеся самой ранней формой официальной полихромной живописи династии Цин, зародились еще в эпоху династии Мин и сохранили статус важнейшего вида декоративного оформления архитектуры в официальных зданиях новой династии. В ранний период новой династии «расписные украшения Сюаньцзы» сохраняют простоту композиции при особом внимании к деталям. Позже их художественные характеристики начнут приобретать программный характер и развиваться в направлении большей стилизации и абстрактности орнаментального декора. Художественные особенности этого типа росписи сыграли важную роль в создании и развитии всех видов полихромной живописи в период правления династии Цин (илл. 3).

В архитектурном декоре Шэньянского императорского дворца «расписные украшения Сюаньцзы» обычно используются в традиционной, классической, трехчастной композиции, кото-



Илл. 12. Painting of the baozhu (auspicious grass) from the early Qing Dynasty (1626-1644) in the Phoenix Tower of the Forbidden City in Shenyang.

рая появилась еще в период правления династии Мин (илл. 4).

К началу правления династии Цин размеры частей этой композиции постепенно выровнялись и обрели большую пропорциональность. Данный тип композиции заложил основу для зарождения и развития остальных форм официальной полихромной живописи династии Цин. Своеобразные «вилкообразные» линии на расписной балке – между центральной и «промежуточными» (окружающими центральную часть с обеих сторон, «соединительными») частями «расписного украшения Сюаньцзы» – также претерпели изменения: от первоначальной волнистой линии они эволюционировали к остроугольной форме, состоящей из прямых линий, причем по мере развития композиции угол постепенно становился шире.

Важнейшим декоративным элементом «расписного украшения Сюаньцзы» является узор «вращающийся цветок» (旋花). Общий вид этого узора также постепенно эволюционировал от реалистичного цветочного орнамента к абстрактно-геометрическому, а его форма из первоначальной овальной превращается в круглую. Таким образом, «вращающийся цветок», являясь одним из основных элементов «расписного украшения Сюаньцзы», сохраняет одно из главных мест в живописном декоре архитектуры Цин, но в видоизмененной форме, подчиняясь общему стилевому развитию.

Важно отметить, что в период правления династии Мин центральная часть балки с композицией «расписное украшение Сюаньцзы» обычно

не была заполнена какими-либо узорами, тогда как при династии Цин здесь стали размещать различные изображения драконов, фениксов, а также цветы, парчовые и другие орнаменты. В начале правления династии Цин под влиянием маньчжурской культуры стиль этих декоративных узоров был несколько грубоват и лапидарен, но отличался смелым обобщением форм. Впоследствии, по мере углубления влияния ханьской культуры они постепенно развиваются в направлении большей изысканности и изящества [5, с.23].

«Расписное украшение Сюаньцзы», представляющее собой самую раннюю форму росписей, использованных при украшении Шэньянского императорского дворца, широко применялось в украшении зданий Запретного города в Шэньяне, например, в «Зале Дачжэн», «Императорском храме предков» и других. Более того – различные варианты данного типа живописи стали одним из способов демонстрации статусного уровня зданий. Так, в «расписном украшении Сюаньцзы» Шэньянского дворца можно выделить три уровня качественного оформления – в соответствии с различными использовавшимися художественными характеристиками.

Первый уровень — он же высший, представляет собой так называемый «класс нефритового шлифования» (碾玉类旋子彩画). Этот узор можно увидеть в «Императорском храме предков», где главной цветовой особенностью является использование синего и зеленого цветов в качестве основных, а также применение большого количества золота для нанесения декоративных узоров. В процессе росписи используется большое количество тональных градаций цвета, с помощью которых создаются более сложные и мягкие переходы, что издавна создает эффект полированного нефрита. Что касается декоративных мотивов в «промежуточных» частях балки, то здесь преобладает традиционный для китайского орнамента «вихревой» узор, но его форма более проста и абстрактна. В центральной части балки в качестве основных декоративных мотивов располагаются изображения дракона, феникса и парчовые узоры (илл. 5).

Второй уровень — «золотой точечный тип» (点金类旋子彩画), который характеризуется тем, что весь декор выполнен в плоскостной манере. Как можно судить уже по названию, золото широко используется здесь в линиях узора, но

оно применяется на меньшей площади и только в качестве украшения (илл. б).

Третий уровень представлен типом «Яу Мо» (雅伍墨旋子彩画). Росписи этого типа достаточно просты и поэтому относятся к более низкому классу. Его цвета соответствуют стилю живописи тушью. Главной отличительной особенностью этого вида является то, что все контурные линии очерчены черным и белым цветом, а роспись в основном выполнена отдельными цветовыми пятнами, что придает всей композиции плоскостной характер. Золото в декоре не используется. Центральная часть балки практически не имеет декоративных узоров. Общая стилевая направленность третьего уровня «Расписное украшение Сюаньцзы» заключается в изящных линиях рисунка основного узора и выразительности локальных цветочных пятен (илл. 7).

«Дворцовые» росписи, или «узоры драконов», связаны с символикой императорской власти, поэтому данный мотив и его композиционные особенности имели высший ранг в официальной полихромной живописи династии Цин. Он встречается, главным образом, в «Зале Чунчжэн», «Башне Феникса», «Зале Дигуанг» и некоторых других зданиях, которые были много раз реставрированы.

«Узор драконов» имеет различные формы в зависимости от соотношения самого изображения и орнаментального оформления. В Запретном городе Шэньяна в основном применялся «золотой узор драконов» и узор «трава дракона». В «золотом узоре драконов» изображения драконов выполнены золотой краской, и такой декор, как правило, располагается на наружных карнизах здания. В композициях «трава дракона» изображения драконов сочетаются с растительными узорами, такие изображения используются по большей части внутри здания.

На внешних карнизах в Шэньянском императорском дворце композиция «золотой узор драконов» состоит из трех основных частей: центральная часть балки (枋心), «промежуточные» части (藻头) и торцевые части (箍头). Их дополняют такие детали, как «вилочные линии» (岔口线) и «коробки» (盒子) для отделки и регулировки соотношения элементов [5, с. 24]. «Вилочные линии» являются одной из основных особенностей, которые отличают «узор драконов». В ранней династии Цин большинство из них имели волнистые формы, а во второй по-

ловине династии Цин они постепенно приобрели прямые очертания (илл. 8).

В цветовом решении используется традиционная цветовая гамма. В качестве основных цветов – голубой и зеленый в сочетании с большим количеством золотых элементов. Такое сочетание цветов соответствует общему художественному решению архитектуры и создает благородный и одновременно пышный образ, соответствующий императорской резиденции.

Являясь наиболее важным декоративным элементом оформления императорских зданий «узор драконов» каноничен, строг в своей композиционной структуре, но включает возможность вариативности, что в большей степени характерно для данного вида декора уже поздней династии Цин.

«Узор драконов» на внутренних карнизах здания в Запретном городе в Шэньяне по сравнению с внешним декором имеет очевидные различия. Возьмем в качестве примера «Зал Чунчжэн» (илл. 9).

Общая структура композиции представлена здесь четырьмя частями: центральная часть балки, «промежуточная» (соединительная) часть, торцевая и, так называемая «коробка». В центральной части в качестве фона используется голубой или зеленый цвет, внутри располагаются две полосы с золотыми драконами и узором из красных облаков. На «промежуточной» части красный цвет является фоном, а на нем узор «благопожелательная трава» (吉祥草图案) в виде виноградной лозы синего или зеленого цвета. Торцевая часть балки расписана золотистым узором «закручивающаяся трава» (卷草纹), в то время как «коробка» расписана золотым узором «дракон Куй». Данный тип композиции наиболее распространен в официальной полихромной росписи, но в «Зале Чунчжэн» есть и второй тип, который называется типом «баофу» (包袱). «Под словом «баофу» (досл. «платок») понимается вид китайского традиционного упаковочного материала, который представлял собой достаточно большой квадратный кусок ткани, который использовали для заворачивания предмета для удобства его переноски. Композиция в стиле баофу обозначает участок с главной декоративной живописью, который, подобно полотну баофу, обертывает элемент конструкции по диагонали» [1, с. 211]. Ее главной особенностью является использование в

центральной части полукруга, который занимает почти половину всей композиции (илл. 10).

В качестве фонового цвета используется красный, внутри обычно изображены два золотых дракона. Вокруг драконов расположен узор из золотого пламени и облачный узор синего цвета, зеленого и других оттенков холодной цветовой гаммы. Композицию обрамляет синяя и зеленая кайма. На фоне синей каймы написаны зеленые листья и розовые цветы, а на фоне зеленой – синие узоры руйи (如意). Прототипом этого узора является орнамент, появившийся еще в Древнем Китае, его форма похожа на облака. По краю композиции проходят красные узоры руйи. В «промежуточной» (соединительной) части, которая меньше по размеру, в качестве основного использован более темный синий цвет, на который нанесены золотые цветы и закручивающиеся травы. В цветовом сочетании большого количества красного и золотого чувствуются черты маньчжурской и тибетской традиции. Таким образом, полихромная живопись Шэньянского дворца отражает особенности раннего периода в развитии архитектурного живописного декора официальной полихромной живописи ранней династии Цин.

Декоративная роспись в «стиле Сучжоу» была признана в качестве официальной полихромной живописи во времена династии Цин и, в основном, использовалась для украшения галерей, павильонов и других ландшафтных сооружений в зданиях императорского дворцового комплекса. Однако со временем ставшие менее жесткими требования позволили применение росписи в «стиле Сучжоу» в Запретном городе Шэньян и в зданиях большого формата, таких как «Зал Чунчжэн», «Башня Феникса» и «Дворец Циннин».

Так, например, во «Дворце Циннин» этот тип росписи обнаруживает не только общепризнанные характеристики официальной полихромной живописи середины династии Цин, но и художественные черты маньчжурского архитектурного живописного декора: в основной структуре использован тип композиции с элементом «баофу», который первоначально появился в «узоре драконов» в начале династии Цин, а в середине династии Цин эта форма композиции была более популярна в официальной полихромной живописи в «стиле Сучжоу». Элемент «баофу» занимает почти две трети всей росписи [4, с.10]. Здесь в качестве основного мотива использует-

ся «золотой узор дракона», который значительно отличается от традиционного изображения на официальных росписях. Кроме того, на краях композиции и в торцевых частях балки изображаются такие узоры, как цветы, руйи (如意), закручивающаяся трава (卷草), в трактовке которых чувствуется маньчжурское наследие, проявляющееся в большей ясности и лапидарности рисунка и образов в целом. Что касается цвета, то в изображении драконов превалирует красный и золотой, а для орнаментального декора используются синий и зеленый. Такое цветовое сочетание имеет очевидные характеристики архитектурной полихромной живописи в маньчжурских и тибетских районах (илл. 11).

Роспись «баочжу – благопожелательная трава» (宝珠吉祥草彩画) – это характерный для маньчжурского и тибетского регионов вид полихромной живописи, который в период ранней династии Цин также имел официальный статус и объединял маньчжурскую, тибетскую традицию с ханьской. Этот вид декора был одним из самых ранних, использовавшихся для украшения Шэньянского императорского дворца (илл. 12).

Именно присутствие в росписях Шэньянского дворца композиции «баочжу – благопожелательная трава» делает их росписи уникальными, так как этот вид декора был популярен только в период ранней династии Цин. Кроме того, важно не только то, что этот мотив встречается довольно редко, но и то, что хорошо сохранившихся его образцов дошло тоже очень мало. Лучше других сохранились росписи данного вида в «Башне Феникса». Использование в росписи стиля «хаймань» (海曼式构图) – композиций без структурной рамы – делает декор чрезвычайно свободным и открытым. В центре, как правило, изображаются одна или три бусины «жемчужины сокровищ» (宝珠), которые в тибетском буддизме наделены магическим смыслом; по обеим сторонам располагается симметричный узор «баочжу – благопожелательная трава» (吉祥草图案), похожий на виноградную лозу, завивающуюся внутрь или наружу. В архитектурной полихромной росписи маньчжурских и тибетских районов часто используются композиции «баочжу – благопожелательная трава» для формирования узора с симметричной верхней и нижней частью. Что касается цвета, то красный используется в качестве фона для всей росписи, голубой и зеленый – для узора «благопожелательная трава»,

а «жемчужина сокровищ» выполнена в золотом цвете. Такое цветовое решение имеет ярко выраженные этнические черты.

Итак, архитектурный живописный декор императорского дворца Шэньяна дает возможность проследить его эволюцию и установить ее этапы от раннего до позднего периода династии Цин. В ранней официальной полихромной росписи сочетание цветов чрезвычайно яркое, с большой площадью красного в качестве основного, тогда как небольшое количество холодных цветов в качестве орнаментальных украшений вводится для формирования сильного контраста. В трактовке формы изображений и орнаментальных мотивов чувствуется обобщенность и отсутствие детализации, поэтому данные образы воспринимаются как несколько более грубые, но это придает им особый выразительный, смелый визуальный эффект. Со второй половины правления династии Цин холодные цвета и их тональ-

ные градации становятся основными, в меньшей степени используется красный цвет, а для усиления величия и выразительности большие участки орнамента покрываются золотом. Композиция становится более строгой, а сама живописная манера характеризуется более плоскостным наложением локальных цветовых пятен с редкой градацией тональной разработки. Отличия официальной полихромной живописи поздней династии Цин сказались в основном в стилизации декоративных мотивов, которые становятся более абстрактными. Таким образом, полихромная живопись в архитектурном декоре Шэньянского императорского дворца не только демонстрирует разные этапы ее художественной эволюции в разные периоды эпохи Цин, со своими особыми художественными характеристиками, но и отражает влияние различных культур (маньчжурской, тибетской) на формирование и развитие полихромной живописи эпохи Цин.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Жэнь Няньчэнь. Архитектурный декор Древнего и Средневекового Китая: эволюция и художественные особенности. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. - М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2021. - 285 с.
2. Луква В.И., Задвернюк Л.В. Градостроительство древнего и средневекового Китая. - Хабаровск: Издательство Тихоокеанского госуниверситета, 2012. - 138 с.
3. Сунь Дачжан. История древней архитектуры Китая. В 5 т. Т.5. Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе, 2009. 557 с. - 孙大章. 中国古代建筑史 全5册 2009清晰. 中国古代建筑史 第5卷 清代建筑
4. Чжан Юн, Чжан Сюэнь, Чжан Те. Полихромные живописи зала Чунчжэн Запретного города в Шэньяне времен ранней династии Цин // Архитектура провинции Шаньси. - 2006. - №5. - С. 10-11. - 张勇、张秀珩、张铁在《山西建筑》上发表的《沈阳故宫崇政殿清早期彩画》，2006年第5期，第10-11页
5. Шанг Вэньджу. Чистый цвет за пределами обычаев, простой Тяньчэн – полихромная живопись искусства запретного города Шэньян. // Китайское культурное наследие. - 2016. - №5. - С. 22-27. - 尚文举在《中国文化遗产》上发表的《关外纯色、古朴天成——沈阳故宫的彩画艺术》，2016年第5期，第22-27页
6. Шевченко М.Ю. Способы выражения иерархии в китайской нормативной архитектуре // Вопросы всеобщей истории архитектуры. - 2021. - №2(17). - С. 127-143.
7. Шевченко М.Ю. Архитектурный декор как способ выражения иерархии в нормативном зодчестве Китая // Architecture and Modern Information Technologies. - 2022. - №4(61). - С. 126-139.

Anna A. Fischer

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

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-114-130

THE PAINTING CYCLE "THE SEASONS" BY PIETER BRUEGHEL THE ELDER: CALENDAR SYMBOLISM AND ITS INTERPRETATION

Summary: The author explores the paintings of the cycle "The Seasons", or "Months" by the great Dutch artist of the XVI century Pieter Brueghel the Elder. This work suggests analyzing the problem of the presentation of syncretic images of time, calendar symbols and Christian religious concepts embodied in the artist's work using the example of his painting cycle. In his article, the author intends to identify his originality associated with the traditional iconography of the seasons,

Our research is devoted to the cycle "The Seasons" by the Dutch artist Brueghel the elder (c. 1530-1569), the brightest representative of the national painting of the XVI century. He was accepted into the Guild of Painters of the city of Antwerp, studied with Peter Cook van Alst (1502-1550), with whose daughter he was married. The master's work is distinguished by works combining the features of panoramic painting and miniatures. It is not for nothing that he is now defined as an artist of an existential worldview [Grishina, 2019, p. 17]. His landscapes are at the same time extraordinarily real, executed with the most precise nuances in depicting the details of everyday life and natural landscapes. On the other hand, they are certainly imaginative and allegorical. One of the distinctive properties of the artist's paintings lies in the formation of human figures and landscapes in a special timeless space. The polyphony of the world represented by Brueghel, with the versatility of life permanently present in his canvases, impresses with the inner dynamism of the created reality. The scale of the space de-

manifested in literature, almanacs, and horologues. An attempt is made to interpret the calendar symbols of the Brueghel cycle for a variety of levels of interpretation from everyday to philosophical. The author also focuses on the potential for further study of the panoptic concept of the artist's vision.

Keywords: painting cycles, 16th century art, Dutch painting, calendar cycles, syncretism, iconography of the seasons, calendar symbols, panopticism in painting

icted, along with the principle of the cosmic view of the everyday world applied by the artist, gives it an existential sound.

The cycle of Brueghel's paintings is not an isolated case of displaying the theme of the seasons in painting. This theme has a deep symbolic interpretation associated with the cycle of life, death, images of spiritual rebirth, metamorphoses of nature and man, which reflects the reasons for the relevance and popularity of the theme. Among the most outstanding images is the fresco series of the Palazzo Scifanoia in Ferrara (c. 1470) from the Early Renaissance period (Francesco del Cossa, Baldassare d'Este). It shows a variety of secular and allegorical subjects unfolding against the background of the twelve months of the year: scenes of field work, hunting. The original and vivid example of the works "The Four Seasons" (c. 1563-1573) reflected J. Arcimboldo in symbolic portraits composed of fruits and natural elements characteristic of specific seasons. French master, representative of Rococo F. Boucher presented the cycle "The Four Seasons"



Ill. 1. P. Bruegel the Elder. The Return of the Herds. The Seasons Cycle. 1565. Kunsthistorisches Museum. Vienna

(1755). In his reading, the motif of nature was embodied by depicting a gallant scene of a couple in love against the background of an elegant, even somewhat decorative landscape. At the end of the 19th century, several cycles related to this topic appeared. Decorative panels look exquisite. "The Seasons" by Mucha (1896), in which each season is personified by a graceful female figure surrounded by floral motifs and ornaments presented in the Art Nouveau style. As a kind of variation of the theme, we can consider the cycles of works by C. Monet, who reproduced the variability of the world at different times of the day by depicting natural and architectural motifs "Stacks" (c. 1890), "Rouen Cathedral" (1892-1895). The natural changes themselves, the harmonies of color, attracted Monet, so he was also excited by the display of an infinite variety of colors, shapes and textures resulting from the changing seasons.

The motif of natural forces changing in the permanent course of time attracted not only painters. A galaxy of composers who lived in different eras turned to the creation of musical cycles, oratorios, compositions reflecting the changing seasons. These are the Baroque works of 1723 "Le Quattro

stagioni" ("The Four Seasons") by A. Vivaldi, the suite "Les Nations" by G.F. Telemann from 1733, the work of M.-A. Lezier from the 1720s "Les Saisons". J. Haydn created the oratorio "Die Jahreszeiten" in 1801. The great Russian composers P.I. Tchaikovsky's "The Seasons" addressed this topic in music in 1876, A. Glazunov created a one-act ballet of the same name in 1899. The composer of the Soviet period, V.A. Gavrilin, wrote the vocal cycle "The Seasons" for voice and piano in 1969. 20th-century composers continued to be inspired by the themes of the annual seasons: "The Four Seasons" by A. Ricci (1937), "The Four Seasons" by J. Cage (1947), "Spring Symphony" by B. Britten (1949), "The Four Seasons" by A. Piazzolla (1965-1970). The power of music imagery is also capable of creating vivid and expressive images related to nature and weather events. To convey the appropriate mood, the composers used various means of expression: melody, harmony, rhythm, change of timbres. We see that both visual art and the art of music often used the theme of the seasons in their work. Obviously, the artists were attracted by the universality of the theme, understandable to everyone, regardless of their origin or cultural upbringing.

The Brueghel's work has been studied by many professional art historians, such as Walter Gibson [Gibson Walter S., 1977]. The author investigated the problems of Brueghel's iconography in the context of Dutch art of the 16th century. In the process of reviewing the creative life of the master, he analyzes the motives inherent in the artist, stylistic features and allusions of images. He focused on both a thorough study of Brueghel's sources of inspiration and the identification of his influence on the formation of stylistic features of the next generation of artists. The social and cultural context of Dutch art of the Brueghel era continued to be illuminated by researchers of the 21st century. For example, art historian Larry Silver, specializing in paintings and prints by old Dutch and German masters [Silver L., 2011], attempted to interpret Brueghel's artistic legacy by referring to a wide range of research materials. The use of new sources has made it possible to identify the unique meanings inherent in the plots of the artist's paintings. In his work, Manfred Soellink noted Brueghel's thematic innovation [Selling M., 2014]. Using the example of a number of drawings and engravings, the researcher focused on the extraordinary method of the master's use of landscape.

We know of a considerable number of works in Soviet art criticism that explored the creative path and influence of Brueghel the Elder, including those devoted to the art of Northern Europe during the artist's lifetime. These are the works of M. Ya. Libman, E. I. Rotenberg, M.V. Alpatov, B. R. Vipper, N. M. Gershenzon-Chegodava, M. N. Sokolov, I. V. Linnik and others. The cycle of the "Four Seasons" was analyzed by L. Kashchuk. Brueghel's work was not ignored by many venerable experts, art theorists like E. Fromentin, R. Muter, Friedlander, E. Gombrich. Modern art historians devote chapters to Brueghel in their works by A.N. Hodge, C. Zuffi, and G. Gluck.

A.N. Hodge wrote about the artist's personality: "Brueghel was a highly educated, cultured man who knew myths and legends well. In 1552 He undertook a two-year journey through France and Italy, but the search for the perfect classical form, which they inevitably had to face in Italy, left him indifferent. However, on his way home, he makes detailed studies of the Alps, and they form the basis of many of his later landscapes. After his return, he turned to peasant life and rural landscapes in the vicinity of his native Antwerp in search of inspiration, of-

ten disguising himself as a commoner to blend in with the crowd of working people during noisy holidays. Thanks to his lively genre scenes, executed in a dynamic and at the same time gentle satirical manner, he becomes known as the "Peasant Brueghel" [Hodge, 2017]. Muter wrote: "He wrote the entire chronicle of his century in a concise style. Like all the Netherlanders of the late Cinquecento, he traveled to Italy. But it wasn't the noble lines of Raphael's art that attracted him. He preferred to study nature and people. Wherever he is struck by the motif of the landscape, he stops, paints the Alpine Mountains and the Messina Harbor, admires the colorful picture of Italian folk life. Returning home, he finds that the everyday life of the north is as picturesque as in the south" [Muter, 2007, pp. 439-452]. Brueghel painted various sketches, both genre and landscape.

Of great interest is the article by E.Y. Demenina, who turned to the study of Brueghel's paintings and their iconography, indicating the relationship in the tradition of images with those existing in Franco-Flemish miniature. She gave examples of calendars from the workshop of master Simon Bening, illustrations from the Limburg Brothers horologist. His workshop produced several extraordinarily picturesque, beautifully executed works, including "The Annessy Horologist" (1530), "The Golf Horologist" (c.1540) and "The Da Costa Horologist" (c. 1515). Demenina found a number of examples of correspondence between the pictorial symbols of the months in Brueghel and in the horologues (gathering brushwood is a symbol of February) [Demenina, 2016, pp. 28-33]. The author conducts his analysis based on the assumption of the Hungarian art critic K. de Tolnaya that each Brueghel painting includes the personification of two months. This note is quite important for the study, as it solves the problem of finding several symbols inherent in different periods of the seasons on the same canvas. In addition to the horologians, such phenomena as the French almanac (1491), also called the "Shepherd's Calendar", could serve as sources of imagery. His twelve images show a rather stereotypical principle of matching rural work to the months of the year, in addition, there were two circles on the surface with images of several zodiac symbols related to that time. The sheet associated with June shows a scene of sheep shearing and the signs of gemini and cancer in circles. The calendar itself was repeatedly published until the 19th century, it included omens, sayings,

astrological and medical advice. We see how closely pagan and zodiacal motifs are woven into the canvases of the fine art of Christian Europe.

It became a tradition in Soviet art studies in various articles and studies devoted to Brueghel, the main focus was on analyzing the artist as a so-called "national" master, and it was not for nothing that his nickname "Muzhik" was used. However, Brueghel's works, whether they were a series of "Seasons", "Peasant Wedding", "Proverbs" and others, were considered primarily from the point of view of the artist's attention to the common man, the poor people, whom he chose as his theme of creativity. Such an understanding of the master's work, even if it puts his role in the history of art in a leading position among his contemporaries as a humanist, a painter of democratic views, will be limited and, most importantly, not accurate. It was rightly noted that Brueghel devoted a significant place to the views of his native landscapes of his country. Gombrich also rightly wrote, noting the extraordinary height of the bar in imitation of nature used by Dutch masters: "only in one Protestant country did art successfully survive the crisis brought by the Reformation. In the Netherlands, a country with a long and rich painting tradition, artists found a way out of the strict restrictions imposed on them: in addition to portraiture, they began to develop other genres that did not fall under the ban of the Protestant church" [Gombrich, 2017, pp. 361-387]. The details of the artist's paintings would be trite and unnecessarily literal to interpret the artist's desire for maximum reproduction accuracy of the surrounding world. Such arguments would be more suitable for the analysis of primitive and self-taught masters who transferred to the canvas the image of everything they see. But this method is not suitable for Brueghel.

The Russian researcher Stepanov also noted: "Before Brueghel, Dutch painting was dominated by man. Brueghel made nature the mistress of man, insignificant and plain. Possessing a vision of nature that amazed his contemporaries and the gift of its artistic re-creation, he portrayed it not as a background or decoration for human activity, but as a universe that lives independently of people" [Stepanov, 2009]. It is possible to assume that this approach of the artist was determined by the era of great geographical discoveries itself, which broadened the horizons of intellectual scientists and artists to man and the world around him in all its diversity.

Images of people, the course of folk life attracted the artist by the impossibility of depicting their unconditional hardships, displaying the subtle spiritual world. Brueghel's people, like those depicted in Bosch, often served as the image of the embodiment of all humanity. And the paintings depicting them symbolically express the vanity of human existence, sinfulness and passion in an allegorical, sometimes ironic manner (Brueghel's "The Blind" and Bosch's "Ship of Fools"). If we turn to modernity, we can mention the 2011 film "The Mill and the Cross" by Lech Mayevsky, dedicated to the artist, images of picturesque landscapes. His canvases should be considered like a book, where images serve as symbols of proverbs, parables ("Village wedding", "Proverbs"). In them, the artist acts as an illustrator-folklorist, combining entertaining and edifying principles in his work.

Going directly to the cycle of the "Seasons" itself, we will study the history of its creation, the works included in the cycle that have come down to us. Above the cycle of the "Seasons" (also referred to as "Months") Brueghel worked during 1565. As Gombrich noted about this creative period: "... he worked in Antwerp and Brussels, where he created his best paintings in the 1560s. It was the decade when the cruel rule of the Duke of Alba began in the Netherlands" [Gombrich, 2017, pp. 361-387]. The paintings were commissioned by the influential Antwerp merchant, financier and collector Nicholas Jongelinck (1517-1570). He was a regular customer of the artist. By that time, his collection already included a number of Brueghel's works. These were "The Tower of Babel" (1563), "The Procession to Golgotha" (1564). Jongelink approached the process of collecting paintings from a practical point of view. He viewed this activity as a profitable investment of funds. We know that during the period when the master had just begun work on the cycle, the customer ordered the transfer of his own collection to the treasury of the city in 1565 to pay for a loan borrowed from the Antwerp Treasury.

Thus, the paintings of the cycle passed from one owner to another, and the cycle itself became fragmented. Moreover, the location of a number of Brueghel's works in the Jongelinck collection has not been precisely determined. But it is known that the painting "The Harvest", which was sold in 1919 to the Metropolitan Museum of Art, was until that moment owned by Jean Paul Sels from Brussels. At one time, the works of the cycle were located



Ill. 2. S. Benning. March. ca. 1540. British Library. London

in the collection of Emperor Rudolf II (1552-1612). They became scattered during the Thirty Years' War (1618-1648) in Europe during the period of general chaos in Prague.

Five of the works included in the cycle have reached our time (out of the estimated six). These are well-known canvases called "Harvest" (Metropolitan Museum of Art, New York), "Haymaking" (Lobkovitsky Palace, Prague), as well as "Hunters in the Snow", "Return of the Herds" and "Dark Day" (the latter are in the Museum of Art History, Vienna). It seems possible to shed light on the interpretation of the images of the work cycle by referring to one of the auxiliary factors for this analysis – attention to the intended location of the works in the interior. Researchers are primarily attracted by the problem of the sequence of their hanging, which contributes to the correct reading of figurative symbols, including cosmological and calendar ones. In this regard, the assumption put forward by N.V. Lobkova [Lobkova, 2011] is valuable based on a comparison with the similar cycle of the Antwerp financier Gaspard Ducci in 1555. The sequence of the paintings of the latter was from right to left. If we take this interpretation of the paintings for Brueghel's works, then, as the researcher draws attention to, the composition is built thanks to both the general horizon line and the secondary curved lines passing from one painting to another. Demenina E.Y. in the article described the following feature inherent in the cycle of works: "Often the subject of dispute is the question of which of the paintings opens the cycle. The countdown starts with "Hunters in the snow" (the beginning of the calendar year) or with "Cloudy Day" (the beginning of the agricultural year). The tradition of celebrating the New Year on January 1 began in the Netherlands with the adoption of the Gregorian calendar in 1583, after writing the cycle. Sometimes studies do not take into account the fact that before the transition to the new calendar system in the Netherlands, the new year was calculated according to the Easter style (or rather, from Good Friday or Good Saturday). Thus, the missing April-May pattern could be the beginning of the cycle [Demenina, 2016, pp. 28-33].

It should be mentioned that the church fathers initially sought to link Christian celebrations with the dates of the solar cycle, pagan celebrations. Easter events were intended to replace the celebrated day of the Equinox, olive traditions Easter events were intended to replace the celebrated

day of the Equinox, olive traditions For saturnalia, and Christmas for the cult of Mithras. In the popular consciousness, the rituals of the former pagan cults were being identified with their replacement by Christian ones. A single complementary system has been formed and consolidated in folk practice. It included the principle of liturgical and agricultural calendars. The reform of the calendar carried out by Christianity defined a special concept of time for the entire Western European community, which became widespread in all Christian lands [Bourgoin J., de. 2006. pp.45-48]. This is how the actualization and acculturation of pagan holidays took place in the Christian manner (Samhain is replaced by All Saints' Day). And Brueghel's cycle of the seasons should be understood at the same time as a vivid example of pagan thinking dating back to agrarian concepts.

In addition to the special representation of nature, the artist's works are interesting for their hidden symbolism of images. This phenomenon was typical of the art of the Northern Renaissance. In the Painting "Haymaking" there are sickle / scythe symbols, which is an ancient attribute of Saturn, the Crown, associated with the idea of the transience of life, time. It can be used as an attribute of the image of Death, as well as the personification of Summer, the goddess Ceres. And the fruit baskets represented on the canvases can refer us to the image of the goddess of fertility, abundance Ceres, the wealth and diversity of the world.

Understanding the uniqueness of the typology of Brueghel's "Seasons" is consistent with the definition given by J. Hall in the dictionary [Hall, 1996, p. 656]. According to his data, the typology maintained an amazing permanent stability from the period of late Antiquity up to the XVIII century. From the paintings on Pompeii and Roman frescoes and mosaics to the Renaissance revival of this ancient tradition of depicting the seasons in the form of pagan gods, where Flora was identified with spring, Ceres with summer, Bacchus with autumn, Volcano with winter. These female allegorical figures with symbolic flowers and fruits are quite common in paintings of the XV-XVII centuries. Symbolism also went back to the identification of a number of figurative natural elements with certain calendar cycles known since ancient times. This process is clearly demonstrated by the works "Works and Days" (VIII century. BC) Hesiod, "Fasti" (I century) Ovid, "Bucolic" (41 B.C.) by Virgil. The French Rococo masters of the

18th century, who painted scenes of gallant celebrations, also showed a predilection for reproducing the motif of the seasons. At the same time, it should be noted that each of them, depicted by itself, was not necessarily thought of as part of a single cycle. We can conclude that, unlike the aforementioned widespread tradition of depicting the seasons in a symbolic, allegorical embodiment, Brueghel uses a completely different approach. For him, nature itself is a full-fledged image worthy of being captured, he is concerned with the task of conveying the mutual dependence of man and the world, like the relationship of the microcosm to the macrocosm. At its core, the cycles of the seasons are a symbolic, philosophical representation of time. This is an attempt to measure human existence relative to the perceived boundless world and cosmos. The artist attempted to comprehend human existence by analogy with nature and its eternal change of seasons, a kind of periods of birth and decay.

Seasonal work (haymaking, harvesting) becomes the same sign and property of the season for painters as snowfall in winter, dryness and fading of grasses by the beginning of autumn. The human image on canvases performs the function of the same seasonal attribute in the cycle of earthly existence. The painting "The Return of the herds" contains the meaning that people are responsible for their flock, but at the same time they themselves are part of nature. They fulfill their purpose before God. Brueghel masterfully conveys the impression of peasant labor and the nature of late autumn. Shepherds who protect the flock directly evoke an association with Christ. So, Christ himself was a shepherd, as was the prophet Amos, a reference to which may be one of the readings of the canvas. Abel was engaged in agriculture, and in Brueghel's paintings we see many peasants sowing or reaping. In this way, we see the interpretation of the work itself, correlated with the images of famous saints. It is achieved by identifying ordinary people's occupations with the work of Old Testament characters. At the same time, the artist combines the base and the sublime, in one plan he can highlight figures at work, and in the background he can depict scenes of relaxation and games. For viewers of long ago, the complex of works under study could be an image of a worldview in the spirit of Christian humility before one's human essence, included in the cyclical nature of time. The paintings fascinate with their timeless atmosphere. Brueghel's processes of work, games,

and celebrations take place simultaneously in two worlds: images at the moment, with specific details of the landscape and objects (flowers and products, working tools). The reflection of constancy shown on the canvases is manifested in the repeatability of all the actions seen in the annual cycle of people's lives. It is a kind of liturgical action, expressed in the language of visual art.

The calendar value remains for the Brueghel cycle, while there is a need to realize the fact that the symbolism of time is given by the artist in a broad sense. Brueghel's concept defines not only the cyclical cycle of life. One can understand the seasons as the cyclical course of a particular person's life, not the whole of humanity. In this case, a more visual, anthropocentric variation of the seasons from spring to winter is allowed, perceived in the spirit of growing up and gradual withering. This can be confirmed by the phrases "autumn of life" (autumn as the middle of a certain period, an image of maturity), "sunset of relationships" (sunset is identified with the final stage of something), which have become a landmark work by O. Spengler "Sunset of Europe" (1918, 1922) also relies on a similar interpretation of the concept of sunset. The examples demonstrate the image of our perception reading associations borrowed from the natural vocabulary. The motives of the cyclicity of rituals, holidays, and rural work during the calendar year testify to Brueghel's syncretic interpretation of the universe. He skillfully combined several levels of interpretation in his paintings through pagan, Christian, and folklore symbols.

Brueghel's contribution to the development of the art of painting in Europe lies in the foundation of a special type of landscape genre, his mastery of depicting nature, and the affinity of creativity with modern philosophical ideas. O. Benes wrote about this quite accurately, relying largely on Mander's work in his own work, when he compares painting with the concept of Tommaso Campanella: "In the transmission of nature, Brueghel achieves animism and sensationalism — those philosophical ideas that Campanella sought to convey in his book *On the Feeling of Things and Magic*. Everything in nature, not only humans and animals, but the entire cosmos, is endowed with feelings by Campanella. "Heaven and earth and the world feel the same way as the smallest microbes" [Benes, 1973, p. 148]. And M. Friedlander describes Brueghel's compositional principles as follows: "This creates a multi-stage,

cluttered single space. This rudimentary predilection for multidimensional images was eliminated only much later, and Brueghel was one of the first to get rid of it" [Friedlander, 2013, p. 103]. It is also possible to agree with Zuffi's opinion about Brueghel's stylistic independence in relation to Italian painting: "It should be emphasized that Brueghel's attention is focused not only on the accurate description of seasonal work in the fields, but also on the uniqueness of the landscape in various climatic conditions" [Zuffi, 2008, pp. 314-317].

The panoptic event deserves special attention (from others-Greek. *πᾶν* "all", *ὄπτικος* "visible") Brueghel's vision of the world and space. The essence of this concept goes back to the idea of a panopticon, an architectural model of a prison developed by the English philosopher, scientist J. K. Rowling. Bentham (1748-1832). The main principle of the panopticon is that an observer (warden) sees all prisoners, and prisoners cannot know if they are being watched at the moment. This way of acting, creating the effect of constant observation, promotes self-discipline and control. Although Brueghel's works are not a literal illustration of the panopticon in this sense, however, his paintings often create the effect of an "all-seeing eye." As if from a high point, the viewer sees many scenes and images unfolding simultaneously. At the same time, the characters themselves behave directly, not realizing that they are being monitored.

It seems that the concept of panopticism (a special vision of the world and space), using the example of the "Four Seasons" series, can help to better understand Brueghel's works. The artist uses perspective, space and details on each of the canvases of the cycle to create the effect of all-seeing observation: a high point of view and a multi-level construction of the composition in several plans give

the viewer an extraordinary way of viewing. Meticulous attention to detail gives Brueghel's works richness, completeness of the observer's vision, when not a single detail like the human footprint of "Hunters in the Snow" is lost from the viewer's focus. One gets the impression that no one and nothing can hide his view from the outside. In fact, the master likened the personality of the viewer in this case to the figure of an all-seeing and omniscient god, raising questions of the moral aspect. In this way, the artist raises moral and ethical issues, criticizing the depicted human vices and weaknesses. And the viewer is given the role of a witness to the various vices taking place in the all-encompassing space of paintings. Brueghel's artistic concept of the panoptic vision of the world was transformed under the influence of humanistic ideals, acquiring a new sound focused on human nature, its virtues and vices.

The bird's-eye perspective that characterizes Pieter Brueghel the Elder's worldview, as well as his detachment from what is depicted, contribute to conveying to the viewer a sense of belonging to a higher spiritual order, captured in the kaleidoscopic image of the universe created by the artist. The ideological depth of his work is manifested in the layering and reflection of the dualism of being. The familiar, everyday world appears to be strikingly diverse, but behind its external diversity lies a deep, philosophical context that reveals itself upon careful analysis. Detailed genre scenes depicting work, leisure, children's games and landscape motifs are evidence of the manifestation of the fundamental principle of being. Brueghel was able to give everyday life a philosophical significance, demonstrating the meaningfulness of every detail of human existence.

REFERENCES:

1. Ren Nianchen. 2021. *Architectural Decor of Ancient Gibson*, W.S. 1977. Bruegel, Oxford University Press, New York, USA.
2. Sellink, M. 2014. *Bruegel in Detail* (ill. edition), Harry N. Abrams, New York, USA.
3. Silver, L. 2011. *Pieter Bruegel*, Abbeville Press Publishers, New York, USA.
4. Benes, O. 1973. "The soul and the mechanism of the universe", *Iskusstvo Severnogo Vozrozhdeniya. Ego svyaz s sovremennymi dukhovnymi i intellektualnymi dvizheniyami* [The Art of the Renaissance in Northern Europe: Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements], Iskusstvo, Moscow, USSR.

5. Bourgoïn, J.de. 2006. Kalendar. Istoriya i sovremenost [Le Calendrier: maître du temps?], Translated from French by Shabaeva, V., Izdatelstvo Asterel, AST, Moscow, Russia.
6. Gombrich, E. 2017. "A crisis of art: Europe, later sixteenth century", The Story of Art, Iskusstvo-XXI century, Moscow, Russia, pp. 361-387.
7. Grishina, N.V. 2019. "An essay on Brueghel: the view of an existential psychologist" ["Esse o Brejgele: vzglyad ekzistentsialnogo psikhologa"], RSUH/RGGU BULLETIN, "Psychology. Pedagogics. Education" Series [Vestnik RGGU. Seriya «Psikhologiya. Pedagogika. Obrazovanie»], no. 4, pp. 14-23. DOI: 10.28995/2073-6398-2019-4-14-23.
8. Demenina, E.Yu. 2016. "Brueghel's Spring, or What could be depicted in the missing painting of the cycle «The Seasons»" ["Vesna Brejgelya, ili Chto moglo byt izobrazheno na propavshej kartine tsikla «Vremena goda»"], Articult [Artikult], no. 21(1), pp. 28-33.
9. Zuffi, S. 2008. Renessans: istoriya, estetika, mastera, shedevry [Grande atlante del Rinascimento], Translated from Italian by Kozlova, S., Traskin, V., and Bundel, A., Omega, Moscow, Russia, pp. 314-317.
10. Lobkova, N.V. 2011. "«Twelve Months» by Pieter Brueghel the Elder: towards the problem of interpretation" ["«Dvenadtsat mesyatsev» Pitera Brejgelya Starshego: k probleme interpretatsii"], Articult [Artikult], no. 1, pp. 133-140.
11. Muther, R. 2007. "Portrait painting, landscape, fiction and genre", Vseobshchaya istoriya zhivopisi [History of Painting], EKSMO, Moscow, Russia, pp. 439-452.
12. Stepanov, A.V. 2009. Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniya: Niderlandy. Germaniya. Frantsiya. Ispaniya. Angliya [The art of the Renaissance. Netherlands. Germany. France. Spain. England], Azbuka-klassika, St. Petersburg, Russia.
13. Friedländer, M.J. 2013. "Landschaft", Von Kunst und Kennerschaft [Ob iskusstve i znatochestve], Translated from German by Koreneva, M.Y., in Naslednikov, A.G. (ed.), 2nd revised ed., Andrej Naslednikov, St. Petersburg, Russia. (Classics of art studies)
14. Hodge, A. 2017. Istoriya iskusstva: Zhivopis ot Dzhotto do nashikh dnei [A History of Art: Painting from Giotto to the Present Day], Translated from English by Sergeeva, O.V., Kuchkovo Pole, Moscow, Russia.

Анна Александровна Фишер

магистр искусствоведения,

соискатель научной степени кандидата искусствоведения

кафедры кино и современного искусства

Российского государственного гуманитарного университета

e-mail: modernanna@mail.ru

Москва, Россия

ORCID ID: 0000-0001-5163-7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-114-130

ЖИВОПИСНЫЙ ЦИКЛ «ВРЕМЕНА ГОДА» ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО: КАЛЕНДАРНАЯ СИМВОЛИКА И ВАРИАНТЫ ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация: Автор исследует картины цикла «Времена года», или «Месяцы» великого нидерландского художника XVI столетия Питера Брейгеля Старшего. Данная работа предполагает обратиться к анализу проблемы презентации синкретических образов времени, календарной символики и христианской религиозной концепции воплощенных в творчестве художника на примере его живописного цикла. Автор в своей статье намеревается обозначить его оригинальность, связанную с традиционной иконографией времен года, проявленной в литературе, альманахах,

часословах. Предпринимается попытка интерпретации календарной символики Брейгелевского цикла на предмет разнообразия уровней толкований от бытового до философского. Также автором акцентируется внимание на потенциал дальнейшего изучения паноптической концепции видения художника.

Ключевые слова: живописные циклы, искусство XVI века, нидерландская живопись, календарные циклы, синкретизм, иконография времен года, календарная символика, паноптизм в живописи

Наше исследование посвящено циклу «Времена года» нидерландского художника Брейгеля-старшего (ок. 1530–1569), ярчайшего представителя национальной живописи XVI века. Он был принят в Гильдию живописцев города Антверпена, учился у Питера Кука ван Альста (1502–1550), с дочерью которого он сочетался браком. Отличает творчество мастера работы, сочетающие черты панорамной живописи и миниатюры. Не даром его определяют ныне художником экзистенциального мировоззрения [Гришина, 2019, с. 17]. Его пейзажи одновременно необычайно реальны, исполнены с точнейших нюансов в изображении деталей быта, природных ландшафтов. С другой стороны, безусловно, они фантазийны и иносказательны. Одно из отличительных свойств картин художника заключена в образовании им человеческих фигур и пейзажа в особое вневременное пространство. Полифоничность представляемого Брейгелем мира,

с перманентно присутствующей в его полотнах многоплановостью жизни поражает внутренним динамизмом созданной реальности. Масштабность изображаемого пространства одновременно с применяемым художником принципом космического взгляда на обыденный мир, дарует ему экзистенциальное звучание.

Цикл полотен Брейгеля не является единственным случаем отображения темы времен года в живописи. Тема эта имеет глубокое символическое прочтение, связанное с циклом жизни, смерти, образами духовного возрождения, метаморфозами природы и человека, что отражает причины актуальности и популярности темы. Среди наиболее выдающихся образов можно выделить фресковую серию росписей палаццо Скифанойя в Ферраре (ок. 1470) периода Раннего Возрождения (Франческо дель Косса, Бальдассаре д'Эсте). Она демонстрирует разнообразные светские и аллегорические сюжеты, развора-

чивающиеся на фоне двенадцати месяцев года: сцены полевых работ, охоты. Оригинальный и яркий пример работ «Четыре времени года» (ок. 1563–1573) отразил Дж. Арчимбольдо в символических портретах, составленных из плодов и природных элементов, характерных для конкретных времен года. Французский мастер, представитель рококо Ф. Буше представил цикл «Четыре сезона» (1755). В его прочтении мотив природы являлся воплощен с помощью изображения галантной сцены влюбленной пары на фоне изящного, даже несколько декоративного пейзажа. В конце XIX столетия появилось несколько, связанных с этой темой циклов. Изысканно выглядят декоративные панели А. Мухи «Времена года» (1896), в которых каждый сезон олицетворяет грациозная женская фигура в окружении представленных в стилистике модерн флоральных мотивов и орнаментов. Как своеобразную вариацию тематики можно рассматривать циклы работ К. Моне, который воспроизводил изменчивость мира в разные времена суток путем изображения природных и архитектурных мотивов «Стога» (ок. 1890), «Руанский собор» (1892–1895). Непосредственно сами природные изменения, гармонии цвета привлекали Моне, таким образом он также был взволнован отображением бесконечного разнообразия цветов, форм и текстур, проистекавших из смен сезонов.

Мотив природных сил, сменяющихся в перманентном ходе времени, привлекал не только живописцев. Плеяда живших в разные эпохи композиторов обращалась к созданию музыкальных циклов, ораторий, композиций отражающих смену времен года. Это и барочные сочинения 1723 года «Le Quattro stagioni» («Четыре времени года») А. Вивальди, сюита «Les Nations» Г.Ф. Телемана 1733 года, произведение М.-А. Лезье 1720-ых годов «Les Saisons». Й. Гайдн создал ораторию «Die Jahreszeiten» в 1801 году. Обращались к этой тематике в музыке великие русские композиторы П.И. Чайковский «Времена года» в 1876 году, А. Глазунов создал одноименный одноактный балет в 1899 году. Сочинитель советского периода В.А. Гаврилин написал вокальный цикл «Времена года» для голоса и фортепиано в 1969 году. Композиторы XX века продолжали вдохновляться тематикой годовых сезонов: «Четыре времени года» А. Риччи (1937), «Времена года» Дж. Кейдж (1947), «Весенняя симфония» Б. Бриттен (1949), «Четыре времени года» А. Пяц-

цолла (1965–1970). Сила образности музыки также способна создавать яркие и выразительные образы, связанные с природой, погодными явлениями. Для передачи соответствующего настроения композиторы использовали различные средства выразительности: мелодию, гармонию, ритм, смену тембров. Мы видим, что и визуальное искусство, и искусство музыки часто применяло тему времен года в творчестве. Очевидно художников привлекала универсальность темы, понятной каждому человеку, независимо от его происхождения, культурного воспитания.

Творчество Брейгеля изучалось многими профессиональными историками искусства, такими как Уолтер Гибсон [Gibson Walter S., 1977]. Автор исследовал проблемы иконографии Брейгеля в контексте нидерландского искусства XVI века. В процессе обзора творческой жизни мастера он разбирает присущие художнику мотивы, стилистические особенности и аллюзии образов. Он сосредоточил внимание как на основательном изучении источников вдохновения Брейгеля, так и выявление его влияния на формирование стилистических особенностей последующего поколения художников. Социальный и культурный контекст нидерландского искусства эпохи Брейгеля продолжали освещать исследователи XXI века. Например, искусствовед Ларри Сильвер специализирующийся на живописи и гравюрах старых голландских, немецких мастеров [Silver L., 2011], предпринявший попытку интерпретации художественного наследия Брейгеля, обратившись к широкому спектру исследовательских материалов. Привлечение появившихся новых источников позволило выявить уникальные смыслы, заложенные в сюжетах полотен художника. В своем труде Манфред Зеллинк отмечал тематическое новаторство Брейгеля [Selling M., 2014]. На примере ряда рисунков и гравюр исследователь фокусировал внимание на незаурядный метод использования мастером пейзажа.

Нам известно немалое количество трудов в советском искусствоведении, исследовавших творческий путь и влияние Брейгеля Старшего, в том числе посвященные искусству Северной Европы времен жизни художника. Это работы М. Я. Либмана, Е. И. Ротенберга, М.В. Алпатова, Б. Р. Виппера, Н. М. Гершенсон-Чегодаевой, М. Н. Соколова, И. В. Линник и других. Цикл «Времен года» был подвергнут анализу Л. Кашук. Не проигнорировали творчество Брейгеля многие ма-

ститые специалисты, теоретики искусства вроде Э. Фромантена, Р. Мутера, Фридлендера, Э. Гомбриха. Современные историки искусств посвящают Брейгелю главы в своих трудах А.Н. Ходж, С. Дзуффи, Г. Глюк.

О личности художника писал А.Н. Ходж: «Брейгель был высокообразованным культурным человеком, хорошо знавшим мифы и легенды. В 1552 г. Он предпринял путешествие по Франции и Италии, продлившееся два года, но поиски идеальной классической формы, с которыми он неизбежно должен был столкнуться в Италии, оставили его равнодушным. Однако он на пути домой он делает подробные студии Альп, и они ложатся в основу многих его более поздних пейзажей. После своего возвращения он в поисках вдохновения обращается к крестьянскому быту и сельским пейзажам в окрестностях родного Антверпена, часто переодеваясь в простолудина, чтобы смешаться с толпой рабочего люда во время шумных праздников. Благодаря живым жанровым сценам, выполненным в динамичной и одновременно мягкой сатирической манере, он становится известен как «Мужицкий» Брейгель» [Ходж, 2017]. Мутер писал: «Сжатым стилем написал он всю хронику своего века. Подобно всем нидерландцам позднего чинквеченто, он совершил путешествие в Италию. Но не благородные линии Рафаэлевского искусства привлекали его. Он предпочитал изучать природу и людей. Везде, где его поражает мотив пейзажа, он останавливается, рисует Альпийские горы и Мессинскую гавань, любит пестрой картиной итальянской народной жизни. Вернувшись домой, он находит, что будничная жизнь севера так же живописна, как и на юге» [Мутер, 2007, с. 439–452]. Брейгель писал различные этюды, как жанровые, так и пейзажные.

Большой интерес представляет собой статья Е.Ю. Демениной, которая обратилась к изучению картин Брейгеля и их иконографии, обозначив взаимосвязь в традиции изображения с существующей во франко-фламандской миниатюре. Ею были приведены примеры календари мастерской мастера Симона Бенинга, иллюстрации часослова братьев Лимбург. Из его мастерской вышло несколько необычайно живописных, великолепно исполненных работ, среди которых «Часослов Эннесси» (1530), «Часослов Гольфа» (ок.1540) и «Часослов Да Коста» (ок. 1515). Деменина обнаружила ряд примеров соответ-

ствия изобразительной символики месяцев у Брейгеля и в часословах (собрание хвороста – символ февраля) [Деменина, 2016, с. 28–33]. Автор проводит свой анализ на основании предположения венгерского искусствоведа К. де Толная, о том, что каждая картина Брейгеля включает в себя олицетворение двух месяцев. Это примечание довольно существенно для исследования, так как разрешает проблему нахождения нескольких присущих разным периодам времен года символам на одном холсте. Кроме часословов могли служить источниками образности такие явления как французский альманах (1491), также именуемый «Пастушьим календарем». На его двенадцати изображениях представлены довольно стереотипический принцип соответствия сельских работ месяцам года, помимо того на поверхности присутствовало по две окружности с образами нескольких относящихся к этому времени символов зодиака. На листе, ассоциируемого с июнем, представлена сценка стрижки овец и знаки близнецов и рака в окружностях. Сам календарь неоднократно издавался до XIX века, он включал в себя приметы, поговорки, астрологические и медицинские советы. Мы видим, как тесно вплетаются в канву изобразительного искусства христианской Европы языческие, зодиакальные мотивы.

Стало традицией в советском искусствознании в различных статьях и исследованиях, посвященных Брейгелю, главный акцент обращал в направлении анализа художника, как т.н. «народного» мастера, недаром его прозвище «Мужицкий». Однако работы Брейгеля будь то серия «Времен года», «Крестьянская свадьба», «Пословицы» и иные рассматривались прежде всего с точки зрения внимания художника к простому человеку, бедному люду, который он избрал своей темой творчества. Такое понимание творчества мастера, пусть выдвигающее его роль в истории искусства на лидирующее место среди современников как гуманиста, живописца демократических взглядов, будет ограниченным и, самое главное, не точным. Справедливо отмечалось, Брейгель уделял видам родных пейзажей своей страны существенное место. Еще Гомбрих справедливо написал, замечая необычайную высоту планки в имитации природы, применяемую нидерландскими мастерами: «только в одной протестантской стране искусство благополучно пережило кризис, принесенный Ре-

формацией. В Нидерландах, стране с давними и богатыми живописными традициями, художники нашли выход из предъявленных им жестких ограничений: помимо портрета, они стали разрабатывать и другие жанры, не подпадающие под запрет протестантской церкви» [Гомбрих, 2017, с. 361–387]. Подробность деталей полотен художника было бы банально и излишне буквально трактовать стремлением художника к максимальной точности воспроизведения окружающего мира. Подобные рассуждения подходили бы больше для анализа мастеров примитивистов и самоучек, которые переносили на холст изображение всего, что видят. Но применительно к Брейгелю этот метод не подходит.

Отечественный исследователь Степанов также отмечал: «До Брейгеля в нидерландской живописи господствовал человек. Брейгель же сделал природу госпожой над человеком, ничтожным и невзрачным. Обладая поражающим современников видением природы и даром ее художественного воссоздания, он изображал ее не как фон или декорацию для человеческой деятельности, но как универсум, живущий независимо от людей» [Степанов, 2009]. Возможно предположить, что этот подход художника обусловила сама эпоха великих географических открытий, расширившая кругозор ученых-интеллектуалов и художников на человека и окружающий его мир во всем многообразии.

Изображения людей, течение народного быта привлекали художника невозможностью изображения их безусловных тягот, отображения тонкого духовного мира. Люди у Брейгеля, подобно изображенным у Босха, зачастую служили образом воплощения всего человечества. А картины с их изображением – выраженную в символической форме тщету человеческого бытия, греховность и страсти в аллегорической, подчас иронической манере («Слепые» Брейгеля и «Корабль дураков» Босха). Если обратиться к современности, можно отметить фильм 2011 года «Мельница и крест» Леха Маевского, посвященного художнику, изображениям живописных пейзажей. Его полотна следует рассматривать подобно книге, где изображения служат символами пословиц, притч («Деревенская свадьба», «Пословицы»). В них художник выступает в роли иллюстратора-фольклориста, сочетающего в творчестве развлекательное и назидательное начала.

Перейдя непосредственно к самому циклу «Времен года», изучим историю его создания, входящие в цикл работы, дошедшие до нас. Над циклом «Времен года» (также именуемым «Месяцы») Брейгель работал в течение 1565 года. Как отмечал по поводу этого творческого периода Гомбрих: «...работал в Антверпене и Брюсселе, где в 1560-х годах создал свои лучшие картины. Это было десятилетие, когда в Нидерландах началось жестокое правление герцога Альбы» [Гомбрих, 2017, с. 361–387]. Заказчиком полотен был влиятельный антверпенский купец, финансист и коллекционер Николас Йонгелинк (1517-1570). Он являлся постоянным заказчиком художника. К тому времени в его коллекцию входило уже некоторое количество произведений Брейгеля. Это были «Вавилонская башня» (1563 г.), «Шествие на Голгофу» (1564 г.). К процессу коллекционирования живописи Йонгелинк подходил с практической точки зрения. Он рассматривал эту деятельность подобно выгодному вложению денежных средств. Нам известно, что в период, когда мастер еще только приступил к работе над циклом, заказчик отдал распоряжение о передаче собственной коллекции казне города в 1565 году в счет оплаты им займа, одолженного у антверпенского казначейства.

Таким образом далее картины цикла переходили от одного владельца другому, а сам цикл стал раздробленным. Более того, местоположение ряда работ Брейгеля коллекции Йонгелинка ныне точно не установлено. Но известно, что картина «Жатва», которая была продана в 1919 году музею Метрополитен, до этого момента находилась в собственности Жана Поля Селса из Брюсселя. Одно время произведения цикла располагались в собрании императора Рудольфа II (1552–1612). Разрознены они стали в ходе Тридцатилетней войны (1618-1648) в Европе в период общего хаоса в Праге.

До нашего времени от входящих в цикл работ дошло пять (из предполагаемых шести). Это известные нам полотна под названиями «Жатва» (Метрополитен, Нью-Йорк), «Сенокос» (Лобковицкий дворец, Прага), а также «Охотники на снегу», «Возвращение стад» и «Сумрачный день» (последние – в Музее истории искусств, Вена). Пролить свет на трактовку образов цикла работ видится возможным обращаясь к одному из вспомогательных факторов для этого анализа – внимание к предполагаемому распо-

ложению работ в интерьере. Исследователей привлекает прежде всего проблема последовательности их развески, способствующая верному считыванию образной символики, в том числе космологической, календарной. В этом отношении ценно предположение, выдвинутое на основе сопоставления с аналогичным циклом антверпенского финансиста Гаспара Дуччи 1555 года, выдвинутая Н.В. Лобковой [Лобкова, 2011]. Последовательность расположения картин у последнего была справа налево. Если принять такой вариант прочтения полотен для работ Брейгеля, то, как и обращает внимание исследовательница, композиция строится благодаря как общей линии горизонта, так и при помощи второстепенных изогнутых линий, переходящих из одной картины в другую. Деменина Е.Ю. в статье описала следующую, присущую циклу работ особенность: «Зачастую предметом диспута становится вопрос о том, какая из картин открывает цикл. Отсчет ведут с «Охотников на снегу» (начало календарного года) либо с «Пасмурного дня» (начало года сельскохозяйственного). Традиция праздновать Новый год 1 января началась в Нидерландах с принятием Григорианского календаря в 1583 году, уже после написания цикла. Иногда в исследованиях не учитывается тот факт, что до перехода на новую календарную систему в Нидерландах новый год исчислялся по Пасхальному стилю (а точнее, с Великой Пятницы или Великой Субботы). Таким образом, началом цикла могла быть отсутствующая картина «апрель-май» [Деменина, 2016, с. 28–33].

Следует упомянуть, что отцы церкви изначально стремились увязывать христианские торжества с датами солнечного цикла, языческими празднованиями. Пасхальные действия призваны были заменить отмечавшийся день Равноденствия, масличные обычаи – сатурналии, Рождество – культ Митры. В народном сознании происходил процесс отождествления ритуалов прежних языческих культов с подменой их на христианские. В народной практике сформировалась и закрепились единая взаимодополняющая система. Она включала в себя принцип литургического и сельскохозяйственного календарей. Проведенная христианством реформа календаря определила особую концепцию времени всему западноевропейскому сообществу, получившую распространение во всех христианских землях [Бургуэн Ж, де. 2006. с.45–48]. Так происходила актуали-

зация и аккультурация языческих праздников на христианский манер (Самайн замещается Днем Всех Святых). А цикл времен года Брейгеля – должен пониматься в то же время как яркий пример языческого мышления, восходящего к аграрным представлениям.

Помимо особого отображения природы, работы художника интересны своей скрытой символикой образов. Это явление было типично для искусства Северного возрождения. В Картина «Сенокос» присутствуют символы серпа/косы, что является древним атрибутом Сатурна, Крона, ассоциируется с идеей быстротечности жизни, временем. Бывает используется в качестве атрибута образа Смерти, а также персонификации Лета, богини Цереры. А представленные на полотнах корзины фруктов могут отсылать нас к образу богини плодородия, изобилия Церере, богатству и многообразию мира.

Типология образов «Времен года» Брейгеля сохраняла удивительную перманентную устойчивость от периода поздней Античности вплоть до XVIII века. От росписей на помпейских и римских фресках и мозаиках до Ренессансного возрождения этой античной традиции изображать времена года в виде языческих богов, где Флора отождествлялась с весной, Церера – с летом, Бахус – с осенью, Вулкан – с зимним временем. Эти женские аллегорические фигуры с символическими цветами и плодами довольно часто встречаются в живописи XV-XVII веков. Символика восходила также к известным с древних времен отождествлением ряда образных природных элементов с определенными календарными циклами. Наглядно демонстрирует этот процесс произведения «Труды и дни» (VIII в. До н.э.) Гесиода, «Фасты» (I в.) Овидия, «Буколики» (41 г. До н.э.) Вергилия. У французских мастеров рококо XVIII века, писавших сцены галантных празднеств, также обнаружилось пристрастие к воспроизведению мотива времен года. При этом следует оговориться, что каждое из них, изображаемое само по себе, не обязательно мыслилось как часть единого цикла. Мы можем заключить, что в отличие от упомянутой распространенной традиции изображения времен года в символическом, аллегорическом воплощении, Брейгель использует совершенно иной подход. Для него природа сама по себе полноценный образ достойный запечатления, его волнует задача передать взаимную зависимость человека и мира,

подобно отношению микрокосма к макрокосму. По своей сути циклы времен года – это символическое, философское представление о времени. Это попытка соизмерения относительно воспринимаемых безграничными миром и космосом человеческого существования. Художником предпринималась попытка осмыслить по аналогии с природой и вечной ее сменой сезонов, своего рода периодов рождения и увядания, бытие человека.

Сезонные работы (сенокос, жатва) становятся у живописцев такой же приметой и свойством времени года, как выпадение снега зимой, жухлость и выцветание трав к началу осени. Человеческое изображение на полотнах выполняет функцию такого же сезонного атрибута в цикле земного существования. Картина «Возвращение стад» включает в себе то значение, что люди несут ответственность за свое стадо, но вместе с тем сами являются частью природы. Они осуществляют свое предназначение перед богом. Брейгель мастерски передает впечатление от крестьянских трудов, природы поздней осени. Оберегающие стадо пастухи напрямую вызывают ассоциацию с Христом. Так, Христос и сам был пастырем, как и пророк Амос, отсылкой к чему может быть одно из прочтений полотна. Земледелием занимался Абель, на картинах Брейгеля мы наблюдаем множество крестьян за сеянием или жатвой. Мы видим таким образом толкование и самого труда, соотносимого с образами известных святых. Оно достигается путем отождествления рядовых занятия людей с работой ветхозаветных персонажей. При этом художник совмещает низменное и возвышенное, на одном плане он может выделять фигуры за работой, а на заднем – изображать сцены отдыха, игр. Для зрителей давних лет исследуемый комплекс работ мог являться образом миропонимания в духе христианского смирения перед своей человеческой сущностью, включенной в цикличность времен. Картины завораживают вневременной атмосферой. Процессы труда, игры, празднования у Брейгеля происходят одновременно в двух мирах: в данный момент изображения, с конкретными деталями пейзажа и предметами (цветы и продукты, рабочие орудия). Представленное на холстах отражение постоянства проявлено в повторяемости всех увиденных действий в ежегодном цикле жизни

людей. Это своего рода литургическое действо, явленное языком изобразительного искусства.

Календарное значение остается за циклом Брейгеля, при этом возникает необходимость осознания того факта, что символика времени дается художником в широком понимании. Концепция Брейгеля определяет не только циклический круговорот жизни. Можно понимать времена года как циклическое течение жизни конкретного человека, не всего человечества. В таком случае разрешается более наглядная, антропоцентрическая вариация смены времен года от весны до зимы воспринимается в духе взросления и постепенного увядания. Подтверждением чему могут явиться ставшие устойчивыми фразы «осень жизни» (осень как середина какого-то периода, образ зрелости), «закат отношений» (закат отождествляется с завершающим этапом чего-либо), ставшее знаковым сочинение О. Шпенглера «Закат Европы» (1918, 1922) также опирается на аналогичное толкование понятия заката. Примеры демонстрируют образ нашего восприятия, считывающего ассоциации, заимствованные из природного словаря. Мотивы цикличности обрядов, праздников, сельских работ в течении календарного года свидетельствуют о синкретическом толковании мироздания Брейгелем. Он умело сочетал в полотнах несколько уровней толкования через языческие, христианские, фольклорные символы.

Заслуга Брейгеля перед развитием искусства живописи в Европе заключается в основании им особого типа пейзажного жанра, его мастерстве изображения природы, сродстве творчества с современными философскими идеями. Об этом довольно точно писал О. Бенеш, во многом опираясь в собственной работе на труд Мандера, когда производит сравнение живописи с концепцией Томмазо Кампанелла: «В передаче природы Брейгель достигает анимизма и сенсуализма — тех философских представлений, которые Кампанелла стремился передать в своей книге «Об ощущении вещей и магии». Все в природе, не только людей и животных, но и весь космос Кампанелла наделяет чувствами. «Небеса и земля и мир чувствуют так же, как и мельчайшие микробы» [Бенеш, 1973, с. 148]. А М. Фридендер описывает композиционные принципы Брейгеля следующим образом: «Так создается многоступенчатость, загроможденность единого пространства. Это рудиментарное пристрастие

к многоплановому изображению было изжито лишь значительно позже, и одним из первых избавился от него Брейгель» [Фридендер, 2013, с. 103]. Также представляется возможным согласиться со мнением Дзуффи о стилистической самостоятельности Брейгеля по отношению к итальянской живописи: «Следует подчеркнуть, что внимание Брейгеля сосредоточено не только на точном описании сезонных работ в полях, но и на неповторимости пейзажа в различных климатических условиях» [Дзуффи, 2008, с. 314–317].

Заслуживает особого внимания паноптическое (от др.-греч. πᾶν «всё», ὀπτικὸς «видимый») видение мира и пространство у Брейгеля. Суть этой концепции, восходит к идее паноптикума — архитектурной модели тюрьмы, разработанной английским философом, ученым Дж. Бентамом (1748–1832). Главный принцип паноптикума заключается в том, что наблюдатель (надзиратель) видит всех заключенных, а заключенные не могут знать, наблюдают ли за ними в данный момент. Такой образ действия, образуя эффект постоянного наблюдения, способствует самодисциплине и контролю. Хотя работы Брейгеля не являются буквальными иллюстрациями паноптикума в данном понимании, однако его картины часто создают эффект «всевидящего ока». Зритель словно с высокой точки видит множество сцен и образов, разворачивающихся одновременно. Сами персонажи при этом ведут себя непосредственно, не осознавая, что за ними ведется наблюдение.

Представляется, что концепция паноптизма (особого видения мира и пространства) на примере серии «Времен года» может помочь лучше понять произведения Брейгеля. Художник на каждом из полотен цикла использует перспективу, пространство и детали для создания эффекта всевидящего наблюдения: высокая точка зрения и многоуровневое построение композиции в несколько планов дарят зрителю необычайный

способ обзора. Скрупулезное внимание к детализации придает произведениям Брейгеля насыщенность, полноту видения наблюдателя, когда ни одна деталь вроде человеческого следа «Охотники на снегу» не упускается из фокуса зрителя. Создается впечатление, что он взгляда со стороны никто и ничто невозможно скрыть. В самом деле мастер уподобил личность зрителя в данном случае фигуре всевидящего и всезнающего бога, поднимая вопросы морального аспекта. Таким образом художник поднимает моральные и этические вопросы, критикуя изображенные человеческие пороки и слабости. А зрителю отводится роль свидетеля происходящих во всеохватном пространстве картин разнообразных пороков. Художественная концепция паноптического видения мира у Брейгеля трансформировалось под воздействием гуманистических идеалов, приобретая акцентированное на человеческой природе, ее достоинствах и пороках, новое звучание.

Перспектива «с высоты птичьего полета», характеризующая мировосприятие Питера Брейгеля Старшего, как и его отстраненность от изображаемого способствуют трансляции зрителю ощущение причастности к высшему духовному порядку, запечатленному в калейдоскопическом образе универсума, созданном художником. Идеальная глубина его работ проявляется в многослойности и отражении дуализма бытия. Привычный, обыденный мир предстает поражающим разнообразием, однако за его внешней пестротой скрывается глубинный, философский контекст, раскрывающийся при тщательном анализе. Детализированные жанровые сцены, изображающие труд, досуг, детские игры и мотивы пейзажа являются свидетельством проявления фундаментального принципа бытия. Брейгель сумел наделять повседневность философской значимостью, демонстрируя осмысленность каждой детали человеческого существования.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Gibson, W.S. 1977. Bruegel, Oxford University Press, New York, USA.
2. Sellink, M. 2014. Bruegel in Detail (illustrated edition), Harry N. Abrams, New York, USA.
3. Silver, L. 2011. Pieter Bruegel, Abbeville Press Publishers, New York, USA.
4. Бенеш О. Душа и механизм вселенной // Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями / О. Бенеш; Пер. с англ. Н.А. Белоусовой. - М.: Искусство, 1973. - 264 с.

5. Бургуэн Ж., де. Календарь. История и современность. / Ж. де Бургуэн; Пер. с франц. В. Шабаевой. - М.: «Издательство Астерель»; «Издательство АСТ», 2006. - 144 с.: ил.
6. Гомбрих Э.Г. Кризис искусства. Европа. XVI век // История искусства. - М.: Искусство-XXI век, 2017. - С. 361-387.
7. Гришина Н.В. Эссе о Брейгеле: взгляд экзистенциального психолога // Вестник РГГУ. Серия «Психология. Педагогика. Образование». - 2019. - №4. - С. 14-23. DOI: 10.28995/2073-6398-2019-4-14-23.
8. Деменина Е.Ю. Весна Брейгеля, или Что могло быть изображено на пропавшей картине цикла «Времена года» // Артикульт. - 2016. - №21(1). - С. 28-33.
9. Дзуффи С. Ренессанс: история, эстетика, мастера, шедевры / Стефано Дзуффи; Пер. с итал. С. Козловой, В. Траскина, А. Бундель. - М.: Омега. - 2008. - С. 314-317.
10. Лобкова Н.В. «Двенадцать месяцев» Питера Брейгеля Старшего: к проблеме интерпретации // Артикульт. - 2011. - №1. - С. 133-140.
11. Мутер Р. Портретная живопись, пейзаж, фантастика и жанр // Всеобщая история живописи. - М.: ЭКСМО, 2007. - С. 439-452.
12. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды. Германия. Франция. Испания. Англия. - СПб.: Азбука-классика, 2009. - 640 с.
13. Фридендер М. Пейзаж // Об искусстве и знаточестве / Пер. с нем. М.Ю. Кореневой под ред. А.Г. Наследникова. 2-е изд., испр. - СПб.: Андрей Наследников, 2013. - (Классика искусствознания). - 248 с.
14. Ходж А.Н. История искусства: Живопись от Джотто до наших дней / Пер. с англ. Сергеевой О.В. - М.: Кучково поле, 2018. - 208 с.

Журнал зарегистрирован в государственном комитете РФ по печати.
Свидетельство о регистрации СМИ – ПИ №ФС77-27658
от 30 марта 2007.

Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах:
www.burganova-text.com,
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: *Мария Евгеньевна Курносова*
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: *Maria E. Kurnosova*
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