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)

2.2025

Москва/Moscow
2025

TABLE OF CONTENTS

SVIENTIFIC AND ANALTTICAL JOURNAL «BURGANOV HOUSE. SPACE OF CULTURE» — No. 2 — 2025

ON THE COVER | Zhang Liping. Boats and Island, 2018. Oil on canvas (200 cm x 190 cm)

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ «ДОМ БУРГАНОВА. ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ» — No. 2 — 2025

НА ОБЛОЖКЕ | Чжан Липин. Лодки и остров, 2018 год. Холст масло (200см x 190см)

LETTER FROM THE EDITOR

Dear friends,

We are pleased to present to you Issue 2, 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 I. Pavlova's article, "The Tree Of Liberty In The Preparatory Materials For Leo Tolstoy's Novel About The Decembrists And The Writer's Perception Of A Tree Image". The author analyses the custom of planting the Tree of Liberty in a ceremonial setting on city streets and squares. The tree appeared in America during the period of the struggle for independence (approximately the end of the 18th century) and became widespread in France during the Great French Revolution. The image of the Tree of Liberty growing on soil saturated with blood spread throughout European culture. Since the theme associated with violence was alien to the writer's spiritual makeup, the image of the tree in his works is associated with the ethical and ontological sphere, rejecting any violence.

The evolution of realistic sculpture in China at different stages of its development in the 20th century is analysed by Huang Weiwei in his article "Some Features of Realistic Sculpture in China in the 20th Century". The author reveals the role of political movements in determining the direction of artistic creativity and considers the problems and significance of realistic sculpture in modern times.

K. Gavrilin and G. Koshelev analyse the work of the famous Chinese artist, Zhang Liping, who represents the latest painting in China. In the article "Zhang Liping. Master of Freehand Brush Work", the authors focus on the creative choice of the artist, who prefers majestic landscapes, images of nature born during travels. The authors note that the artist's creative work continues the line of the great masters of Chinese painting and European modernism.

The novelty and significance of the searches of Chinese artists of monumental art in the context of artistic and social processes are considered by S. Veremeeva and Tang Yi in the article "Schools and Innovations: Monumental Painting of China in the Reform and Opening Period". The authors pay special attention to the history of the creation of a monumental cycle of paintings for the Beijing International Airport.

The theme of animal painting is continued by Zhang Yong, who examines the specific features of animal compositions in the work of the outstanding Chinese artist, poet, and calligrapher, Zhu Da (1626–1705), known under the pseudonym Bada. In the article "Artistic and Semantic Features of Zhu Da's Animalistic Paintings", the author identifies the characteristic plots and painting techniques of the artist, who belonged to the *wenren*, independent literary artists of China.

In the article "Charles Briton's Social and Political Caricature on the Example of the *Missing Links*, Sketches of Costumes for the 1873 Mardi Gras Masquerade in New Orleans", A. Fisher analyses the artistic image and creative method of Charles Briton, an American artist of Swiss origin. The author emphasises the multidimensionality of the semantic component of the caricature images created by the artist.

The article by Li Ronghua, "Chinese Military Bands as Part of the Political Life of the Country", is devoted to the military orchestral music in the modern political life of China. Particular attention is paid to the repertoire of creative groups, as well as attempts to give the band's sound a local flavour by introducing traditional instrumentation.

In the article "A Monument as a Mirror of an Artist. To the 80th Anniversary of Victory in the Great Patriotic War and to the 200th Anniversary of Stroganovka", A. Bezin examines the synthesis of plastic arts, environment, architecture, and sculpture based on the continuity of the older Stroganov school artists and their contemporary students.

In the article "The Role of the Akademicheskaya Dacha in the Creative Destiny of Artist Valentin Sidorov (1928 - 2021)", Liu Hai examines Sidorov's creative method using the painting, *Beginning of Spring*, as an example. The author pays special attention to the history of the Akademicheskaya Dacha from its foundation in 1884 to the present day.

The history of the emergence and spread of the organ in China is considered by Xiong Yaolu in the article "Formation of the Organ Culture of China: Pages of History". The author traces the formation of organ culture in the country from the first instruments brought by Christian missionaries and the preservation of the organ's applied function of accompanying chants during church services to its gradual transition from church to concert halls and music salons.

Wang Haiwei's article, "On the Origins of Realism in Painting of New China", is devoted to the stages of realistic school formation in Chinese art. The author convincingly shows the influence of Western oil painting of the 19th and 20th centuries on Chinese painting, the development of the technical methods of European realism classics, and the search for new expressiveness. The author connects the formation of realism in China with the socio-political changes in the country during the first half of the 20th century.

Chen Chunhui's article, "On the Artistic Originality of Traditional Chinese Calligraphy and Painting in the Creative Work of Zao Wou-ki", analyses the influence of traditional Chinese art on the work of the famous artist, Zao Wou-ki (1921-2013), a prominent representative of the new Paris School. The author believes that his abstract works deliberately include ancient Chinese artists' philosophical ideas about the Universe and all that exists, distinguishing his paintings from Western abstract painting.

In the article "Style as Meaning: M. Weinberg's Opera *The Passenger*", S. Pavlova explores the features of the stylistic dramaturgy of this work. The author highlights the main directions: academic, folk, and pop music; moreover, she considers the opera *The Passenger* to be a kind of encyclopedia of the leading styles of the 20th century with an accurate "explanation" of the meaning of each of them.

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.

СЛОВО РЕДАКТОРА

Дорогие Друзья!

Мы рады представить Вам № 2/2025 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 обозрения проявилась основная специфика журнала, представляющего современное состояние пространства культуры.

Номер открывает статья И.Б. Павловой «Дерево свободы в подготовительных материалах к роману Л.Н. Толстого о декабристах и восприятие писателем. Образа древа». Автор анализирует обычай сажать в торжественной обстановке на городских улицах и площадях Дерево свободы, который появился в Америке в период борьбы за независимость (примерно конец XVIII в.), получил большое распространение во Франции во Франции во время Великой Французской революции. Образ Древа свободы, произрастающем на почве, напитанной кровью, распространился в европейской культуре. Так как тема, связанная с насилием была чужда духовному складу писателя. Образ древа в его произведениях сопряжен со сферой этической, онтологической. отвергающей всякое насилие.

Эволюцию реалистической скульптуры Китая на разных этапах ее развития в XX веке анализирует Хуан Вэйвэй в статье «Некоторые особенности реалистической скульптуры в Китае в XX в.». Автор раскрывает роль политических движений в определении направления художественного творчества, а также осмысляет проблемы и значение реалистической скульптуры в современности.

К.Н. Гаврилин и Г.К. Кошелев анализируют творчество известного китайского художника Чжан Липина, представляющего новейшую живопись Китая. В статье «Чжан Липин, мастер свободной кисти» авторы акцентируют внимание на творческом выборе мастера, предпочитающего величественный пейзаж, образы природы, рождённые в путешествиях. Авторы отмечают, что творчество художника, продолжает линию великих мастеров китайской живописи и европейского модернизма.

Новизну и значимость поисков китайских мастеров монументального искусства в контексте художественных и социальных процессов анализируют С.Л. Веремеева и Тан И в статье «Школы и инновации: Монументальная живопись Китая периода Реформ и Открытости». Особое внимание авторы уделяют истории создания монументального цикла картин для Пекинского международного аэропорта.

Тему анималистки продолжает Чжан Юн, рассматривающий специфические особенности анималистических композиций выдающегося китайского художника, поэта и каллиграфа Чжу Да (1626–1705), известного под псевдонимом Бада. В статье «Художественные и семантические особенности анималистических картин Чжу Да» автор выявляет характерные сюжеты и технические приемы живописи мастера, принадлежавшего к вэньжэням – независимым художникам-литераторам Китая.

В статье «Социальная и политическая карикатура Чарльза Бритона на примере эскизов «потерянные звенья» для карнавальных костюмов маскарада Марди Гра 1873 года в Новом Орлеане»

А.А. Фишер анализирует художественный образ и творческий метод американского художника швейцарского происхождения Ч. Бритона. Автор подчёркивает проблему многоплановости семантической составляющей карикатурных образов, созданных художником.

Статья Ли Жунхуа «Военные оркестры Китая как часть политической жизни страны» посвящена бытованию военной оркестровой музыки в современной политической жизни Китая. Особое внимание уделяется репертуару творческих коллективов, а также попыткам придать звучанию оркестра локальный колорит за счет введения традиционного инструментария.

А.В. Безин в статье «Монумент как зеркало художника. К 80-летию Победы в Великой Отечественной войне и к 200-летию Строгановки» рассматривает синтез пластических искусств, среды, архитектуры и скульптуры на основе преемственной связи старых мастеров Строгановской школы и их учеников нового времени.

Лю Хай в статье «Роль «Академической дачи» в творческой судьбе художника Валентина Сидорова (1928 - 2021)» рассматривает творческий метод В.М.Сидорова на примере работы над картиной «Начало весны». Особое внимание автор уделяет истории «Академической дачи» с момента ее основания в 1884 году до наших дней.

Историю появления и распространения органа в Китае рассматривает Сюн Яолу в статье «Формирование органной культуры Китая: страницы истории». Автор прослеживает формирование органной культуры в стране от первых инструментов, завезенных христианскими миссионерами и сохранения органом своей прикладной функции сопровождения песнопений за богослужениями в храмах, до постепенного выхода из церкви в концертные залы и музыкальные салоны.

Статья Ван Хайвэя «Об истоках реализма в живописи Нового Китая» посвящена этапам становления реалистической школы в китайском искусстве. Автор убедительно показывает влияние западной масляной живописи XIX-XX вв. на китайскую живопись, развитие технических приемов классиков европейского реализма и поиски новой выразительности. Автор связывает становление реализма в Китае с социально-политическими изменениями в стране на протяжении первой половины XX века.

Статья Чэнь Чунхуэия «О художественном своеобразии традиционной китайской каллиграфии и живописи в творчестве Чжао Уцзи» посвящена анализу влияния традиционного китайского искусства на творчество известного художника Чжао Уцзи (1921-2013), яркого представителя новой Парижской школы. Автор полагает, что в его абстрактные творения сознательно включены философские идеи древних китайских деятелей искусства о Вселенной и всем сущем, что отличает его картины от западной абстрактной живописи.

С.А. Павлова в статье «Стиль как смысл: опера М. С. Вайнберга «Пассажирка» исследует особенности стилевой драматургии этого произведения. Автор выделяет основные направленя: музыка академическая, фольклорная и эстрадная, и полагает, что опера «Пассажирка» - своего рода энциклопедия ведущих стилей XX века с точным «объяснением» смысла каждого из них.

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

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

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-10-18

THE TREE OF LIBERTY IN THE PREPARATORY MATERIALS FOR LEO TOLSTOY'S NOVEL ABOUT THE DECEMBRISTS AND THE WRITER'S PERCEPTION OF A TREE IMAGE

Summary: The article focuses on a tree image in the preparatory materials for Leo Tolstoy's novel about the Decembrists dating back to 1878–1879. From the writer's point of view, the Decembrists' worldview and activities had socio-historical and cultural significance. Their hardships provided rich material for artistic exploration, although the attitude towards them changed over time and was ambiguous. While pondering the novel about the Decembrists, he thought a lot about the influence of world history lessons on their views. The turbulent era of the late 18th and early 19th centuries gave rise to the question of political and civil freedom and its price as never before. Tolstoy wrote down information of interest for the future novel in his notebooks, conventionally designated by researchers as "A", "B", "C", and on separate sheets. One of the entries in book A, which was completed during 1878, states: "Fertilise the tree of Liberty with blood". The custom of planting the Tree of Liberty in a ceremonial setting on city streets and squares, as it appeared in America during the struggle for independence (approximately the end of the 18th century), became widespread in France during the Great French Revolution. The figurative expression about the Tree of Liberty growing on the soil saturated with blood spread throughout European culture in various versions. The political experience of America and France in the 18th – early 19th centuries made this image-symbol and the rituals associated with it well-known and popular among representatives of secret political societies in Russia. In light of these facts, Tolstoy's attention to the image-symbol of the tree seems no accident. For an artist-thinker, the powerful aesthetic and semantic potential hidden in it was obvious. However, the hypostasis of this image, associated with violence, blood, revolutionism, tyranny, was alien to the writer's spiritual character and worldview. In his works, the tree image is associated with the ethical and ontological sphere. Such is the nameless tree in the story "Three Deaths", the oak in the epic War and Peace, the linden and oak in the novel Anna Karenina. Tolstoy's interpretation of this symbolic image is associated with ordering, harmony. The writer-thinker was attracted to the spiritual and moral sphere. Thus, gradually, a unique ethical system that rejected any violence formed in his mind.

Keywords: tree, liberty, Decembrists, Leo Tolstoy's works

In the early 1860s, Leo Tolstoy wrote three chapters of a novel dedicated to the Decembrists (a fragment was published in the collection XXV, dedicated to the twenty-fifth anniversary of the Literary Fund, in 1884). Later, he returned to this topic after completing work on Anna Karenina. The collected materials, the author's notes made in the process of thinking over the work in 1878–1879, testify to his close attention to the historical path of Russia, to the fate of the nobility and the people; they give an idea of the scale of the writer's plan. From Tolstoy's point of view, the Decembrists' ideas and activities had socio-historical, cultural significance; their hardships provided rich material for artistic exploration, although the attitude towards them underwent changes over time and was ambiguous.

The writer wrote down information of interest for the future novel about the Decembrists in his notebooks, conventionally designated by researchers with the letters "A", "B", "C", and in notes on separate sheets. The book A includes materials concerning the socio-political situation in Russia and Europe in the 1810–1820s, information about government officials, the life path of a number of Decembrists and people close to them. Tolstoy relied on many sources, including studies by European and Russian historians, 19th century periodicals, memoirs published in such journals as Russian Archive, Russian Antiquity, in the almanac Polar Star, etc. He drew information from correspondence with the Decembrists who had returned from exile and people who knew them.

While thinking over the novel about the Decembrists, the writer reflected a lot about the influence of world history lessons, the Great French Revolution, Napoleon's activities and the Patriotic War of 1812, the crisis of absolutism, which broke out in a number of European countries in the 1820s, on their views. The turbulent era of the late 18th and early 19th centuries gave rise to the question of political and civil freedom and its price as never before.

One of the entries in the book A, which was completed during 1878, states: "Fertilise the tree of Liberty with blood"[1]. The context in which it was placed is noteworthy — it is preceded by the phrase: "Sand killed Kotzebue" (the murder of playwright Kotzebue committed by German student Karl Sand in 1819; Kotzebue spoke out against the constitutional order and the liberal passions of the youth). After, it is written: "Löning attempted to assassinate Ibel" (inspired by Sand's example, pharmacist Löning attempted to kill a major dignitary of the Duchy of Nassau, Ibel, in 1819).

The image of a tree in world culture has very deep roots. According to the definition of the encyclopedia Myths of the Peoples of the World: "The myth about the World Tree (arbor mundi, 'cosmic' tree), an image characteristic of mythopoetic consciousness, embodying the universal concept of the world. The image of the World Tree is attested almost everywhere, either in its pure form, or in variants

1. Tolstoy L. N. Complete Works: in 90 volumes (Jubilee). Vol. 17. 1936. Moscow, GIHL, p. 446. Further references to this edition are given in the text with the volume and page indicated in brackets.

Ill.1. Jean Baptiste Lesueur (1749-1826). Planting of the Liberty Tree. Drawing, gouache on cardboard, 36 x 53,5 cm. Between 1789 and 1800. The Musée Carnavalet, Paris. A series of 83 gouaches on the French Revolution, including 73 of them kept in the Musée Carnavalet.

(often with an emphasis on one or another particular function) – 'tree of life', 'tree of fertility', 'tree of the centre', 'tree of ascension', 'heavenly tree', 'shaman tree', 'mystical tree', 'tree of knowledge', etc.; more rare variants: 'tree of death', 'tree of evil', 'tree of the underworld (lower world)', 'tree of descent'".[2]

As the author of the encyclopedic article points out: "The world tree, in a certain sense and in certain contexts, becomes a model of culture as a whole, a kind of 'tree of civilisation' among natural chaos. <...> The world tree's special role for the mythopoetic era is determined, in particular, by the fact that the world tree acts as an intermediary link between the universe (macrocosm) and man (microcosm) and is the place of their intersection. The image of the world tree guaranteed a holistic view of the world, a person's determination of their place in the universe."[3]

In the cultural development of mankind, the concept of the World Tree has left traces in numerous cosmological, religious, and mythological ideas reflected in language, in verbal texts of various kinds, in art, and in other spheres.

In chapters IX and X of his fundamental study, The Golden Bough, the English religious scholar and ethnologist, D. J. Frazer, described in detail the worship of trees, which played an important role in the history of the religion of the Aryans, and traced the legacy of totemism in folk life. The beneficial properties attributed to the tree spirits, capable of transmitting their magical power to people, determined

2. Toporov V. N. "The World Tree" // Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia: in 2 volumes. Volume 1. 1980. Moscow, Soviet Encyclopedia, p. 398.
3. Toporov V. N. "The World Tree" // Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia. Vol. 1, pp. 404–405.

Ill. 2. A.V. Nikolaev. Meeting with an oak tree. Illustrations for the novel War and Peace by Leo Tolstoy. Gouache on paper, 4,7 x 13.1 cm. 1959-1961, 1963. The painting and graphics collection of the Leo Tolstoy State Museum.

such a ritual as the planting of the May tree at rural festivals in Western Europe and among the Slavs.[4]

The custom of planting the Liberty Tree in a ceremonial setting on city streets and squares as a symbol of liberation from despotism originated during the American colonists' struggle for independence (around the end of the 18th century). Thomas Jefferson (1743–1826), an American educator, the author of the draft of the US Declaration of Independence, and the third president of America, expressed the following thought in a letter to W. Smith on November 13, 1787: "And what country can preserve its liberties if their rulers are not warned from time to time that their people preserve the spirit of resistance? Let them take arms. The remedy is to set them right as to facts, pardon and pacify them. What signify a few lives lost in a century or two? The tree of liberty must be refreshed from time to time with the blood of patriots and tyrants. It is its natural manure."[5]

During the French Revolution, it became a tradition to plant trees in many cities across the country symbolising freedom, the bloodshed for it, and sacrifice. For example, such a Tree was planted by the sans-culottes in the Saint-Antoine suburb of Paris on the anniversary of the Tennis Court Oath taken by the united representatives of the Third Estate on June 20, 1789, who demanded a constitution. This oath marked the first open uprising of the Third Estate against the king.

The figurative expression about the Tree of Liberty growing on soil soaked in blood was spread in various versions in European culture at the turn of the 19th century and later. It echoes the meaning of the words of the Marseillaise, created by Claude Joseph Rouget de Lisle on April 25, 1792, about the bloodshed for freedom in the fight against the enemies of the homeland and tyrants. The refrain of the anthem goes: "Let blood impure. Water our furrows!" ("Qu'un sang impur / Abreuve nos sillons!"). The Scottish poet, Robert Burns, wrote a poem called "The Tree of Liberty" (1792), created under the influence of the French Revolution.

The events of the radical social and political upheaval that took place in France in the 18th century made this symbolic image and the rituals associated with it well-known and popular among the representatives of secret political societies in Russia. The influence of the Declaration of Independence and the political experience of the United States should also be taken into account. As is known, in his constitutional project, Nikita Muravyov was guided by the American Declaration (see: N. Druzhinin. Decembrist Nikita Muravyov. 1933. Moscow: Publishing House of the All-Union Society of Political Prisoners and Exiled Settlers; N. Bolkhovitinov. "Decembrists and America". 1974. // Questions of History, No. 4, pp. 91–104).

The symbolic image of a tree was in demand by public consciousness during the revolutions in France in July 1830, in February 1848, in September 1870 when the Third Republic was proclaimed, and also by the Paris Commune in 1871. Victor Hugo's speech, delivered at the planting of the Tree of Liberty on the Place des Vosges on March 2, 1848, sounds like a hymn: "It is a beautiful and true symbol for liberty that a tree! Liberty has its roots in the heart of the people, like the tree in the heart of the earth; like the tree it raises and spreads its branches in the sky; like the tree, it grows unceasingly and covers generations with its shade. The first tree of freedom was planted, eighteen hundred years ago, by God himself on Golgotha. The first tree of liberty is this cross on which Jesus Christ offered himself as a sacrifice for the liberty, equality, and fraternity of the human race."[6]

It was hymned by the Russian radical of the sixties, I. Golts-Miller, in the poem "After Reading Buckle's Book, The History of Civilisation" (1869).

In light of these facts, Tolstoy's attention to the symbolic image of a tree seems no accident. For an artist-thinker, the powerful aesthetic and semantic potential hidden in it was obvious. However, the hypostasis of this image, associated with violence, blood, revolution, tyranny, was alien to the writer's spiritual character and worldview. In his works, the image of a tree is associated with the ethical and ontological sphere. Such is the nameless tree in the story "Three Deaths", the oak in the epic War and Peace, the linden and oak in the novel Anna Karenina.

In the first work, the grove is an ideal place where special laws operate. Drawn as if for the edification of a person, a picture of what happens to a tree that is cut down to make a cross reveals the wisdom, grandeur, beauty of natural life and death; it elevates the story to a philosophical level, directs the reader along the path of spiritual enlightenment. According to the author, there is no tragedy in nature, everything is subject to higher laws, "divine-universal". In a letter to A. Tolstoy, the writer briefly and apologetically outlined the principle of life, "une brute", which can be interpreted not in a mundane-naturalistic sense, but as an unconscious, instinctive one: "... but what is bad about une brute? Une brute is happiness and beauty, harmony with the whole world, and not such discord as with a lady. A tree dies calmly, honestly, and beautifully. Beautifully — because it does not lie, does not break, is not afraid, does not regret. — This is my thought, with which you, of course, disagree, but which cannot be disputed — it is in my soul and in yours" (Tolstoy, vol. 60, pp. 265–266).

The oak tree in the epic War and Peace, this patriarch of the forest, the ancestor who at first seemed to Prince Andrei a symbol of calm renunciation of life, is miraculously transformed on the hero's way back from Otradnoye: it "spread out like a tent of juicy, dark greenery", languid, swaying in the rays of the evening sun. Unity and harmony of the young and the old reign in the forest, the transition of one natural state to another takes place; as in "Three Deaths", everything is subject to the laws of "divine-universal". The meeting with the oak, embodying the idea of universalism and the inviolability of the laws of being, with the tree, connecting the earthly world and space, helps the hero overcome his disunity with the surrounding reality and his close ones.

In the novel Anna Karenina, during a thunderstorm, the rescue of Kitty, the child, and the nanny comes from an old linden tree. They find themselves under its cover. The function of the linden is being merciful, protective. In the book A Journey into the Depths of the Novel: Leo Tolstoy's Anna Karenina, it is noted by B. Lönnqvist: "the old linden tree, a honey tree," turns out to be the guardian of the child and adults, "and here we can remember that in folklore beliefs, the linden tree is a sacred tree associated with love, with the celebration of spring and rebirth"[7]. At the same time, an oak tree struck by lightning symbolises the struggle of the forces of chaos with the forces of order. Despite the riot of the elements, harmony is restored, the thunderbolt has no catastrophic consequences.

The writer-thinker was attracted to the spiritual and moral sphere; in his ethical system, the idea of non-violence is a concrete and practical path of life and the internal improvement and growth of the individual. The development of the artist's philosophical and moralistic views, his ideas about the relationship of man with the earthly sphere and the Universe, the individual with society, confirmed Tolstoy in the idea that human existence should be consistent with natural laws, with the need to maintain a connection with their origins. The greatness of nature, including the basis of the plant world — the tree, is in the infinity of its manifestations, in the ineffable mystery contained in it. It connects man with eternity, with the Universe, spiritually and ethically influences them, encourages them to seek the meaning of existence and their destiny. For the writer, freedom and the fullness of being are contained in unity with the universe. The symbolic image of the tree is polysemantic; its deep meanings are practically inexhaustible. Tolstoy's creative interpretation of this symbolic image is associated with ordering, harmony, with the wisdom of the "divine-universal" attitudes.

4. Frazer D. J. The Golden Bough. 1983. Moscow: Publishing House of Political Literature, pp. 110–134.
5. Thomas Jefferson on Democracy. 1992. Compiler: S. K. Padover. St. Petersburg: Res Humana, Lenizdat, p. 40.
6. Hugo V. Collected Works: in 15 volumes. Vol. 15. 1956. Moscow: GIHL, p. 41.
7. Lönnqvist B. *Journey into the Depths of the Novel: Leo Tolstoy's Anna Karenina.* 2010. Moscow: Languages of Slavic Culture, p. 109.

REFERENCES:

1. Hugo, V. 1956. Collected works in 15 vol., GIHL, Moscow, USSR, vol. 15, pp. 41–42.
2. Jefferson, T. 1992. “Letter to W. Smith”, Thomas Jefferson on Democracy [Tomas Dzhefferson o demokratii], Translated from English by Markina, M.D., in Padover, S.K. (ed), Res Humana, Lenizdat, St. Petersburg, USSR, pp. 39–40.
3. Lönnqvist, S.B. 2010. Puteshestvie vglub romana: Lev Tolstoj «Anna Karenina» [Journey into the Depths of the Novel: Leo Tolstoy’s Anna Karenina], Yazyki slavyanskoj kultury, Moscow, Russia, pp. 108–109.
4. Tolstoy, L.N. 1928–1958. Complete works in 90 vol. (Jubilee), GIHL, Moscow, USSR.
5. Toporov, V.N. 1980–1982. “The World Tree”, Myths of the Peoples of the World, Encyclopedia in 2 vol., Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, USSR, vol. 1, pp. 398–406.
6. Frazer, J.G. 1983. Zolotaya vetv [The Golden Bough], Izd–vo politicheskoj literatury, Moscow, USSR, pp. 110–134.

Ирина Борисовна Павлова
Доктор филологических наук
Старший научный сотрудник
Института мировой литературы
Российской Академии наук
e-mail: antologia1@yandex.ru
Россия, Москва
ResearcherID AAO-8719-2020
ORCID 0000-0002-0006-0156

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-10-18

ДЕРЕВО СВОБОДЫ В ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛАХ К РОМАНУ Л.Н. ТОЛСТОГО О ДЕКАБРИСТАХ И ВОСПРИЯТИЕ ПИСАТЕЛЕМ ОБРАЗА ДРЕВА

Аннотация: Статья посвящена образу древа в подготовительных материалах к роману о декабристах Л.Н. Толстого, относящихся к 1878–1879 гг. Мировоззрение, деятельность декабристов имели с точки зрения писателя общественно–историческое, культурное значение, их жизненные коллизии давали богатый материал для художественного освоения, хотя отношение к ним претерпевало с течением времени изменения, было неоднозначным. Обдумывая роман о декабристах, он много размышлял о влиянии на их взгляды уроков мировой истории. Бурная эпоха конца XVIII–начала XIX вв. как никогда остро породила вопрос о политической, гражданской свободе и ее цене. Сведения, представлявшие интерес для будущего романа Толстой заносил в Записные книжки, условно обозначенные исследователями «А», «Б», «В», и на отдельные листы. Одна из записей в книжке «А», которая заполнялась в течение 1878 г., гласит: «Дерево свободы удобрить кровью». Обычай сажать в торжественной обстановке на городских улицах и площадях Дерево свободы появился в Америке в период борьбы за независимость (примерно конец XVIII в.), получил большое распространение во Франции во время Великой Французской революции. Образное выражение о Древе свободы, произрастающем на почве, напитанной кровью, в различных вариантах распространилось в европейской культуре. Политический опыт Америки и Франции XVIII – начала XIX в. сделал этот образ–символ и ритуалы, связанные с ним, хорошо известными и популярными в кругах представителей тайных политических обществ в России. В свете этих фактов неслучайным представляется внимание Толстого к образу–символу древо. Для художника–мыслителя, был очевиден мощный эстетический и смысловой потенциал, сокрытый в нем. Но ипостась этого образа, связанная с насилием, кровью, революционностью, тираноборчеством, была чужда духовному складу, мировосприятию писателя. Образ древа в его произведениях сопряжен со сферой этической, онтологической. Таковы безымянное дерево в рассказе «Три смерти», дуб в эпопее «Война и мир», липа и дуб в романе «Анна Каренина». Толстовская интерпретация этого символического образа связана с упорядочиванием, гармонией. Писателя–мыслителя влекла область духовно–нравственная, и в его сознании постепенно формировалась своеобразная этическая система, отвергающая всякое насилие.

Ключевые слова: древо, свобода, декабристы, творчество Л.Н. Толстого

В начале 1860-х годов Л.Н. Толстой написал три главы романа, посвященного декабристам (фрагмент был опубликован в 1884 году в сборнике «XXV», посвященном двадцатипятилетию Литературного фонда). В дальнейшем он возвратился к этой теме после завершения работы над «Анной Карениной». Собранные материалы, записи, сделанные художником в процессе обдумывания произведения в 1878–1879 гг., свидетельствуют о его пристальном внимании к

историческому пути России, к судьбам дворянства и народа, дают представление о масштабности замысла писателя. Мировоззрение, деятельность декабристов имели с точки зрения Толстого общественно–историческое, культурное значение, их жизненные коллизии давали богатый материал для художественного освоения, хотя отношение к ним претерпевало с течением времени изменения, было неоднозначным.

Сведения, представляющие интерес для будущего романа о декабристах, писатель заносил в Записные книжки, условно обозначаемые исследователями буквами «А», «Б». «В», имеются также записи на отдельных листах. В книжку «А» вошли материалы, касающиеся общественно–политической обстановки в России и в Европе 1810–1820-х гг., сведения о государственных деятелях, о жизненном пути ряда декабристов и близких к ним лиц. Толстой опирался на множество источников, среди них исследования европейских и отечественных историков, периодические издания XIX в., мемуарные свидетельства, напечатанные в таких журналах, как «Русский архив», «Русская старина», в альманахе «Полярная звезда» и др. Он черпал сведения из переписки с вернувшимися из ссылки декабристами и людьми, знавшими их.

Обдумывая роман о декабристах, писатель много размышлял о влиянии на их взгляды уроков мировой истории, Великой французской революции, деятельности Наполеона и Отечественной войны 1812 года, кризиса абсолютизма, разразившегося в ряде европейских стран в 1820-е годы. Бурная эпоха конца XVIII–начала XIX вв. как никогда остро породила вопрос о политической, гражданской свободе и ее цене.

Одна из записей в книжке «А», которая заполнялась в течение 1878 г., гласит: «Дерево свободы удобрить кровью»[1]. Обращает на себя внимание контекст, в котором она находится: ей предшествует фраза: «Занд убил Коцебу» (убийство, совершенное в 1819 г. немецким студентом Карлом Зандом драматурга Коцебу, выступавшего против конституционного строя, либеральных увлечений молодежи), а после нее следует: «Лёнинг покушался на жизнь Ибеля» (покушение увлеченного примером Занда аптекаря Лёнинга в 1819 г. на жизнь крупного сановника Нассауского герцогства Ибеля).

Образ древа в мировой культуре имеет очень глубокие корни. По определению энциклопедии «Мифы народов мира»: «Древо мировое (arbor mundi, “космическое древо”), характерный для мифопоэтического сознания образ, воплощающий универсальную концепцию мира. Образ Д.м. засвидетельствован практически повсеместно или в чистом виде, или в вариантах (нередко с подчеркиванием той или иной частной функции) — “древо жизни”, “древо плодородия”, “древо центра”, “древо восхождения”, “небесное древо”, “шаманское древо”, “мистическое древо”, “древо познания” и т.п.; более редкие варианты: “древо смерти”, “древо зла”, “древо подземного царства (нижнего мира)”, “древо нисхождения”»[2].

Как указывает автор энциклопедической статьи: «Само Д.м. в известном смысле и в определенных контекстах становится моделью культуры в целом, своего рода “древом цивилизации” среди природного хаоса. <…> Особая роль Д.м. для мифопоэтической эпохи определяется, в частности, тем, что Д.м. выступает как посредствующее звено между вселенной (макрокосмосом) и человеком (микрокосмосом) и является местом их пересечения. Образ Д.м. гарантировал целостный взгляд на мир, определение человеком своего места во вселенной»[3].

В культурном развитии человечества концепция мирового Древа оставила по себе следы в многочисленных космологических, религиозных и мифологических представлениях, отраженных в языке, в словесных текстах разного рода, в искусстве, в других сферах.

Английский религиовед и этнолог Д. Дж. Фрезер в своем фундаментальном исследовании «Золотая ветвь» подробно описал в IX и X главах поклонение деревьям, которое играло важную роль в истории религии арийцев, проследил наследие тотемизма в народной жизни. Благотворные свойства, приписываемые духам деревьев, способным передавать свою магическую силу людям, обусловили такой обряд как посадка Майского дерева на сельских праздниках в Западной Европе и у славян[4].

1. Толстой Л.Н. Полное собр. соч.: в 90 т. (Юбилейное). Т. 17. М., ГИХЛ, 1936. – С. 446. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.
2. Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. М., Сов. энциклопедия, 1980. С. 398.
3. Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия Т. 1. С. 404–405.
4. Фрезер Д.Дж. Золотая Ветвь. М.: Изд–во политической литературы, 1983. – С.110–134.

Обычай сажать в торжественной обстановке на городских улицах и площадях Дерево свободы как символ освобождения от деспотизма зародился в период борьбы американских колонистов за независимость (примерно конец XVIII в.).Томас Джефферсон (1743-1826), американский просветитель, автор проекта Декларации независимости США, третий президент Америки, в письме к У. Смиту от 13 ноября 1787 г. высказал следующую мысль: «И какая страна может сохранить свои свободы, если ее правители не получают время от времени предупреждения о том, что ее народ хранит свой дух сопротивления? Пусть люди берутся за оружие. Средство поправить дело — это добиться, чтобы они правильно поняли все факты, затем — помиловать и умиротворить их. Что значит потерять несколько жизней за столетие или два? Дерево свободы необходимо поливать время от времени кровью тиранов и патриотов. Это его естественное удобрение»[5].

В период Великой французской революции стало традицией сажать во многих городах страны деревья, символизирующие свободу, пролитую ради нее кровь, жертвенность. Например, такое Древо было посажено санкюлотами в Сент-Антуанском предместье Парижа в годовщину клятвы в Зале для игры в мяч, произнесенной объединившимися представителями третьего сословия 20 июня 1789 г., требовавшими конституции. Эта клятва ознаменовала первое открытое выступление третьего сословия против короля.

Образное выражение о Древе свободы, произрастающем на почве, напитанной кровью, в различных вариантах распространялось в европейской культуре на рубеже XVIII–XIX вв. и в дальнейшем. Оно перекликается по смыслу со словами «Марсельезы», созданной 25 апреля 1792 года Клодом Жозефом Руже де Лилем, о крови, пролитой за свободу в борьбе против врагов родины и тиранов; рефрен гимна звучит так: «Пусть крови нечестивой / Напьются наши нивы!» («Qu’un sang impur / Abreuve nos sillons!»). У шотландского поэта Роберта Бёрнса есть стихотворение «Дерево свободы» («The Tree of Liberty», 1792), написанное под влиянием Великой французской революции.

События коренного социального и политического переворота, совершившегося во Франции XVIII в., сделали этот образ–символ и ритуалы, связанные с ним, хорошо известными и популярными в кругах представителей тайных политических обществ в России. Следует также учитывать влияние Декларации независимости и политического опыта Соединенных Штатов. Как известно, Никита Муравьев в своем конституционном проекте ориентировался на американскую Декларацию (См.: Н.М. Дружинин. Декабрист Никита Муравьев. М., Изд. всесоюзного общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев, 1933; Н.Н. Болховитинов. Декабристы и Америка // Вопросы истории, № 4, 1974. С. 91–104).

Образ–символ древа был востребован общественным сознанием и во время революций во Франции в июле 1830 г., в феврале 1848 г., в сентябре 1870 г. при провозглашении Третьей республики, а также Парижской коммуной в 1871 г. Речь Виктора Гюго, произнесенная при посадке Дерева свободы на площади Вогезов 2 марта 1848 года, звучит как гимн: «Дерево — прекрасный и истинный символ свободы! Свобода уходит корнями в сердца людей, подобно дереву в сердце земли; подобно дереву, оно поднимает и простирает свои ветви в небо; подобно дереву, оно растет непрерывно и покрывает поколения своей тенью. Первое дерево свободы было посажено восемнадцать столетий назад самим Богом на Голгофе. Первое дерево свободы — это крест, на котором Иисус Христос принес себя в жертву за свободу, равенство и братство человечества»[6].

Оно было воспето русским радикалом–шестидесятником И.И. Гольц–Миллером в стихотворении «По прочтении книги Бокля “История цивилизации”» (1869).

В свете этих фактов неслучайным представляется внимание Толстого к образу–символу древо. Для художника–мыслителя, был очевиден мощный эстетический и смысловой потенциал, сокрытый в нем. Но ипостась этого образа, связанная с насилием, кровью, революционностью, тираноборчеством, была чужда духовному складу, мировосприятию писателя. Образ древа в его произведениях сопряжен со сферой этической, онтологической. Таковы безымянное дерево в рассказе «Три смерти», дуб в эпопее «Война и мир», липа и дуб в романе «Анна Каренина».

В первом произведении роща это идеальное место, где действуют особые законы. Нарисованная как будто в назидание человеку картина происходящего с деревом, которое рубят для

5. Томас Джефферсон о демократии. Сост. Падовер С.К. СПб., Рес Гумана: Лениздат, 1992. – С. 40.
6. Гюго В. Собр. соч.: в 15 т. Т. 15. М., ГИХЛ, 1956. С. 41.

изготовления креста, раскрывает мудрость, величие, красоту естественной жизни и смерти, возносит рассказ на уровень философский, направляет читателя по пути духовного просветления. По мысли автора, в природе нет трагедии, все подчинено высшим законам, «божески–всемирным». В письме к А.А. Толстой писатель кратко и апологетически изложил принцип жизни «une brute», который можно трактовать не в приземленно–натуралистическом значении, а как неосознанное, инстинктивное: «...да чем же дурно une brute? Une brute есть счастье и красота, гармония со всем миром, а не такой разлад, как у барыни. Дерево умирает спокойно, честно и красиво. Красиво — потому что не лжет, не ломается, не боится, не жалеет. — Вот моя мысль, с которой вы, разумеется, несогласны, но которую оспаривать нельзя, — это есть и в моей душе и в вашей» (Толстой, т. 60, с. 265–266).

Дуб в эпопее «Война и мир», этот патриарх леса, пращур, который казался вначале князю Андрею символом спокойного отречения от жизни, на обратном пути героя из Отрадного чудно преображается, он «раскинулся шатром сочной, темной зелени», млел, колыхаясь в лучах вечернего солнца. В лесу царит единство, согласованность молодого и старого, происходит переход одних природных состояний в другие; как и в «Трех смертях», все подчинено законам «божески–всемирным». Встреча с дубом, воплощающим идею универсализма, незыблемость законов бытия, с древом, связующим мир земной и космос, помогает герою преодолеть разобщенность с окружающей действительностью и ближними.

В романе «Анна Каренина» во время грозы спасение Кити, ребенка, няни исходит от старой липы. Они оказываются под ее покровом. Функция липы милующая, защищающая. Это отмечено Б. Лённквист в книге «Путешествие вглубь романа: Лев Толстой "Анна Каренина"»: хранительницей ребенка и взрослых «оказывается старая липа, медоносное дерево. И тут можно вспомнить, что липа в фольклорных поверьях — священное дерево, связанное с любовью, с празднованием весны и возрождения»[7]. В то же время дуб, разбитый молнией, символизирует борьбу сил хаоса с силами упорядоченности. Несмотря на буйство стихии, гармония восстанавливается, катастрофических последствий громовый удар не имеет.

Писателя–мыслителя влекла область духовно–нравственная, в его этической системе идея ненасилия это конкретно–практический путь жизни и внутреннее совершенствование и возрастание личности. Развитие философских, моралистических взглядов художника, его представлений об отношениях человека с земной сферой и Вселенной, личности с обществом утверждало Толстого в мысли, что существование людей должно согласовываться с естественными законами, с необходимостью хранить связь со своими истоками. Величие природы в том числе основы растительного мира — древа, в безграничности ее проявлений, в заключенной в ней неизреченной тайне. Она связывает человека с вечностью, с Универсумом, духовно, этически влияет на него, побуждает искать смысл существования и свое предназначение. Свобода и полнота бытия заключены для писателя в единении с мирозданием. Образ–символ древа многозначен, его глубинные смыслы практически неисчерпаемы. Толстовская творческая интерпретация этого символического образа связана с упорядочиванием, гармонией, с мудростью установок «божески–всемирных».

7. Лённквист Б. Путешествие вглубь романа: Лев Толстой «Анна Каренина». М., Языки славянской культуры, 2010. С. 109.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Гюго В. Собрание сочинений в 15 т. Т. 15. - М.: ГИХЛ, 1956. - С. 41–42.
2. Джефферсон Т. Письмо У. Смиту // Томас Джефферсон о демократии / Ссост. и подгот. ориг., вступ. ст. С.К. Падовера; пер. с англ. М.Д. Маркина. - СПб.: Рес Гумана, Лениздат, 1992. - С. 39–40.
3. Лённквист Б. Путешествие вглубь романа: Лев Толстой «Анна Каренина». - М.: Языки славянской культуры, 2010. - С. 108–109.
4. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. (Юбилейное). - М.: ГИХЛ, 1928–1958.
5. Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т. 1. - М.: Сов. энциклопедия, 1980–1982. - С. 398–406.
6. Фрезер Д.Дж. Золотая ветвь. - М.: Изд–во политической литературы, 1983. - С. 110–134.

Huang Weiwei
Lecturer at the School of Arts,
Xiamen University
Deputy Secretary General of Fujian Sculpture Society
e-mail: huang-555@163.com
Xiamen, China
ORCID: 0009-000-0070-1113

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: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-19-26

SOME FEATURES OF REALISTIC SCULPTURE IN CHINA IN THE 20TH CENTURY

Summary: The development of Chinese realistic sculpture has always been strongly influenced by political factors, and its creative methods and social functions have manifested distinctively at different historical stages. This article examines how political programs, class consciousness, and social changes dominated the morphological evolution of realistic sculpture at various stages of its development in the 20th century – during the May 4 movement, according to the "Yan'an model" during the war, and already within the framework of the Soviet school after the founding of the PRC. Analyzing representative works and theoretical models from different stages, this article reveals the role of political movements in determining the direction of artistic creation, and considers the problems and significance of realistic sculpture nowadays.

Keywords: modern China; political factors; realistic sculpture; classes; Yan'an model; Soviet model.

The end of the 19th century saw Chinese society undergo radical changes. Realistic sculpture, as an art form that reflects social reality and resonates with the grassroots of society, and awakens civic consciousness and serves the political demands of both capitalism and communism, has always been linked to the fate of China. At all stages of its development, from the New Culture movement and the May the 4th movement, through revolutionary literature and art from the Yan'an period to the adoption of the Soviet model as a part of the construction of a socialist system, Chinese realistic sculpture was deeply influenced by political factors in terms of creative methods, choice of themes, and forms of expression. The purpose of this article is to analyze the three stages of the development of realistic sculpture in modern China, to analyze the political and historical factors that underlie this development, and to provide a context for understanding the characteristics of contemporary Chinese sculpture.

After the Opium Wars, China found itself in a deep national crisis, and as the country was seeking ways to transform its society and culture, the intellectuals of the May the 4th Movement proposed slogans like "democracy" and "science" to guide the

Ill. 1. Collective creation by teachers of Lu Xun Academy of Fine Arts «Harvest Celebration», october 1959, stone, China Agricultural Exhibition Hall Square.

country's development. Realistic art, inspired by the European Industrial Revolution, became a powerful tool for challenging feudal thinking and inspiring people. This art form allowed artists to portray the truth of society through their work, helping to mobilize people and promote change.

In the field of sculpture, a group of students who were educated abroad became the main driving force behind promoting realistic creativity. Such works as Zhang Chongren's «The Fisherwoman»

Ill. 2. Zhao Shutong, Wang Guangyi, students Li Shaorui, Long Xuli, Liao Dehu, Zhang Shaoxi, Fan Degao, as well as non-academic sculptors Li Qisheng, Zhang Fulun, Ren Yibo, Tang Shunan and people's artist Jiang Quangui «The House of the Tax Collector», 1965, cast copper, the exhibition hall of a landowner's Villa in Dai County, Sichuan Province.

(1931), Li Jinfa's «Deng Zhongyuan» (1934), and Liu Kaiqu's «Memorial to the Heroes of the War of Resistance to Japanese Aggression at Wusong and Shanghai» (1935), expressed national suffering. All of the sculptures in question were created using Western realistic techniques, which stands in stark contrast to the symbolic style of traditional Chinese sculpture. Although the Chinese industry at the time was imitating European techniques, it was still underdeveloped, materials were expensive, and there were not many skilled artists. As a result, few sculptures from this period have survived, and they do not fully reflect the full range of Chinese realistic sculpture of that time. Meanwhile, the emergence of these works marked the beginning of experimentation with the fusion of Chinese and Western sculptural techniques and laid the technical groundwork for the widespread adoption of realism in Chinese art.

The fall of the Manchu Qing dynasty and the national crisis caused by foreign invasion led to a call for the «salvation» of China by intellectuals and cultural figures. Realistic sculpture, influenced by the West, was seen as a bearer of «progressive, scientific, and democratic» ideas. It was entrusted with a political mission to educate people and criticize feudalism and social decline.

In 1942, at a meeting on literature and art in Yan'an, Mao Zedong delivered a speech in which he stated very clearly that literature and art should serve workers, peasants, and soldiers. He emphasized the importance of political criteria in art over artistic ones, asserting that the creation of art should be based on the needs of the revolutionary struggle. This speech had a significant impact on Chinese culture and led to the development of a new style in sculpture, which focused on creating "typical images" that represented the interests of the proletariat. This approach elevated the status of realism in Chinese art and became the dominant trend in official Chinese art since then.

The Yan'an period, which lasted from 1937 to 1949, was a time of intense war in China, both with external enemies and internal conflicts. Due to the lack of suitable conditions for artistic creation, only a small number of sculptures were produced during this period, mostly in the form of woodcuts that were easy to produce and distribute. However, the Luxun Institute in Yan'an (the predecessor of the Chinese Central Academy of Fine Arts and the Luxun Academy of Fine Arts) was already established at

that time, and a team of sculptors was assembled. They mostly produced a series of badges with Mao Zedong, as well as relief portraits of Marx, Engels and Mao. The surviving mentions of the sculptural works indicate the existence of a singular theme. Liu Kaiqu's relief "Worker-Peasant Family" (1945), and "Militia" (1947), "Mao Zedong" of the 1940s and "Liu Hulan" (1951) by Wang Chaowen create a great image of workers and revolutionaries in a simple and realistic way, strengthening the political and educational function of art.

Sculptors of the New Fourth Army, who fought against Japan, working under artillery fire during the battle. created two memorials for the soldiers and officers who fell at Yanba and Huaibei. These memorials are pillars with images of the soldiers cast in bronze and iron. The images are powerful, expressive, the modeling is accurate, the author of the project was Lu Man. In 1965, a group of teachers, including Zhao Shutong and Wu Mingwan, from the Sichuan Academy of Fine Arts, led a group of students and folk artists in creating a group sculpture called «The House of the Tax Collector», in accordance with their ideals of «class education». Despite being created in a later period, this work is a logical continuation of the Yan'an model. The Yan'an model centered on the idea of mobilizing the masses through dramatic narratives of class struggle and a realistic approach. Therefore, this sculpture is considered the most representative work on the theme of the revolutionary struggle of the Chinese proletariat.

The CCP consolidates ideology through art and literature. Realistic art and politics achieve a high degree of unity, and sculpture becomes a means of class struggle.

After the founding of the People's Republic of China, socialist realism became the official artistic program. The main characteristics of realistic works from this period were their reflection of the times and their service to society. Public urban sculpture was actively developed. The need for stronger social unity led to new demands for the quantity and quality of talent in the field of realistic sculpture. As part of the «Plan for the Assistance of Soviet Specialists in China», the Soviet sculpting school, based on courses in anatomy and clay sculpting, began to be systematically introduced in China. Sculptors, such as Nikolai Klindukhov, taught at the Central Academy of Fine Arts, while Chinese students studied at the Ilya Repin Academy and other

Ill. 3. Wang Chaowen «Mao Zedong», 1942, plaster, unknown location.

prominent Soviet art universities with programs in sculpture. These students, who went through the «Soviet school» in one form or another, subsequently had a profound influence on realistic sculptural creativity in China. The trend of the 1950s was collective creativity. One of the most notable examples is the «Monument to People's Heroes» (1958), created by Liu Kaiqu, Ceng Zhushao, Wang Bingzhao, Fu Tianqiu, Tian Tianyu, Wang Linyi, Xiao Chuanju, and Zhang Songhe. It uses grandiose historical plots and strict Western realistic techniques to create images of revolutionary heroes. The collaborative work of a team of authors from the Lu Xun Academy of Fine Arts, «Harvest Celebration» (1959), clearly has the hallmarks of Soviet realistic monumental sculpture. Sculptors such as Qian Shaou and Cao Chunsheng, who returned to China after studying in the USSR, helped to further strengthen the «Soviet school» of sculpture in China and contributed to the convergence of themes in creativity and political propaganda.

The construction of socialism required art to serve as a tool for shaping the image of the country. The Soviet school provided technical standards for artistic creativity and teaching, as well as the export of ideology.

Despite the fact that realistic sculpture dominates contemporary Chinese art, its repetitive themes and forms have long been criticized by artists. Nowadays artists critique realistic sculpture, arguing that excessive political influence leads to strict limitations on artistic expression and hinders diversity.

Nevertheless, realism remains the primary focus of sculpture due to several reasons:

- deep connection between realism and the historical narrative of national salvation and revolutionary struggle;

- intuitive narrative approach allows to easily convey core values. At the same time, the sculptures conform to the popular aesthetic preferences of their time.

- Soviet-style teaching system dominates the Chinese education system. It has changed the traditional approach to sculptural modelling and shaped the thinking of Chinese sculptors, who have passed on this approach from generation to generation.

The evolution of realistic sculpture in modern China has, in fact, been a process of regulation of this art form by political forces. Realism, which at various stages was an instrument of enlightenment during the May Fourth Movement and a political tool within the «Yan'an Model» and a normative system since the formation of the Soviet school in the PRC, has always served the will of the state and the demands of society. Under the influence of globalization and multiculturalism, Chinese realistic sculpture has inevitably transformed, but its historical and political value still ensure its continuation. In the future, a significant challenge for the development of Chinese sculpture will be to use the language of contemporary art while maintaining the essence of realism.

REFERENCES

1. Mao Zedong. 1942. Talks at the Yenan forum on literature and art. 毛泽东，《在延安文艺座谈会上的讲话》，1942.
2. Liu Kaiqu. 1985. The History of Modern Chinese Sculpture, Publishing House «Folk Fine Arts». 刘开渠，《中国现代雕塑史》，人民美术出版社，1985.
3. Wang Shouzhi, The History of Modern World Art, Chinese Youth Publishing House, 2002. 王受之，《世界现代艺术史》，中国青年出版社，2002.
4. Lu Peng. 2006. The History of Chinese Art in the 20th Century, the Publishing house of Beijing University. 吕澎，《20世纪中国艺术史》，北京大学出版社，2006.

Хуан Вэйвэй
Преподаватель Школы искусств
Университета Сямынь
Заместитель Генерального секретаря
Фуцзяньского скульптурного общества
e-mail:huang-555@163.com
Сямынь, Китай
ORCID: 0009-000-0070-1113

Мария Александровна Бурганова
Доктор искусствоведения
Профессор
Действительный член Российской академии художества
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

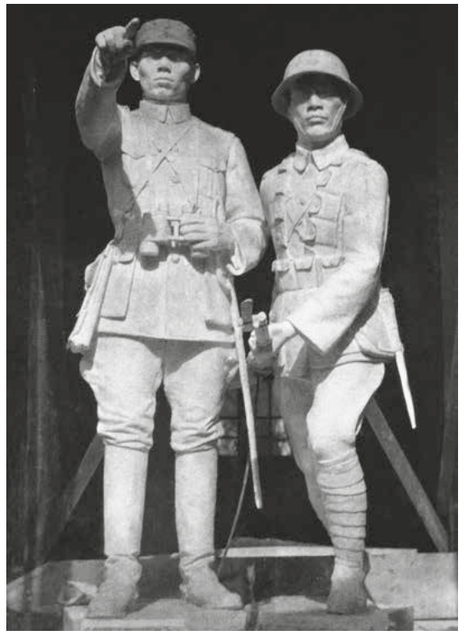
DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-19-26

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ В КИТАЕ В XX В.

Аннотация: Развитие китайской реалистической скульптуры всегда находилось под сильным влиянием политических факторов, а ее творческие методы и социальные функции проявляли свои особенности на разных исторических этапах. В данной статье рассматривается, как как политические программы, классовое сознание и социальные изменения доминировали в морфологической эволюции реалистической скульптуры на разных этапах ее развития в XX веке - во время движения 4 мая, по "яньаньской модели" в военное время, и уже в рамках советской школы после основания КНР. Анализируя репрезентативные работы и теоретические модели разных этапов, эта статья раскрывает роль политических движений в определении направления художественного творчества, а также осмысляет проблемы и значение реалистической скульптуры в современности.

Ключевые слова: реалистическая скульптура; классовость; Яньаньская модель; советская модель, взаимодействие организаций высшего образования творческой направленности с профессиональным сообществом.

Конец XIX в. стал временем, когда китайское общество пережило радикальные изменения. Как вид искусства, отражающий социальную реальность, находящий отклик в низах общества, пробуждающий гражданское сознание и служащий политическим требованиям капитализма и коммунизма, реалистическая скульптура всегда была тесно связана с судьбой китайской нации. На всех этапах своего развития, от движений за новую культуру и 4 мая 1919 г., революционной литературы и искусства яньаньского периода, и до заимствования советской модели в рамках строительства социалистической системы, творческие методы, выбор тематики и формы выра-



Ill. 4. Liu Kaiqu «Memorial to the Heroes of the War of Resistance to Japanese Aggression at Wusong and Shanghai», 1942, unknown material, Xihu Lake, Hangzhou. The original work was destroyed during the Cultural Revolution. It was restored in 2003 by Shen Wenxiang, a student of Liu Kaiqu, and still stands on the bank of Lake Xihu in Hangzhou.

жения китайской реалистической скульптуры были глубоко обусловлены политическими факторами. Цель данной статьи – разобрать три этапа развития реалистической скульптуры в Китае в новейшее время, проанализировать политическую логику и исторические мотивы, лежащие в ее основе, и дать контекст для понимания особенностей современного китайского скульптурного искусства.

Находясь в состоянии глубокого национального кризиса в период после Опиумных войн, Китай ищет пути к преобразованию себя и своего общества через культуру. Так, интеллектуалы движения за 4 мая выдвигают лозунги «демократия» и «наука». Реалистическое искусство, порожденное европейской промышленной революцией, стало важным инструментом критики феодального мышления и мобилизации людей, как искусство, которое показывает правду общества.

В области скульптуры группа студентов, получивших образование за рубежом, стала главной движущей силой в продвижении реалистичного творчества. «Рыбачка» Чжан Чунжэня (1931), «Дэн Чжунъюань» Ли Цзиньфа (1934), «Мемориал павшим под Усунем и Шанхаем героям войны сопротивления японской агрессии» Лю Кайцюя (1935) и другие работы выражают национальные страдания. Все они выполнены в западных реалистических техниках, что резко контрастирует с символическим стилем традиционной китайской скульптуры. Несмотря на подражание Европе на данном этапе, китайская промышленность в это время была мало развита, материалы были дорогие, а подготовленных людей – мало. Поэтому сохранившихся произведений скульптуры, относящихся к этому периоду, мало, и они не отражают в полной мере всю картину китайской реалистической скульптуры того времени. Между тем, появление этих работ положило начало экспериментам по синтезу китайской и западной скульптуры и заложило техническую основу для широкого распространения реализма в Китае.

Крах маньчжурской династии Цин и национальный экзистенциальный кризис, вызванный иностранным вторжением, спровоцировали призыв передовых интеллектуалов и деятелей культуры к «спасению» Китая. Реалистическая скульптура, заимствуемая с Запада, рассматривалась как носитель «передового, научного, демократического» духа. На него была возложена политическая миссия просвещать народ и критиковать феодализм и упадок общества.

В 1942 году на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани Мао Цзэдун в своей речи очень прямо сформулировал, что литература и искусство служат рабочим, крестьянам и солдатам, провозгласив приоритет политических критериев искусства над художественными. Создание скульптуры было включено в систему революционной пропаганды, требовавшую создания «типичных образов» с точки зрения пролетариата, которые служили бы классовой борьбе. Эта речь оказала глубокое влияние на мир китайской культуры и искусства и подняла статус реалистической скульптуры на большую высоту. По сей день это главное направление китайского официального искусства.

Яньаньский период, ограниченный 1937-1949 гг., относится лишь к части территорий Китая, и является временем изнурительной войны как с внешними, так и с внутренними врагами. Отсутствие достаточных условий для творчества привело к появлению небольшого количества скульптур на данном этапе, в основном это гравюры на дереве, которые было легко продвигать и печатать. Однако уже тогда был основан лусюневский институт в Яньани (предшественник Китайской центральной академии изящных искусств и Академии художеств им. Лу Сюня), и была организованна группа по созданию скульптуры. По большей части создавались значки с Мао Цзэдуном и рельефные портреты Мао Цзэдуна, Маркса, Энгельса. Сохранившиеся упоминания скульптурных произведений указывают на наличие единой очевидной темы. Рельеф Лю Кайцюя "Рабоче-крестьянская семья" (1945), "Ополчение" (1947), "Мао Цзэдун" 1940-х гг и "Лю Хулань" (1951) Ван Чаовэня создают великий образ рабочих и революционеров простым и реалистичным способом, укрепляя политическую и воспитательную функцию искусства.

Скульпторы Новой 4-ой армии, сражавшейся против Японии, под артиллерийским обстрелом создали "Мемориал павшим под Яньбу солдатам и офицерам Новой 4-ой армии сопротивления Японии" и "Мемориал павшим в Хуайбэе солдатам и офицерам Новой 4-ой армии сопротивления Японии". Это мемориальные стелы, на которых из бронзы и железа отлиты изображения солдат Новой 4-ой армии. Образы мощные, выразительные, моделирование точное, автором проекта был Лу Ман. В 1965 году группа преподавателей, таких как Чжао Шутун и У Минвань из Сычуаньской академии изящных искусств, в соответствии с идеалами "классового образования" возглавили группу студентов и народных мастеров для создания групповой скульптуры "Дом сборщика податей". Несмотря на то, что это произведение было создано в более поздний период, оно является логическим продолжением яньаньской модели, в центре которой находилась идея мобилизации народных масс через драматические нарративы о классовой борьбе и реалистический метод. Поэтому она стала самой типичной скульптурой на тему революционной борьбы пролетариата в Китае.

КПК консолидирует идеологию через искусство и литературу. Реалистическое искусство и политика достигают высокой степени единства, а скульптура становится средством классовой борьбы.

После основания Нового Китая социалистический реализм стал официальной художественной программой. Основными чертами реалистических произведений этого периода стали отражение времени и служение обществу. Активное развитие получила городская скульптура в общественных местах. Необходимость укрепления общественного единства выдвигала новые требования к количеству и качеству талантов в области реалистической скульптуры. В рамках "Плана помощи советских специалистов Китаю", в Китае начала внедряться советская школа преподавания скульптуры, в основе которой лежат анатомия и рисование глиняных скульптур. Такие скульпторы, как Николай Клиндухов, приезжали вести занятия в Центральную академию изящных искусств для преподавания, а китайские студенты ездили учиться в академию имени Ильи Репина и другие известные советские художественные вузы, где велось обучение скульптурному искусству. Эти студенты, прошедшие в том или ином виде «советскую школу», впоследствии оказали глубокое влияние на реалистическое скульптурное творчество в Китае.

Тенденция 1950-х гг. – это коллективное творчество. Наиболее типичным примером является "Памятник народным героям" (1958), созданный Лю Кайцюем, Цэн Чжушао, Ван Бинчжао, Фу Тяньцю, Тянь Тянью, Ван Линьи, Сяо Чуаньцзю и Чжан Сунхэ. В нем используются грандиозные исторические сюжеты и строгие западные реалистические приемы для формирования образов революционных героев. Коллективное произведение группы авторов из Академии изящных искусств имени Лу Сюня "Празднование сбора урожая" (1959) явно обладает модельными чертами советской реалистической монументальной скульптуры. Такие скульпторы, как Цянь Шаоу и Цао Чуньшэн, вернувшиеся в Китай после обучения в СССР, еще больше укрепили «советскую школу» преподавания скульптуры в Китае, и также способствовали сближению тем творчества и политической пропаганды.

Строительство социализма требовало, чтобы искусство служило формированию образа страны, а советская школа обеспечивала одновременно технические стандарты творчества и преподавания и экспорт идеологии.

Хотя реалистическая скульптура занимает доминирующее положение в современном Китае, ее однообразие тем и форм уже долгое время подвергаются критике. Современные художники критикуют реалистическую скульптуру, указывая, что чрезмерная политизация приводит к жесткому ограничению художественного самовыражения и подавляет многообразие. Тем не менее, официально реализм по-прежнему

остается главным направлением скульптуры по ряду причин:

- глубокая связь реализма с историческим повествованием о национальном спасении и революционной борьбе;

- благодаря интуитивно понятному повествовательному методу легко распространять основные ценности; в то же время скульптура соответствует популярной эстетике своего времени;

- система преподавания по советскому образцу занимает доминирующее положение в китайской системе образования. Она изменила традиционную концепцию скульптурного моделирования и сформировала творческое мышление китайских скульпторов, которое стало передаваться из поколения в поколение.

Эволюция реалистической скульптуры в современном Китае – это, по сути, процесс регулирования формы искусства политическими силами. Реализм, являясь на разных этапах инструментом просвещения в эпоху движения 4 мая, политическим средством в рамках "яньаньской модели" и нормативной системой в период становления советской школы в Китае, всегда служил воле государства и требованиям общества. Под влиянием глобализации и мультикультурализма китайская реалистическая скульптура неизбежно трансформируется, но ее исторический вклад и политические функции по-прежнему обеспечивают ей преемственность. В будущем важным вопросом в развитии китайской скульптуры станет использование языка современного искусства при сохранении ядра реализма.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Мао Цзэдун. Речь на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани, 1942. 毛泽东，《在延安文艺座谈会上的讲话》，1942.
2. Лю Кайцюй. История современной китайской скульптуры. - Издательство «Народное изобразительное искусство», 1985. 刘开渠，《中国现代雕塑史》，人民美术出版社，1985.
3. Ван Шоучжи. История современного мирового искусства. - Издательство «Китайская молодежь», 2002. 王受之，《世界现代艺术史》，中国青年出版社，2002.
4. Лу Пэн. История китайского искусства в XX веке. - Издательство Пекинского университета, 2006. 吕澎，《20世纪中国艺术史》，北京大学出版社，2006

Kirill N. Gavrilin
Candidate of Art History,
Professor,
Head of the Art History and Humanities Department
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
Academician of the Russian Academy of Arts
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru
Moscow, Russia

Georgy K. Koshelev
Candidate of Art History, Associate Professor
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: logomachia@mail.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-27-37

ZHANG LIPING. MASTER OF FREEHAND BRUSH WORK

Summary: Zhang Liping's creative work represents the newest Chinese painting, which favours magnificent landscapes and natural imagery created while travelling. It is important to note that the artist's creative work, a continuation of the great masters of Chinese painting and European modernism, fills it with discoveries, expanding the boundaries of modern landscape painting. We can see the profound national roots of his talent in his vibrant colour sense and the uniqueness of his lively, quick drawing.

Keywords: Zhang Liping, Xiamen University, Russian Academy of Arts, modern Chinese painting, freehand brush work.

The painting school formed at the intersection of traditional ink painting and the latest Western and Russian influences has become one of the most indicative and at the same time difficult to understand phenomena of modern Chinese art. Zhang Liping, the Rector of the Art Institute of Xiamen University, is its outstanding representative. His personal exhibition, The Art of Sunlight, dedicated to the 75th anniversary of the establishment of diplomatic relations between China and Russia, was held in the halls of the Russian Academy of Arts in 2024, under the curatorship of Guo Xiaobin, the honorary foreign member of the Russian Academy of Arts.

Zhang Liping is a distinctive example of a national artist. His individual style, as a result of tireless professional searches, diverse experiments with plastic form and openness to new creative trends, has acquired a universal character. It reveals the current trends in the development of Chinese painting to a wide audience as well as a narrow circle of specialists.

Even the first acquaintance with Zhang Liping's paintings gives a clear understanding of his powerful colouristic gift. Preferring to work in the landscape genre, the artist seems to pass the centuries-old history of landscape painting through his sensitive brush, encyclopedically covering almost all of its significant manifestations — from the Chinese Mountains and Waters genre to parallels with Peter Doig, from impressionism to the tachisme of the late Nicolas de Staël and André Lanskoy. In the Russian perspective of painting perception, we could easily imagine Zhang Liping as an interlocutor and even a co-exhibitor with a number of artists from different eras — Konstantin Korovin with his programmatic etudism, strict and lapidary Georgy Nissky, the masters of the Vladimir school of landscape with their extreme chromatic tension and even explo-

Ill. 1. Zhang Liping. Boats and Nets, 2016. Oil on canvas 《船与网》(*400 cm x 150 cm) 2016*年拷贝

sive nonconformist Anatoly Zverev, who does not recognise clear stylistic boundaries. At the same time, it should be noted that Zhang Liping is by no means an eclectic, he is not a combiner of random heterogeneous stylistic elements. He is a complete, deep, and serious artist. Each time, he approaches the canvas fully armed with world painting experience, using it to create innovative examples of modern landscape art.

Today, Zhang Liping's creative work is seen as one of the most striking breakthroughs of pure pictorial element, liberated by a bold gesture of a virtuoso brush. At the same time, he is also an artist of a synthetic type, following the example of one of the founders of modern Chinese art, Xu Beihong, in bringing together the tradition of Chinese ink painting with the landscape vision of the Russian school and the formal discoveries of Western art.

The material fabric of his paintings is like a seething colourful stream, transformed by the powerful energy of a brushstroke — viscous, dense, colour-bearing. At times, it seems uncontrollable, even chaotic, somewhat reminiscent of the gestural plasticity of De Kooning's or early Diebenkorn's paintings. In some works, it achieves an almost self-valuable improvisational arbitrariness, and at times, it acquires an impeccable, almost calligraphic precision of touch. The surface of Zhang Liping's canvases claims self-sufficient artistic value — a viewer, looking at them from a close distance, can forget for a moment that a landscape painted from life is before them, and not an example of action painting or a tachisme opus.

Professor Liping is indeed a landscape painter, and, remaining faithful to his favourite genre, he subordinates his entire life to it. Here, the ability to create works of art is associated with a voluntary choice of a painter-traveller's fate. Striving to comprehend the sublime embodied in nature at risk to himself, the romantic image of a wandering artist, who disappeared from the world art scene as if long ago, is resurrected in his person. The long years of Zhang Liping's creative life are also literally "years of wandering". During that time, he explored many cities and villages of China, the mountainous regions of the country, and its coastal territories with a sketchbox easel on his back. In the end, he began to create works that go far beyond the sketch form – both in terms of format (some pieces are more than three meters on the long side) and in terms of general spatial direction, owing to which the plein air motif acquires a strict rhythm and expressive completeness of composition each time.

Here, for example, is Gulangyu Island and Tegan Terraces (both 2022), striking the eye with the intense contrast of cadmium and carmine tones with vast plains of Turkish blue and emerald green. What a decisive, almost Fauvist in its audacity, colour opposition... And how can one not recall here Matisse's famous call to look for a solution to all problems in a box of paints? However, the experience of European colourism is interpreted here through a special culture of brushwork, the boldness, and confidence of which is visible in every plan, every form, every touch. It is difficult not to admire this inspired dance of the brush – it repeatedly changes direction and pressure in the same stroke, the elegant ease of movement meets the brutal force of a large spot. And – no, not the artist's random successes, not sudden happy finds are before us, but a plastic framework of the composition carefully organised in a sequence of gestures. We find a similar structure-forming role of gesture in the large-format canvases Boats and Nets (2016) and Dazuo Bay (2023), where the chosen motif is so subordinated to the intrinsic plastic expressiveness of the brush rhythm that it acquires an abstract-hieroglyphic character. In other works, such as the wide panoramic view of Jagan or Peach Blossoms on the Outskirts of Shanqian Village (both – 2022), the objective character of the image, on the contrary, increases due to its graphic sharpening and intense highlighting of spatial plans. The careful attitude to brushwork and the fundamental value of the brushstroke are invariably preserved.

It is worth emphasising that the pictorial tendency, within the framework of which realistic elements are combined with technical methods borrowed from the arsenal of non-objective art, is quite noticeable today and is represented by major artists, including Scottish artist Jenny Saville, Frenchman Georges Rouault, Russians Vitaly Pushnitsky and Vladimir Migachev. In professional terminology, the term "abstract realism" has even become established, which is difficult to reconcile with, being in the territory of scientific discussion, but which is a striking example of artistic slang, promptly recording the phenomenon in the form of an oxymoron.

In essence, we are talking about gestural realistic painting, which, however, differs from the pictorial realism of the early 20th century in the spirit of J. Sorolla or V. Serov, with their characteristic breadth of execution. Abstract realism is a trend within realism, emerging at the junction of its traditional and later (for example, photorealism and hyperrealism) forms and some tendencies of non-objective art (primarily action painting and its formal discoveries). Based on the external similarity of individual techniques of applying paint (the gestural nature of painting, the gravitation towards a large format), there is reason to classify Zhang Liping as belonging to this influential international trend. However, it would be a serious mistake. No matter how close the Chinese artist is to the work of his foreign colleagues in certain aspects of his work, his thinking and his creative method, reflected in the very structure of each individual painting, regardless of size, time of creation, and formal merits, are fundamentally different. To understand them correctly, it makes sense to turn to the theoretical foundations of Chinese painting.

Speaking about the uniqueness of the professional thinking of a Chinese painter, it is necessary to emphasise the special influence exerted on him by the traditional art of ink painting, guó huà. Its

Ill. 2. Zhang Liping. Boats and Nets, 2016. Oil on canvas
《船与网》(*400 cm x 150 cm) 2016*年拷贝

Ill. 3. Zhang Liping. Early Morning, 2019. Oil on canvas
《晨曲》(*100 cm x 80 cm) 2019*年拷贝

theory has developed and become more complex over many centuries, gradually taking shape in a number of treatises. It is worth mentioning the six principles of Chinese painting, Notes on the Categories of Ancient Painting by Xie He (479?–502?), Notes on the Methods of the Brush by Jing Hao (c. 855–915), On Painting with a Fly Swatter in Hand (1650) by Shen Hao (1586–1661), which gained particular fame for its high literary form, Manual of the Mustard Seed Garden (1689) by Wang Gai and She Xin Yu, as well as the generalising Brief Notes on National Painting (1750) by Zhang Geng (1685–1760).

When faced with the theoretical provisions of Chinese painting, one cannot help but notice the extensive use of anatomical terms in the professional language of artists. Of course, we are not talking about the area of specialised knowledge that has become established as "plastic anatomy" as an

Ill. 4. Zhang Liping. Gulangyu Island, 2022. Oil on canvas 《鼓浪屿》(*360 cm x 120 cm) 2022*年拷贝

auxiliary discipline. Chinese painters have remained indifferent to this issue for centuries. It would be more correct to speak of a kind of anatomy of pictorial space, built, however, by analogy with the human body. And the traditional Chinese artist clearly understands the role of their main tool, the brush, and their main, and sometimes only material, ink, in the formation of each of the "organs". Ink and brush work in an inseparable unity; however, their areas of responsibility are separated.

The brush outlines the "veins" and shapes the "bones", while ink is understood as a kind of life-giving substance that gives the image "blood" and "muscles". In this case, the level of "veins" is associated with the plastic rhythm of the brush movement, "bones" — with the external manifestation of internal strength (a kind of architectonics of the image if we try to translate this into European terminology); "muscles" are perceived as an external plastic form; "blood" directs the internal vital force. In addition, in one or another artist's work, individual levels can be expressed to a greater extent — reasoning about artists who hide bones in muscles, or, on the contrary, allow bones to be outlined under muscles, distantly recalls the opposition of "draftsmen" to "colourists" in European schools of painting. Here, the link between the tectonic structure of the image and its gestural structure is of fundamental interest. The wrist gesture was understood as a basic element of pictorial space in European painting rather late, only from the second half of the 19th century; whereas for the Chinese artist, it has been an organic part of the integral image for many centuries.

Having chosen the technique of oil painting, Zhang Liping masters it, comprehending all the diverse wealth accumulated by the French impressionists and postimpressionists, masters of Russian landscape, painters of action and tachisme. However, this matter, seemingly alien to the Chinese visual space, lies on a foundation that strictly corresponds to the traditional anatomy of the painting. Professor Zhang Liping literally infuses fresh blood and gives a fully developed musculature to the body, the skeleton and interweaving veins of which are pictured in full agreement with the classical painting theory dating back to Xie He and Jing Hao. Hence, the rare sense of harmony for a modern artist, the unity of space, the elastic rhythm of the brush gestures (the level of "veins"), devoid of any chance. The fundamental pictorial structures created by generations of guó huà masters were inherited, carefully preserved, and developed by Zhang Liping at a new stage in the historical development of art.

Understanding the structure of the space of Chinese pictorial images, as we see, is directly related to issues of technical execution. It is no coincidence that already at the basic level, we speak of the special role of gesture. The role of the movement of the brush, its trajectory, the force of contact, the tilt, and the nature of the splitting are conceptualised here. The expressed interest in the nuances of performance skills is determined to a large extent by the method of studying painting on scrolls that has taken root in Chinese culture. In it, in contrast to the European examination from the general to the particular in motion from a distance, the work was assessed from a close distance — to examine all the features of the artist's individual manner in detail. This concerned both the scrolls painted with a "careful brush" in the gongbi technique (predominant until the 12th century), and the works of the "rough brush" or "freehand brush" technique of shenbi, which entered into competition with it. The latter is of particular interest to us as a practice that embodies the principle of xie yi ("painting an idea") as opposed to the gongbi principle of xie sheng ("painting nature"). An artist who strives to implement the xie yi principle in their work sets the unusually complex technical task of combining "ten thousand strokes" in one stroke, which requires tireless self-improvement and inner spiritual work.

Continuing the legacy of the great xie masters of the 20th century, Qi Baishi and Xu Beihong, Zhang Liping fills it with discoveries in the field of modern landscape painting. With a few precise strokes, he establishes an entire mountain range on the plane of the canvas; with a quick scattering of black strokes, he brings to life a fishing village, and in the glowing clots of paint, he conveys to the viewer the aroma of freshly cut grass caressed by the setting sun. Here, technical virtuosity serves a deep poetic feeling, and the traditional shenbi principles receive a new life, transferred by Zhang Liping to the modern artistic process, becoming a full-fledged part of it.

REFERENCES:

1. Belozerova, V.G. 2007. The Art of Chinese Calligraphy, Moscow, Russia.
2. Belozerova, V.G. 2013. The Role of the Shi Category in the Theory of Chinese Calligraphy and Painting [Rol kategorii shi v teorii kitajskoj kalligrafii i zhivopisi], Vostok (Oriens), no. 5, pp. 75–83.
3. 3. Spiritual Culture of China: Encyclopedia, in 6 vol., 2010, Iskusstvo, Moscow, Russia, vol. 6.
4. Li Ming-yao. 2007. Shan Shui (Landscape), Shanghai, China.
5. Liu Song-yan. 2003. Diagrams and Explanations on the Painting Techniques of Sixteen Landscape Painters of the Tang, Song, and Yuan Dynasties, Beijing, China.
6. Manual of the Mustard Seed Garden, Translated from Chinese by Zavadskaya, E.V., 1969, reprinted 2001, Moscow, Russia.
7. Sokolov, S.N. 1973. "On the Structure and Function of the Canon in Classical Painting of the Far East", Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki [The Problem of the Canon in Ancient and Medieval Art of Asia and Africa], GRVL, Moscow, USSR, pp. 36–48.
8. Xu Yong Wan. 2002. Landscape Painting in Dry Ink and Dry Brush Techniques, Hefei, China.
9. Tang Zhi Qi. 2002. "The Secret Word on the Matters of Painting", Essays on Painting in the Ming Dynasty, Changsha, China, pp. 242–298.
10. Vinogradova, N.A, Kaptereva, T.P. and Starodub, T.Kh. 1997. Traditional Art of the East. Terminological Dictionary, Ellis Lak, Moscow, Russia.
11. Foster, V. 2007. Kitajskaya zhivopis kistyu: entsiklopediya: putevoditel po osnovam kitajskoj zhivopisi dlya nachinayushchego khudozhnika [Chinese Brush Painting: An Encyclopedia: A Guide to the Basics of Chinese Painting for the Beginning Artist], Translated by Lisitsyna, T., Art-Rodnik, Moscow, Russia.
12. Chen Zhi-ming. 2007. Guó Huà Landscape [Technique], Shanghai, China.
13. Zavadskaya, E.V. 1978. "Shi-tao. Conversations on Painting by the Monk Bitter Gourd", Conversations on Painting by Shi-tao, Translated by Zavadskaya, E.V., Moscow, USSR.
14. Some Tang and Pre-Tang Texts on Chinese Painting, in 2 vol., Translated and annotated by Acker, W.R.B., E.J. Brill, Leiden, the Netherlands, 1954-1974.
15. Bickford, M. 1996. Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar Painting Genre, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
16. Bush, S. and Shih, Hsio-yen. 1985. Early Chinese Texts on Painting, Harvard University Press, Cambridge, MA, USA.
17. Cahill, J. 1995. The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China, Columbia University Press, New York, USA.
18. Cheng, F. 1994. Empty and Full: The Language of Chinese Painting, Shambhala.
19. Heng Hock-juan. 1998. The Inward Turn in Chinese Painting, Ph.D dissertation, Columbia University, New York, USA.
20. Da-wei, K. 1981, 1990. Chinese Brushwork in Calligraphy and Painting, Allanheld & Schram, Montclair, NJ, USA and Dover Publications, London, UK.
21. Soper, A. 1951. Kuo Jo-Hsu`s Experiences in Painting, American Council of Learned Societies, Washington, D.C., USA.
22. Sullivan, M. 1980. Chinese Landscape Painting: In the Sui and Tang Dynasties, University of California Press, Berkeley, California, USA.
23. Feian, Yu. 1988. Chinese Painting Colors: Studies of Their Preparation and Application in Traditional and Modern Times, Translated by Silbergeld, J. and McNair, A., Hong Kong University Press, Hong Kong and University of Washington Press, Seattle & London.

Кирилл Николаевич Гаврилин
Кандидат искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой «История искусств и гуманитарные науки»
Российского государственного художественно - промышленного
университета им. С.Г. Строганова
Член-корреспондент Российской академии художеств
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru
Москва, Россия

Георгий Константинович Кошелев
Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры «История искусств и гуманитарные науки»
Российского государственного художественно - промышленного
университета им. С.Г. Строганова
e-mail: logomachia@mail.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-27-37

ЧЖАН ЛИПИН, МАСТЕР СВОБОДНОЙ КИСТИ

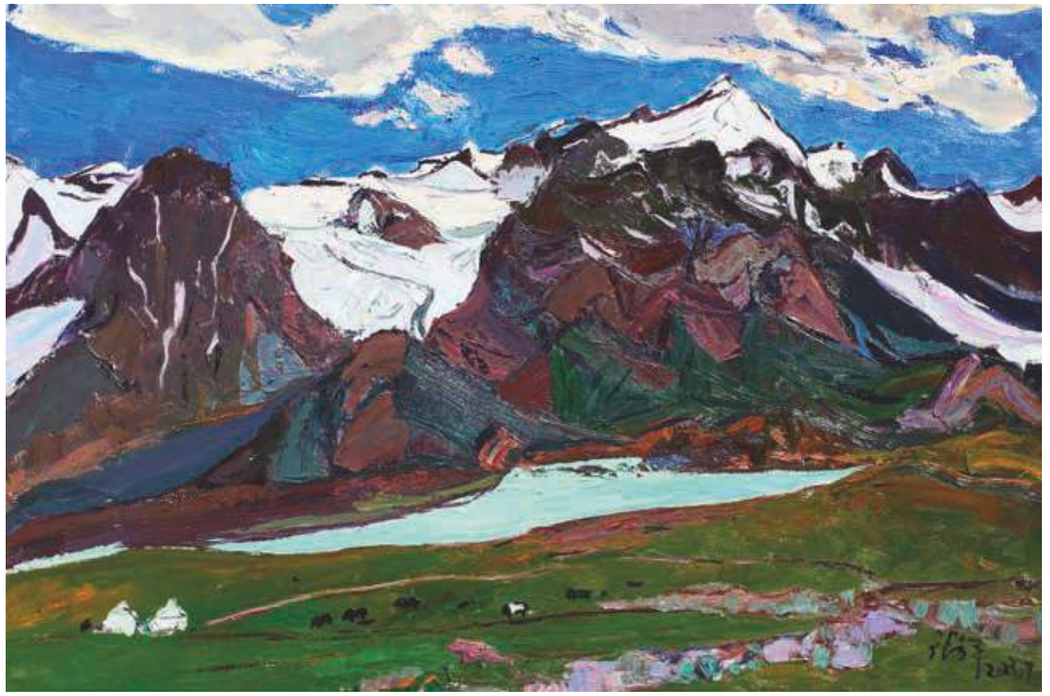
Аннотация: Творчество Чжан Липина представляет новейшую живопись Китая, предпочитающую величественный пейзаж, образы природы, рождённые в путешествиях. Важно отметить, что творчество художника, продолжая линию великих мастеров китайской живописи и европейского модернизма, наполняет её открытиями, расширяя границы современной пейзажной картины. Мощный колористический дар и своеобразие энергичного, быстрого рисунка – выдают нам глубокие национальные корни его мастерства. Отдавая дань современной художественной культуре, мастер бережно хранит традиции китайской тушевой живописи. Свойственная гохуа свобода кистевого жеста находит неожиданную интерпретацию в масляной технике.

Ключевые слова: Чжан Липин, Сямыньский университет, Российская академия художеств, современная китайская живопись, свободная кисть

Одним из наиболее показательных и вместе с тем сложных для понимания явлений современного китайского искусства стала сформировавшаяся на пересечении традиционной тушевой живописи и новейших западных, а также российских влияний живописная школа, выдающимся представителем которой выступает ректор художественного института Сямыньского университета Чжан Липин. Его персональная выставка «Искусство солнечного света», приуроченная к 75-летию установления дипломатических отношений между Китаем и Россией, была развернута в залах Российской академии художеств в 2024 году, под кураторством почётного зарубежного члена РАХ Го Сяобиня.

Чжан Липин – яркий пример национального художника, авторский язык которого в результате неустанных профессиональных поисков, многообразных экспериментов с пластической формой и открытости к новым творческим веяниям, приобрел универсальный характер, открывая как широкому зрителю, так и узкому кругу специалистов актуальные тенденции развития живописи Китая.

Уже первое знакомство с картинами Чжан Липина дает ясное понимание о его мощном колористическом даре. Предпочитающий работать в пейзажном жанре, мастер будто пропускает сквозь чуткую кисть многовековую историю пейзажной живописи, энциклопедически охватывая едва ли не все ее значимые проявления – от китайского жанра «горы и воды» до параллелей Питеру Дойгу, от импрессионизма до ташизма позднего Николя де Сталя и Андре Ланского. В



Ill. 5. Zhang Liping. Tianquan Lake, 2023. Oil on canvas 《边境天泉》(*180 cm x 120 cm) 2023*年 拷贝

российской перспективе восприятия живописного искусства мы могли бы с легкостью представить Чжан Липина собеседником и даже соэкспонентом целого ряда художников разных эпох – Константина Коровина с его программным этюдизмом, строгого и лапидарного Георгия Нисского, мастеров владимирской школы пейзажа с их предельным хроматическим напряжением и даже взрывного и не признающего четких стилевых границ нонконформиста Анатолия Зверева. При этом, нужно заметить, Чжан Липин – отнюдь не эклектик, не комбинатор случайных разнородных стилевых элементов, но цельный, глубокий и серьезный художник, всякий раз подходящий к холсту во всеоружии мирового живописного опыта и мобилизующий его для создания новаторских образцов современного пейзажного искусства.

Сегодня творчество Чжан Липина видится одним из наиболее ярких прорывов чистой живописной стихии, освобожденной смелым жестом виртуозной кисти. Вместе с тем, он также и художник синтетического типа, следующий примеру одного из родоначальников новейшего китайского искусства Сюй Бэйхуна в объединении традиции китайской тушевой живописи с пейзажным видением русской школы и формальными открытиями искусства Запада.

Материальная ткань его картин подобна бурлящему красочному потоку, преобразующему-ся могучей энергией мазка – тягучего, плотного, цветоносного. Подчас он кажется неуправляемым, даже хаотическим, чем-то напоминая жестовую пластику полотен Де Кунинга или раннего Дибенкорна, и в отдельных полотнах достигая едва ли не самоценного импровизационного произвола, подчас же обретает безукоризненную, почти каллиграфическую точность касания. Поверхность холстов Чжан Липина претендует на самодостаточную художественную ценность – так что, рассматривающий их с близкого расстояния зритель может на миг забыть, что перед ним пейзаж, написанный с натуры, а не образец живописи действия или же ташистский опус.

Профессор Липин, действительно, пейзажист, и, храня верность излюбленному жанру, он подчиняет ему и всю организацию своей жизни. Возможность создавать произведения искусства здесь сопряжена с добровольным выбором судьбы живописца-путешественника. В его лице воскресает будто бы давно уже сошедший с мировой художественной сцены романтический образ странствующего художника, с риском для себя, в преодолении невзгод и испытаний стремящегося к постижению воплощенного в природе

Ill. 6.. Zhang Liping. Noon, 2020. Oil on canvas 《晌午》(*120 cm x 80 cm) 2020*年 拷贝

возвышенного. Долгие годы творческой жизни Чжан Липина – это также и в буквальном смысле «годы странствий», за время которых с этюдником за спиной им были исследованы многие города и селения Китая, горные районы страны и ее прибрежные территории. При этом в итоге он пришел к созданию произведений, выходящих далеко за рамки этюдной формы – как в плане формата (некоторые вещи более трех метров по большей стороне), так и с точки зрения общей пространственной режиссуры, благодаря которой пленэрный мотив всякий раз обретает строгий ритм и выразительную завершенность композиции.

Вот, к примеру, «Остров Гуланъюй» и «Террассы Теган» (обе 2022), поражающий глаз напряженным контрастом кадмиевых и карминовых тонов с обширными полями турецкой голубой и изумрудной зеленой. Какое решительное, почти фовисткое по дерзости своей цветовое противопоставление... И как не вспомнить здесь знаменитый матиссовский призыв искать решение всех проблем в ящике с красками? Однако опыт европейского колоризма трактуется здесь через особую культуру кистевой работы, смелость и уверенность которой видна в каждом плане, каждой форме, каждом касании. Этим вдохновенным танцем кисти сложно не залюбоваться – она многократно меняет направление и силу нажима в раках одного мазка, элегантная легкость движения встречается с брутальной силой крупно положенного пятна. И – нет, перед нами не случайные удачи, не внезапные счастливые находки живописца, но тщательно организованный в последовательности жестов пластический каркас композиции. Подобную же структурообразующую роль жеста мы обнаруживаем в крупноформатных полотнах «Лодки и сети» (2016) и «Бухта Дацзо» (2023), где избранный мотив настолько подчиняется самоценной пластической выразительности кистевого ритма, что приобретает абстрактно-иероглифический характер. В других вещах – таких, как широкий панорамный вид «Джагана» или «Цветущий персик на окраине деревни Шаньцянь» (обе – 2022 г.) - предметный характер изображения, напротив, возрастает за счет его графического заострения и резкого выделения пространственных планов. Внимательное же отношение к кистевой работе и принципиальная ценность мазка неизменно сохраняется.

Стоит подчеркнуть, что живописная тенденция, в рамках которой реалистические элементы объединяются с техническими приемами, позаимствованными из арсенала беспредметного искусства, на сегодняшний день весьма заметна и представлена крупными мастерами, среди которых шотландская художница Дженни Сэвилл, француз Жорж Руо, русские Виталий Пушницкий и Владимир Мигачев. В профессиональной терминологии даже закрепился термин «абстрактный реализм», с которым сложно примириться, находясь на территории научной дискуссии, но который являет собой яркий образец художественного сленга, своевременно фиксирующего явление в форме оксюморона.

В сущности речь идет о жестовой реалистической живописи, однако же, отличной от живописного реализма начала XX века в духе Х. Сорольи или В. Серова, с характерной для них широтой исполнения. «Абстрактный реализм» - это направление внутри реализма, возникающее на стыке его традиционных и позднейших (например, фотореализма и гиперреализма) форм и некоторых тенденций беспредметного искусства (прежде всего «живописи действия» и ее формальных находок). На основании внешнего сходства отдельных приемов нанесения краски – жестового характера живописи, тяготения к крупному формату – есть основания отнести Чжан Липина к этому влиятельному интернациональному тренду. Но это будет серьезной ошибкой. Как бы ни сближался в отдельных аспектах своей работы китайский живописец с творчеством зарубежных коллег, его мышление и его творческий метод, отраженный в самой структуре каждой отдельной картины – независимо от величины, времени написания и формальных достоинств – фундаментально отличаются. Для их верного понимания имеет смысл обратиться к теоретическим основаниям китайской живописи.

Говоря о своеобразии профессионального мышления китайского живописца, нужно подчеркнуть особое влияние, оказываемое на него традиционным искусством тушевой живописи гохуа. Её теория развивалась и усложнялась на протяжении многих столетий, постепенно оформившись в ряде трактатов, из которых стоит упомянуть содержащие шесть основных законов китайской живописи «Заметки о категориях старинной живописи» Се Хэ (479?–502?), «Записки о методах кисти» Цзин Хао (ок. 855–915), «О живописи с мухогонкой в руках» (1650) Шэнь Хао (1586–1661), приобретшее особенную славу своей высокой литературной формой «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» (1689) Ван Гая и Шэ Синь Ю, а также обобщающие «Краткие заметки о национальной живописи» (1750) Чжан Гэна (1685–1760).

Ill. 7. Zhang Liping. Evening, 2015. Oil on canvas
《初更》(*190 cm x 180 cm) 2015*年拷贝

Столкнувшись с теоретическими положениями китайской живописи, нельзя не обратить внимание на обширное применение в профессиональном языке художников анатомических терминов. Речь, конечно, не идет о той области специального знания, которое закрепилось как «пластическая анатомия» в качестве вспомогательной дисциплины. К этой проблематике живописцы Китая веками сохраняют равнодушие. Правильнее будет говорить о своего рода анатомии живописного пространства, выстроенного, однако, по аналогии с человеческим организмом. И традиционный китайский художник ясно

Ill. 8. Zhang Liping. Gathering Nets, 2021. Oil on canvas
《收网》(*100 cm x 80 cm) 2021*年 拷贝

Ill. 9. Zhang Liping. Guide, 2022. Oil on canvas 《贵德》(150 cm x 90 cm) 2022年 拷贝

понимает роль его основного инструмента, кисти, и его основного, и иногда и единственного материала, туши, в образовании каждого из «органов». Тушь и кисть работают в неразрывном единстве, однако зоны их ответственности оказываются разведены.

Кисть намечает «жилы» и оформляет «кости», тогда как тушь осмысливается как своего рода жизнетворная субстанция, дающая изображению «кровь» и «мышцы» При этом уровень «жил» ассоциируется с связаны с пластическим ритмом кистевого движения, «костей» – с внешним проявлением внутренней силы (своего рода архитектоника изображения, если попытаться перевести это в европейскую терминологию); «мышцы» воспринимаются в качестве внешней пластической формы; «кровь» направляет внутреннюю жизненную силу». Кроме того, у того или иного мастера отдельные уровни могут быть выражены в большей мере – отдаленно рассуждения о художниках, которые скрывают кости в мышцах, или же, напротив, дают костям обозначиться под мышцами, напоминают противопоставление «рисовальщиков» «колористам» в европейских школах живописи. Принципиальный интерес здесь представляет увязка тектонической структуры изображения с ее жестовой структурой. Кистевой жест осмысливается как базовый элемент живописного пространства в европейской живописи довольно поздно, лишь со второй половины XIX века, тогда как для китайского художника на протяжении многих веков был органичной частью целостного изображения.

Избравший для себя технику масляной живописи Чжан Липин, осваивает ее, постигая все многообразное богатство, накопленное французскими импрессионистами и постимпрессионистами, мастерами русского пейзажа, живописцами действия и ташистами. Но эта, казалось бы, чуждая китайскому визуальному пространству материя, ложится на основание, строго соответствующее традиционной анатомии картины. Профессор Чжан Липин буквально вливает свежую кровь и дает совершенно развитую мускулатуру телу, остов и сплетения жил которого выстроены в полном согласии с классической живописной теорией, восходящей к Се Хэ и Цзин Хао. Отсюда редкое для современного художника чувство гармонии, единство пространства, упругий ритм кистевых жестов (уровень «жил»), лишенных какой бы то ни было случайности. Фундаментальные живописные структуры, создававшиеся поколениями мастеров гохуа, были унаследованы, бережно сохранены и развиты Чжан Липином на новом витке исторического развития искусства.

Понимание структуры пространства китайского живописного изображения, как мы видим, напрямую связана с вопросами технического исполнения. Не случайно уже на базовом уровне мы говорим об особой роли жеста. Роль движения кисти, ее траектории, силы касания, наклона и характера расщепления здесь концептуализируется. Выраженный интерес к нюансам исполнительского мастерства определяется в значительной мере укоренившимся в китайской культуре способом изучения живописи на свитках, при котором, в противоположность европейскому осмотру от общего к частному в движении с дальнего расстояния, произведение оценивалось с ближнего расстояния – так, чтобы детально рассмотреть все особенности индивидуальной манеры автора. Это касалось как свитков, написанных «тщательной кистью» в техника гуньби (преобладала до XII века), так и произведений вступившей с ней в конкуренцию технике «грубой кисти» или «свободной кисти» сеньби. Последняя особенно интересует нас как практика, воплощающая принцип се и («писать идею») в противоположность установке гуньби се шэн («писать натуру»). Художник, стремящийся реализовать в своем творчестве принцип се и, ставит перед собой необычайно сложную техническую задачу объединения в одном штрихе «десяти тысяч штрихов», что требует неустанного самосовершенствования и внутренней духовной работы.

Продолжая линию великих мастеров се и XX века, Ци Байши и Сюй Бэйхуна, Чжан Липин наполняет ее открытиями в области современной пейзажной картины. Несколькими точными мазками он утверждает на плоскости холста целый горный массив, беглой россыпью черных штрихов вызывает к жизни рыбацкую деревушку, а в рдеющих сгустках краски доносит зрителю аромат свежескошенной травы, ласкаемой закатным солнцем. Техническая виртуозность здесь служит глубокому поэтическому чувству, а традиционные установки сеньби получают новую жизнь, перенесенные Чжан Липином в современный художественный процесс и ставшие полноценной его частью.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Белозёрова В.Г. Искусство китайской каллиграфии. - М., 2007.
2. Белозёрова В.Г. Роль категории ши в теории китайской каллиграфии и живописи // Восток (Oriens). - 2013. - № 5. - С. 75-83.
3. Духовная культура Китая: Энциклопедия в 6 т. Т. 6. - М.: Искусство, 2010. - 1031 с.
4. Ли Мин-яо. Шаньшуй (Пейзаж). - Шанхай, 2007.
5. Лю Сун-янь. Тан Сун Юань ши лю цзя шаньшуй цзи фа ту цзе (Схемы и пояснения по технике письма шестнадцати пейзажистов династий Тан, Сун и Юань). - Пекин, 2003.
6. Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. с кит., предисл. и комм. Е.В. Завадской. - М., 1969, переиздание 2001. - 507 с.
7. Соколов С.Н. К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М.: ГРВЛ, 1973. - С. 36–48.
8. Сюй Юн-вань. Цзяо-мо ку-би шаньшуй (Пейзаж в технике сухой туши и сухой кисти). - Хэфэй, 2002.
9. Тан Чжи-ци. Хуйши вэйянь («Сокровенное слово о делах живописи») // Миндай хуалунь (Сочинения о живописи династии Мин). - Чанша, 2002. - С. 242–298.
10. Н.А Виноградова, Т.П. Каптерева, Т.Х. Стародуб. Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь . - М.: Эллис Лак, 1997. - 358 с.
11. Фостер Вив. Китайская живопись кистью: энциклопедия: путеводитель по основам китайской живописи для начинающего художника / Пер. с англ. Т. Лисицыной. - М.: Арт-Родник, 2007. - 224 с.
12. Чэнь Чжи-мин. Гохуа шаньшуй (Пейзаж [техники] гохуа). - Шанхай, 2007.
13. Завадская Е.В. Ши-тао. Беседы о живописи монаха Горькая Тыква / Пер. с кит., предисл. и комм. Е.В. Завадской // Завадская Е.В. «Беседы о живописи» Ши-тао. - М., 1978.
14. Some Tang and Pre-Tang Texts on Chinese Painting, in 2 vol., Translated and annotated by Acker, W.R.B., E.J. Brill, Leiden, the Netherlands, 1954-1974.
15. Bickford, M. 1996. Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar Painting Genre, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
16. Bush, S. and Shih, Hsio-yen. 1985. Early Chinese Texts on Painting, Harvard University Press, Cambridge, MA, USA.
17. Cahill, J. 1995. The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China, Columbia University Press, New York, USA.
18. Cheng, F. 1994. Empty and Full: The Language of Chinese Painting, Shambhala.
19. Heng Hock-juan. 1998. The Inward Turn in Chinese Painting, Ph.D dissertation, Columbia University, New York, USA.
20. Da-wei, K. 1981, 1990. Chinese Brushwork in Calligraphy and Painting, Allanheld & Schram, Montclair, NJ, USA and Dover Publications, London, UK.
21. Soper, A. 1951. Kuo Jo-Hsu`s Experiences in Painting, American Council of Learned Societies, Washington, D.C., USA.
22. Sullivan, M. 1980. Chinese Landscape Painting: In the Sui and Tang Dynasties, University of California Press, Berkeley, California, USA.
23. Feian, Yu. 1988. Chinese Painting Colors: Studies of Their Preparation and Application in Traditional and Modern Times, Translated by Silbergeld, J. and McNair, A., Hong Kong University Press, Hong Kong and University of Washington Press, Seattle & London.

Svetlana L. Veremeeva
Candidate of Art History,
associate Professor of the Art History and Humanities Department
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0008-2804-8299

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

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-38-47

SCHOOLS AND INNOVATIONS: MONUMENTAL PAINTING OF CHINA DURING THE PERIOD OF REFORM AND OPENNESS

Summary: The paper presents notable projects of monumental painting and their authors. Special attention is given to the history of the creation of the monumental painting cycle for the Beijing International Airport. The novelty and significance of the innovative pursuits of monumental artists are analyzed in the context of artistic and social processes.

Keywords: Monumental painting, Reform and Opening, Xu Beihong School, Zhang Guangyu School, Central Academy of Fine Arts, Central Academy of Applied Arts, Artistic innovation, Beijing International Airport, Cultural identity, Globalization of art.

The development of monumental painting in modern China and education in this field gained significant momentum due to the stable social conditions that emerged in New China. The successful advancement of monumental painting in contemporary China was also facilitated by the spread of education in this area, as well as by the love and devotion to this art, passed down from generation to generation among monumental artists. The older generation of artists preserved a deep emotional connection with monumental painting, and their years-long careful preservation of the monumental painting heritage began to reveal their vitality after the founding of New China.

After the founding of New China, modern Chinese visual art was primarily shaped by two major artistic directions. "At a general level, in the structure of modern Chinese art education, two leading schools—or rather, two systems of painting—have always existed, which influenced the development of contemporary Chinese visual art: one was based on the Xu Beihong School (徐悲鸿), including the Yan'an Art School and the traditions of Soviet and Russian fine arts taught at the Central Academy of Fine Arts (中央美术学院); the other was the system of decorative painting at the Central Academy of Applied Arts (中央工艺美术学院), developed by Zhang Guangyu (张光宇) and Zhang Ding (张仃)."[1] These two directions introduced bold innovations and experiments in artistic concepts, creative methods, and educational models. They had a significant impact on monumental art after the period of Reform and Opening, defining new paths of development for Chinese monumental painting. This development reflects both the cultural and artistic diversity of China and its capacity for adaptation and innovation, which is essential for the further growth and globalization of Chinese art.

1. Liu Xin. The System of Decorative Painting in the History of 20th Century Chinese Art – The Artistic Context and Traditions of Study at the Central Academy of Applied Arts [J]. Decoration, 2014, (Issue 9), pp. 44-46. 刘新. 20世纪中国美术史中的装饰绘画体系—中央工艺美术学院的艺术文脉和绘学传统 [J]. 装饰, 2014, (第9期), 44-46页.

Ill. 1. Zhang Ding (张仃), «Nezha Conquers the Sea» (哪吒闹海), 1979, acrylic, 1500 × 340 cm. Beijing Capital International Airport.

The Xu Beihong School at the Central Academy of Fine Arts had a profound influence on the Chinese painting sphere, thanks to its unique realistic painting style. This school placed great emphasis on drawing, considering it the foundation and starting point of mastery in painting, as well as the lifeline of realism in painting. "In the autumn of 1958, in a small courtyard in Modelkou(模式口), in western Beijing, young students of the Central Academy of Fine Arts sat around one of the professors, passing to each other his manuscripts made in the Dunhuang caves—thus began an extraordinary lesson in monumental painting... This professor was Dong Xiwen (董希文), and the students around him included Zhong Han (钟涵), Li Huaji (李化吉), Dong Fuzhang (董福章), Xing Lian (邢琏), Chen Canxing (陈灿星), Zhang Li (张丽), and others."[2] In the same year, Dong Xiwen and Jin Zhilin (靳之林) began working in the Department of Oil Painting at the Central Academy of Fine Arts, specializing in depicting figures. Through their work, they combined the traditions of Soviet realism with the decorative spirit of traditional Chinese painting, including the vivid colors of Dunhuang monumental painting. Reflecting on the students who studied in Dong Xiwen's workshop between 1958 and 1964, we can see that figures such as Li Huaji, Liang Yunqing (梁运清), Yuan Yunsheng (袁运生), Liu Bingjiang (刘秉江), and Zhang Songnan (张颂南) not only became outstanding educators, teaching at the monumental painting department of the Central Academy of Fine Arts, but also made significant contributions to the development of monumental painting in China in the following years.

2. Li Huaji. «The Revival of Monumental Painting Thanks to Dunhuang,» Chinese National Gallery, 2008, No. 1, p. 23. 李化吉.《壁画的复苏归功于敦煌》,《中国美术馆》, 2008年第1期, 23页.

Zhang Guangyu (张光宇) is known as the "founder of modern Chinese decorative art." He conducted extensive research on Chinese art and mythology from different eras and successfully adapted fresh ideas from modern Western art. "The Bauhaus School in Germany, Soviet Constructivism, modern-style Mexican monumental painting, and German Expressionism had a significant influence on him."[3] When Zhang Ding (张仃) was at the beginning of his creative journey, Zhang Guangyu, with his keen eye, discovered his talent and became his artistic mentor. The painting school of the Central Academy of Applied Arts was oriented towards the aesthetics of decorative art, striving in its works to inherit and revive the spirit of the institute's decorative art tradition.The artist-educators were able to express the new spirit of the time in their works by incorporating elements of graphic art. In addition, the techniques of traditional and folk painting were harmoniously combined with methods of decorative art, complemented by an understanding of the expressiveness and beauty of stylized elements.If Zhang Guangyu sowed the seeds of decorative art and founded the school of decorative art, then Zhang Ding became his successor, continuing to spread and develop new ideas in art. "In 1957, a workshop for monumental painting was established in the Decoration Department of the Central Academy of Applied Arts. Zhang Guangyu, Zhang Ding, Zhu Danian (祝大年), Yuan Yunpu (袁运甫), Yan Shangde (严尚德), Zhang Guofan (张国藩), and

3. Zhen Mingshu, He Jie. "Encounter and Understanding, Mentor and Friend — Zhang Ding and Zhang Guangyu" [J]. Decoration, 2017(10): 4, pp. 40-43. 甄明舒, 何洁.《相遇相知, 亦师亦友——张仃与张光宇》 [J]. 装饰, 2017(10): 4, 40-43页.

Ill. 2. Hou Yimin (侯一民) and Deng Shu (邓澍), «A Hundred Flowers Bloom» (百花齐放), 1980, ceramic, 800 × 500 cm. People's Daily Editorial Office, Beijing.

Ill. 3. Zhang Shiyan (张世彦), «The Clear Waters of the Li River» (漓水清湛), 1979, lacquer painting, 90 × 180 cm.

others taught there."[4] The significance of this school became evident 20 years later in the famous project of monumental painting at Beijing International Airport. The Central Academy of Applied Arts is open and tolerant, capable of transcending temporal boundaries, synthesizing Chinese and Western art by integrating Chinese traditional folk art, ceramic art, Chinese and Western monumental painting, as well as easel painting into a comprehensive educational process, which defines the path for the development of modern art.

The most notable event in the field of monumental painting in China in 1979 was, undoubtedly, the completion of a cycle of monumental paintings for the waiting hall of Beijing International Airport. The project began with a proposal from the Civil Aviation Administration of China, which was approved by the leadership of the State Council of China. Under the leadership of Zhang Ding (张仃), dean of the Central Academy of Applied Arts, artists created monumental paintings for the airport, laying the foundation for modern Chinese monumental painting. Zhang Ding himself also completed a work in the glue painting technique, "Nezha Conquers the Dragon" (《哪吒闹海》) (ill.1). As the chief director of the monumental painting project at the airport, Zhang Ding was an art historian with extensive knowledge and skills. His creative experience spanned comics, wood carvings, New Year paintings, propaganda posters, Chinese painting, monumental painting, dry brush techniques in Chinese landscape painting, state image design, postage stamp design, decorative signage, exhibition design, calligraphy, and more. "During the Great Production Movement in Yan'an, Zhang Ding and others organized an exhibition in the military hall, which was visited by American military observers and foreign journalists. They highly praised the exhibition, stating that they had not seen anything like it in Chongqing. Later, Mao Zedong gave the exhibition the slogan 'Be better, progress.' Thanks to his artistic taste, Zhang Ding eventually gained recognition and support in Yan'an."[5] During the war years, he was the chief designer of exhibition events in Yan'an, promoted the idea of 'street art,' and participated in designing the decoration of the city for the main parade at Tiananmen Square. Thus, with his extensive knowledge and practical experience in the fields of art and design, as well as being the dean of the Central Academy of Applied Arts, Zhang Ding possessed management and coordination talent. Thanks to his vast experience, he was able to complete the grand monumental painting project in just nine months, achieving outstanding results.

The profound social impact of the monumental paintings at Beijing International Airport is largely explained by the fact that their artistic form transcended the traditional boundaries of the time, offering people a completely new visual experience. This innovative approach not only demonstrated the value and place of monumental painting but also embodied in artistic form the ideals and perceptions of Chinese authors about national identity. They skillfully combined traditional Chinese culture and folk art with other artistic forms, presenting the monumental paintings of the airport to the world, which created an opportunity to promote Chinese culture globally. The creation of the painting cycle for Beijing International Airport became a symbol of the "revival" of monumental painting. Their influence also stems from the progressiveness of artistic concepts and the encouragement of innovations in other forms of painting, both conceptually and formally. The leading creators of the monumental paintings at the airport, such as Zhang Ding (张仃), Zhu Danian (祝大年), Yuan Yunpu (袁运甫), Yuan Yunsheng (袁运生), and others, possess profound academic knowledge and practical experience in creating projects in both thematic and expressive aspects. It is especially worth noting that since its founding in 1956, the Central Academy of Applied Arts has attached great importance to the study of decorative art. Due to its emphasis on decorativeness, special attention was given to the components of form and beauty, as well as to the pursuit of understanding the laws of art.

At the end of the 1970s, another significant event occurred in the field of monumental painting. In 1978, Hou Yimin (侯一民) from the Central Academy of Fine Arts, with the support of the Ministry of Culture and the academy itself, formed a group of seven people in the Oil Painting Department to work in the field of monumental painting. The group was led by Hou Yimin, and its members included Zhou Lingzhao (周令钊), Deng Shu (邓澍), Li Huaji (李化吉), Liang Yunqing (梁运清), Su Gaoli (苏高礼), and Zhang Shiyan (张世彦). Later, they were joined by Zhang Shicun (张世椿), Yuan Yunsheng (袁运生), Wang Ximin (王熙民), Wang Wenbin (王文彬), Qin Ling (秦岭), Gao Zongyin (高宗英), and others. In 1980, Zhang Songnan (张颂南), Lou Jiaben (楼家本), Sun Jingbo (孙景波), and Hua Qimin (华其敏) joined the teaching staff. In the following years, other students such as Dai Shihe (1), Cao Li (曹力), Ma Lu (马路), Li Linzhuo (李林琢), Han Jinbao (韩金宝), Chen Renyu (陈人钰), Tang Mingyue (唐鸣岳), Zhao Songqing (赵嵩青), and others studied there. They completed monumental projects for the editorial office of Dingmin Ribao (《鼎民日报》), the Cancer Institute of the Chinese Academy of Medical Sciences, the Huadu Hotel, and others, including works such as "A Hundred Flowers Bloom" (《百花齐放》) (ill.2) by Hou Yimin and Deng Shu (1979), "The Clear Waters of the Li River" (《漓水清湛》) (ill.3) by Zhang Shiyan (1979), "Song of Mountains and Rivers" (《山河颂》) (ill.4) by Wang Wenbin (1980), "The Rivalry of Magnificent Peaks of Huangshan" (《黄山奇峰争秀》) (ill.5) by Liang Yunqing (1979), and "Flower Mountain" (《花果山》) (ill.6) by Qin Ling and Gao Zongyin (1980). These works were created based on observations and sketches made on location, providing a solid foundation and confidence in the execution process, giving the images in the paintings authenticity and depth. This underscores the strict adherence to the traditions of realism upheld by the Central Academy of Fine Arts and the serious attitude towards art. Hou Yimin, who at that time headed the Department of Monumental Painting at the Central Academy of Fine Arts, was also a versatile artist embodying a wide range of artistic skills and knowledge.

Ill. 4. Wang Wenbin (王文彬), «Song of Mountains and Rivers» (山河颂), 1982, acrylic, 2400 × 560 cm. Huadu Hotel, Beijing.

Ill.5. Li Hongyin (李鸿印), «The Rivalry of the Magnificent Peaks of Huangshan» (黄山奇峰争秀), 1980, mosaic, 362 × 1960 cm. Chinese Academy of Medical Sciences, Beijing.

Hou Yimin (侯一民), born in 1930 in Hebei Province, began his artistic journey by studying Chinese painting under Chen Xiaoxi (陈小溪), a disciple of Qi Baishi (齐白石). In 1946, he entered the National Academy of Arts in Beiping (国立北平艺专), where he studied under such masters as Xu Beihong (徐悲鸿) and Wu Zuoren (吴作人), turning his focus to Western painting. This period of study enabled him to deeply understand and master Western painting techniques. From 1954 to 1957, Hou Yimin studied oil painting at the Central Academy of Fine Arts under the guidance of Maksimov, which further refined his skills in oil painting. In 1958, he became the deputy director of the Oil Painting Department at the Central Academy of Fine Arts. Hou Yimin worked in many areas of art and was a master of oil painting, monumental painting, Chinese painting, ceramics, sculpture, and archaeological expertise. He strove to synthesize Chinese and Western art, and his works are extraordinarily realistic. He was also one of the designers of the third and fourth series of Chinese yuan banknotes. In recent decades, Hou Yimin actively engaged in ceramics, possessing deep knowledge in this field and the ability to select glazes independently. He was one of the first to apply high-temperature colored glaze in sculpture and painting, which allowed him to easily complete his first glazed work, "A Hundred Flowers

4. Zhang Shiyan. Chronicle of Contemporary Monumental Painting in China. «A Hundred Years of Monumental Painting in China» [M]. China Architecture and Building Press, 2004, p. 598. 张世彦. 《中国当代纪念碑式绘画年表》. 《中国纪念碑式绘画百年》 [M]. 中国建筑工业出版社, 2004, 5981.

5. Zhu Qianfu. «Zhang Ding: The Recovery of Lost Territories» [J]. Chinese People's Political Consultative Conference, 2005, (Issue 8), pp. 54-55. 朱千夫. 《张仃: 收复失地》 [J]. 中国政协, 2005, (第81), 54-55页.

IIll. 6. Qin Lin and Gao Zongyin (秦岭，高宗英), «Flower Mountain» (花果山), 1980, mosaic, 500 × 3000 cm. Huadu Hotel,Beijing.

Ill.7. Hou Yimin (侯一民), «The Great Wall of Flesh and Blood» (血肉长城), 1989, ceramic, 1900 × 450 cm. National Museum of China.

Bloom" (《百花齐放》) (ill.2), in 1979. His work is characterized by rich and vibrant colors, demonstrating the excellent prospects of using colored glaze in monumental painting. The painting "Blood and Flesh – Our Great Wall" (《血肉长城》) (ill.7), created by him for the Museum of the Revolution, has a contemporary theme and exerts a positive influence on the public, reflecting the artist's social responsibility. His wife, Deng Shu (邓澍), who came to Beijing from the old liberated areas, became famous throughout the country thanks to her New Year painting "Defending Peace" (《保卫和平》). In 1955, she studied oil painting at the I. E. Repin Leningrad Institute of Painting, Sculpture, and Architecture. After completing her studies in 1961, she returned to China and continued working at the Central Academy of Fine Arts as a teacher, leading courses in oil painting and artistic ceramics. Her creative work was dedicated to serving the state and the people, reflecting the spirit of the era through realism. Deng Shu's collaborative works with Hou Yimin, such as the monumental paintings "A Hundred Flowers Bloom" and "Song of the Great China" (《华夏之歌》), showcase her mastery in the "art of color management."

In fact, it has always been rare to find artists exclusively engaged in monumental painting without being involved in other forms of art. Even masters such as Wu Daozi (吴道子), revered by monumental painters as the founder of the genre, possessed skills in figure painting, landscapes, and scrolls. Michelangelo gained fame not only as a sculptor and architect but also as a master of monumental painting. Some Western European masters, such as Matisse, Picasso, and Miró, created individual works in the genre of monumental painting, although they are not considered classical monumentalists. "Among contemporary Chinese monumental painters, a similar trend is observed. From the older generation, Zhang Ding (张仃) was a master of Chinese painting and applied arts; Wu Zuoren (吴作人) was known as a master of oil painting and Chinese painting; Zhu Danian (祝大年) was a master of ceramics; Zhou Lingzhao (周令钊) excelled as a decorative artist. Among middle-aged and younger artists, many have achieved significant success in oil painting, Chinese painting, sculpture, and applied arts. The diversity in monumental painting, like 'a hundred flowers blooming simultaneously,' is inseparable from this phenomenon of integration and synthesis, which is an important driving factor."[6] In the 1980s, many influential monumental artists emerged in China. Their creativity in monumental painting was full of inspiration and continued without interruption. At the same time, they actively contributed to the development of monumental painting by engaging in the planning and organization of work at various levels and stages. Thus, they became true activists in the field of monumental painting of their generation.

6. Committee on Modern Chinese Art. "The Complete Collection of Modern Chinese Art. Monumental Painting" [M]. Liaoning Fine Arts Press, 1997, p. 20. 中国现代美术全集委员会. 《中国现代美术全集. 纪念碑式绘画》 [M]. 辽宁美术出版社, 1997, 20页.

REFERENCES:

1. Sullivan, M.A. 1967. A Short History of Chinese Art, University of California Press, Berkeley, California, USA.
2. Sullivan, M.A. 1996. Art and Artists of twentieth-century China, University of California Press, Berkeley, California, USA.
3. Hou Yimin. 2004. One Hundred Years of Chinese Mural Painting, China Architecture and Building Press, Beijing, China. 侯一民. 中国壁画百年 [M]. 中国建筑工业出版社, 2004.
4. Zhang Ding. 1989. My Views on Chinese Monumental Art, Decorative Art, 2: 006. 张仃. 中国壁画之我见 [J]. 装饰, 1989, 2: 006.
5. Zhu Zhongshou. 1995. An Outline of the History of Chinese Mural Art, Cultural Relics Press, Beijing, China. 祝重寿. 中国壁画史纲 [M]. 文物出版社, 1995.

Светлана Леонидовна Веремеева
Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры
Истории искусства и гуманитарных наук
Российского государственного художественно - промышленного университета им. С.Г. Строганова,
Москва, Россия
ORCID: 0009-0008-2804-8299

Тан И
Соискатель кафедры
Истории искусства и гуманитарных наук
Российского государственного художественно - промышленного университета им. С.Г. Строганова
e-mail: 156105598@qq.com
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-4862-1856

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-38-47

ШКОЛЫ И ИННОВАЦИИ: МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ КИТАЯ ПЕРИОДА РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ

Аннотация: Представлены известные проекты монументальной живописи и их авторы. Особое внимание уделено истории создания монументального цикла картин для Пекинского международного аэропорта. Анализируются новизна и значимость новаторских поисков художников монументального искусства в контексте художественных и социальных процессов.

Ключевые слова: Монументальная живопись, Реформы и Открытость, Школа Сю Бэйхуна, Школа Чжан Гуаньюй, Центральная академия изящных искусств, Центральный институт прикладного искусства, Инновации в искусстве, Пекинский международный аэропорт, Культурная идентичность, Глобализация искусства.

Развитие монументальной живописи в современном Китае и образование в этой области получили значительный импульс благодаря стабильным общественным условиям, сложившимся в Новом Китае. Современное развитие монументальной живописи в Китае также успешно благодаря распространению образования в области монументальной живописи, а также от любви и преданности этому искусству, передаваемой из поколения в поколение монументальных художников. Старшее поколение художников сохранило глубокие эмоциональные связи с монументальной живописью, и эти годы бережного отношения к наследию в сфере монументальной живописи начали проявлять свою жизненную силу после основания Нового Китая.

После основания Нового Китая современное китайское изобразительное искусство в основном было сформировано двумя важными художественными направлениями. "На общем уровне, в структуре современного китайского художественного образования всегда существовали две ведущие школы или, точнее, две системы живописи, оказавшие влияние на развитие современного китайского изобрази-

тельного искусства: одна основана на школе Сю Бэйхуна (徐悲鸿), включая художественную школу Яньань и традиции советской и российской школы изобразительного искусства Центральной академии изящных искусств (中央美术学院); другая – это система декоративной живописи Центрального института прикладного искусства (中央工艺美术学院), разработанная Чжан Гуаньюй (张光宇) и Чжан Дин (张仃)."[1] Эти два направления совершили смелые инновации и попытки в художественных концепциях, методах творчества и образовательных моделях. Они оказали значительное влияние на монументальное искусство после периода Реформ и Открытости Китая, определили новые пути развития для китайского монументального искусства. Это развитие показывает, как культурное и художественное разнообразие Китая, так и его способность к адаптации и инновациям, что важно для дальнейшего развития и глобализации китайского искусства.

Школа Сю Бэйхуна Центральной академии изящных искусств оказала глубокое влияние на китайскую живописную сферу, благодаря уникальной реалистичной живописи. Эта школа придавала огромное значение рисунку, рассматривая его как основу и начало мастерства в живописи, а также считая его жизненной линией живописи реализма. "Осенью 1958 года в маленьком дворе в Модэлкоу(模式口), на западе Пекина, молодые студенты Центральной академии изящных искусств сидели вокруг одного из профессоров, передавая друг другу его рукописи, сделанные в пещерах Дуньхуана, и так начался необычный урок монументальной живописи... Этим профессором был Дун Сивэнь (董希文), а студенты вокруг него включали Чжун Хань (钟涵), Ли Хуацзи (李化吉), Дун Фучжан (董福章), Син Лянь (邢琏), Чэнь Цаньсин (陈灿星) и Чжан Ли (张丽) и другие."[2] В том же году на отделении масляной живописи Центральной академии изящных искусств начали работать Дун Сивэнь и Цзинь Чжилинь (靳之林), которые специализировались на изображении фигур и своими работами объединили традиции реализма в искусстве Советского Союза с декоративным духом китайской традиционной живописи, включая яркие цвета монументальной живописи Дуньхуана. Вспоминая учеников, которые учились в мастерской Дун Сивэня с 1958 по 1964 год, можно увидеть, что такие фигуры, как Ли Хуацзи, Лян Юньцин (梁运清), Юань Юньшэн (袁运生), Лю Бинцзян (刘秉江) и Чжан Суннань (张颂南), не только стали замечательными педагогами, преподавателями отделения монументальной живописи Центральной академии изящных искусств, но и внесли значительный вклад в развитие монументальной живописи Китая в последующие годы.

Чжан Гуаньюй (张光宇) известен как "основатель современного китайского декоративного искусства". Он провёл обширные исследования китайского искусства и мифологии разных эпох и успешно адаптировал свежие идеи из современного западного искусства. "Школа Баухауса в Германии, советский конструктивизм, мексиканская монументальная живопись в современном стиле и немецкий экспрессионизм оказали на него значительное влияние".[3] Когда Чжан Дин (张仃) был в начале своего творческого пути, Чжан Гуаньюй, обладающий проницательным взглядом, открыл его талант и стал его художественным наставником. Школа живописи Центрального института прикладного искусства была ориентирована на эстетику декоративного искусства, стремясь в своих работах наследовать и оживлять дух декоративного искусства института. Педагоги художники смогли выразить в своем творчестве новый дух времени, обращаясь к элементам графики. Кроме того, приемы традиционной и народной живописи органично сочетались с методами декоративного искусства, дополненные пониманием выразительности и красоты стилизованных элементов. Если Чжан Гуаньюй посеял семена декоративного искусства и основал школу декоративного искусства, то Чжан Дин стал его наследником, последователем в распространении и развитии новых идей в искусстве. "В 1957 году в отделении декораций Центрального института прикладного искусства была создана мастерская монументальной живописи. В ней преподавали Чжан Гуаньюй, Чжан Дин, Чжу Даньянь (祝大年), Юань Юньпоу (袁运甫), Янь Шандэ (严尚德), Чжан Гофань (张国潘) и другие".[4] Значение этой школы проявилось через 20 лет в знаменитом проекте монументальной живописи Пекинского международного аэропорта. Центральный институт прикладного искусства открыт и толерантен, способен пересекать границы времени, синтезировать китайское и западное искусство, объединяя китайское традиционное народное искусство, гончарное искусство, китайскую и западную монументальную живопись, а также станковую живопись в процессе комплексного обучения, что определяет путь развития современного искусства.

Самым заметным событием в сфере монументальной живописи Китая в 1979 году, несомненно, стало завершение работ над циклом монументальных картин для зала ожидания Пекинского международного аэропорта. Проект начался с предложения Гражданской авиации Китая, которое было одобрено руководством Государственного совета Китая. Под руководством Чжан Дина (张仃), декана Центрального института прикладного искусства, художники создали монументальные картины для аэропорта, заложив основу современной китайской монументальной живописи. Сам Чжан Дин также исполнил работу в технике клейковой живописи "Нэчжа борется с драконом" (《哪吒闹海》) (илл.1). В качестве главного руководителя проекта монументальной живописи в аэропорту, Чжан Дин был историком искусства с широкими знаниями и умениями. Его творческий опыт охватывал комиксы, деревянные резные работы, новогодние картины, пропагандистские плакаты, китайскую живопись, монументальную живопись, сухой штрих в китайской пейзажной живописи, государственный имидж-дизайн, дизайн почтовых марок, декоративные знаки, дизайн выставок, каллиграфию и так далее. "Во время Великого производственного движения в Яньане Чжан Дин и другие организовали выставку в военном зале, которую посетили американские военные наблюдатели и иностранные журналисты. Они высоко оценили выставку, заявив, что не видели ничего подобного в Чунцине. Позднее Мао Цзэдун дал выставке лозунг 'Будьте лучше, прогрессируйте'. Благодаря своему художественному вкусу Чжан Дин в итоге завоевал признание и поддержку Яньаня."[5] В годы войны он был главным дизайнером выставочных мероприятий в Яньане, продвигал идею "уличного искусства" и участвовал в дизайне украшения города для главного парада на площади Тяньаньмэнь. Таким образом, обладая обширными знаниями и практическим опытом в области искусства и дизайна, а также будучи деканом Центрального института прикладного искусства, Чжан Дин обладал талантом управления и координации. Благодаря большому опыту, он смог завершить грандиозный проект монументальной живописи всего за девять месяцев, добившись выдающихся результатов.

Глубокое социальное воздействие монументальных картин Пекинского международного аэропорта во многом объясняется тем, что их художественная форма преодолела традиционные рамки того времени, предоставляя людям совершенно новый визуальный опыт. Этот новаторский подход не только показал ценность и место монументальной живописи, но и воплотил в художественной форме идеалы и представления китайских авторов о национальной идентичности. Они талантливо сочетали традиционную китайскую культуру и народное искусство с другими художественными формами, представляя монументальную живопись аэропорта миру, что открыло возможность для продвижения культуры китайского народа. Создание цикла картин для международного аэропорта Пекина стало символом «возрождения» монументальной живописи. Их влияние также проистекает из прогрессивности в художественных концепциях и стимулирования инноваций в других формах живописи как в концептуальном, так и в формальном отношении. Ведущие создатели монументальных картин аэропорта, такие как Чжан Дин (张仃), Чжу Даньянь (祝大年), Юань Юньпоу (袁运甫), Юань Юньшэн (袁运生) и другие имеют глубокие академические знания и обладают практическим опытом создания проектов как в тематическом,

1. Лю Синь . Система декоративной живописи в истории искусства Китая XX века — художественный контекст и традиции учебы Центральной академии прикладного искусства[J]. «Декорация», 2014, (выпуск 9), стр.44-46. □□.20□□ 中国美术史中的装饰绘画体系—中央工艺美术学院的艺术文脉和绘学传统[J].装饰,2014,(第9期),44-46页.
2. Ли Хуацзи . «Возрождение монументальной живописи благодаря Дуньхуану», «Китайская национальная галерея», 2008, №1, стр. 23. 李化吉《壁画的复苏归功于敦煌》,《中国美术馆》,2008年第1期,23页.
3. Чжэн Миншу, Хэ Цзе . Встреча и познание, наставник и друг — Чжан Дин и Чжан Гуаньюй[J]. «Декорация», 2017(10): 4, стр.40-43. 甄明舒,何洁.相遇相知,亦师亦友——张仃与张光宇[J].装饰,2017(10):4, 40-43页.
4. Чжан Шиян. Хроника современной монументальной живописи Китая. «Сто лет монументальной живописи в Китае»[M]. Издательство Китайской архитектурной и строительной промышленности, 2004, стр.598. 张世彦.中国当代纪念碑式绘画年表.中国纪念碑式绘画百年[M].中国建筑工业出版社,2004.598页.
5. Чжу Цяньфу . Чжан Дин: Возвращение потерянных земель[J]. «Китайский политконсультативный совет», 2005, (выпуск 8), стр.54-55. 朱千夫.张仃：收复失地[J].中国政协,2005,(第8期).54-55页.

так и в выразительном аспектах. Особенно стоит отметить, что с момента своего основания в 1956 году Центральный институт прикладного искусства придавал большое значение исследованию декоративного искусства. Из-за акцента на декоративности особое внимание уделялось составляющим формы красоты и стремлению к пониманию художественных законов.

В конце 1970-х годов в области монументальной живописи произошло еще одно значительное событие. В 1978 году Хоу Иминь (侯一民) из Центральной академии изящных искусств с поддержкой Министерства культуры и самой академии создал в отделении масляной живописи группу из семи человек для работы в сфере монументальной живописи. Группой руководил Хоу Иминь, а её членами были Чжоу Линчжао (周令钊), Дэн Шу (邓澍), Ли Хуацзи (李化吉), Лян Юньцин (梁运清), Су Гаоли (苏高礼), Чжан Шиъянь (张世彦). Затем к ним присоединились Чжан Шицунь (张世椿), Юань Юньшэн (袁运生), Ван Симинь (王熙民), Ван Вэньбинь (王文彬), Цинь Лин (秦岭), Гао Зунъин (高宗英) и другие. В 1980 году в преподавание включились Чжан Суннань (张颂南), Лоу Цзябэнь (楼家本), Сунь Цзинбо (孙景波), Хуа Циьминь (华其敏). В последующие годы здесь учились Дай Шихэ (戴士和), Цао Ли (曹力), Ма Лу (马路), Ли Линьчжуо (李林琢), Хань Цзиньбао (韩金宝), Чэнь Рэньюй (陈人钰), Тан Минъюэ (唐鸣岳), Чжао Сунцин (赵嵩青) и другие. Исполнила монументальные проекты для редакции “Динминь Жибао”, Института онкологии Китайской академии медицинских наук, отеля Хуаду и других, включая произведения “Сто цветов расцветают” (《百花齐放》) (илл.2) Хоу Иминя и Дэн Шу (1979), “Чистые воды реки Ли” (《漓水清湛》) (илл.3) Чжан Шиъяня (1979), “Песнь о горах и реках” (《山河颂》) (илл.4) Ван Вэньбина (1980), “Соперничество великолепных пиков Хуаншаня” (《黄山奇峰争秀》) (илл.5) Лян Юньцина (1979), “Цветочная гора” (《花果山》) (илл.6) Цинь Линя и Гао Зунъина (1980). Эти работы были созданы на основе наблюдений и эскизов на местности, что обеспечило достаточную основу и уверенность в процессе их исполнения, придав изображениям в картине достоверность и глубину. Это подчёркивает строгое соблюдение Центральной академий изящных искусств традиций живописи реализма и серьёзное отношение к искусству. Хоу Иминь, возглавлявший в то время кафедру монументальной живописи Центральной академии изящных искусств, также был универсальным художником, олицетворяющим широкий спектр художественных навыков и знаний.

Хоу Иминь (候一民), родившийся в 1930 году в провинции Хэбэй, он начал свой художественный путь, изучая китайскую живопись у Чэнь Сяоси (陈小溪), ученика Ци Байши (齐白石). В 1946 году он поступил в Национальную академию искусств Пекина (国立北平艺专), где обучался у таких мастеров, как Сю Бэйхун (徐悲鸿) и У Цзуорэнь (吴作人), обратившись к изучению западной живописи. Этот период обучения позволил ему глубоко понять и овладеть западной живописью. С 1954 по 1957 год Хоу Иминь учился в классе масляной живописи Центральной академии изящных искусств под руководством Максимова, что углубило его навыки в области масляной живописи. В 1958 году он стал заместителем директора кафедры масляной живописи Центральной академии изящных искусств. Хоу Иминь работал во многих областях искусства и был мастером масляной живописи, монументальной живописи, китайской живописи, керамики, скульптуры и археологической экспертизы. Он стремился к синтезу китайского и западного искусства, и его работы необычайно реалистичны. Он также был одним из дизайнеров третьего и четвёртого комплектов китайских юаней. В последние десятилетия Хоу Иминь активно занимался керамикой, обладая глубокими знаниями в этой области и умением самостоятельно подбирать глазурь. Он был одним из первых, кто применил высокотемпературную цветную глазурь в скульптуре и живописи, что позволило ему в 1979 году легко завершить свою первую глазурованную работу “Сто цветов расцветают” (《百花齐放》) (илл.2). Его работа отличается богатыми и яркими цветами, демонстрируя прекрасные перспективы использования цветной глазури в монументальной живописи. Созданная им для Музея революции картина “Кровь и плоть - наша Великая стена” (《血肉长城》) (илл.7) имеет современную тематику и оказывает положительное влияние на общественность, что отражает социальную ответственность художника. Его жена Дэн Шу (邓澍), приехавшая в Пекин из старых освобождённых районов, стала известной во всей стране, благодаря новогодней картине “Защита мира” (《保卫和平》). В 1955 году она училась в Ленинградском художественном институте имени И. Е. Репина по специальности масляной живописи. После окончания учёбы в 1961 году она вернулась в Китай и продолжила работать в Центральной академии изящных искусств, как педагог – написать Дэн Шу вела курс масляной живописи и художественной керамики. Её творчество было направлено на служение государству и народу, отражая жизнь эпохи в духе реализма. Совместные работы Дэн Шу с Хоу Иминем, такие как монументальные картины “Сто цветов расцветают” и “Песнь о Великом Китае” (《华夏之歌》), являются проявлением её мастерства в «управлении» цветом.

Фактически, всегда было редкостью можно встретить художников, занимающихся исключительно монументальной живописью, не вовлекаясь в другие виды искусства. Даже такие мастера, как У Даоцзы (吴道子), которого рабочие монументальной живописи почитают как родоначальника, владели навыками живописи по персонажам, пейзажам и свиткам. Микеланджело прославился не только как скульптор, архитектор, но и как мастер монументальной живописи. Некоторые западноевропейские мастера, такие как Матисс, Пикассо и Миро, создавали отдельные произведения в жанре монументальной живописи, хотя они не считаются классическими монументалистами. “Среди китайских современных авторов монументальной живописи тоже такая тенденция. Из старшего поколения Чжан Дин (张仃) был мастером китайской живописи и прикладного искусства; У Цзуорэнь (吴作人) известен как художник масляной и китайской живописи; Чжу Даньянь (祝大年) - как мастер керамики; Чжоу Линчжао (周令釗) - как художник декоративного искусства. Среди художников среднего и младшего возраста многие достигли значительных успехов в области масляной живописи, китайской живописи, скульптуры, прикладного искусства. Разнообразие в монументальной живописи, как ‘сто цветов, расцветающих одновременно’, неотделимо от этого феномена интеграции и синтеза, который является важным стимулирующим фактором.” [6] В 1980-е годы в стране появились многие влиятельные монументальные художники. Их творчество в монументальной живописи было полно вдохновения и продолжалось непрерывно, в то же время они активно способствовали развитию монументальной живописи, занимаясь планированием, организацией работ на различных уровнях и этапах. Таким образом, они стали настоящими активистами в сфере монументальной живописи своего поколения.

6. Комитет по современному искусству Китая. «Полное собрание современного искусства Китая. Монументальная живопись»[M]. Издательство Ляонинского художественного, 1997, стр.20. 中国现代美术全集委员会.中国现代美术全集.纪念碑式绘画[M].辽宁美术出版社,1997.20页.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Sullivan, M.A. 1967. A Short History of Chinese Art, University of California Press, Berkeley, California, USA.
2. Sullivan, M.A. 1996. Art and Artists of twentieth-century China, University of California Press, Berkeley, California, USA.
3. Хоу Иминь. Китайская стенопись в последние 100 лет. - Пекин: Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. 侯一民. 中国壁画百年[M]. □国建筑工业出版社, 2004.
4. Чжан Дин. Мои мнения о китайском монументальном искусстве. - Декоративное искусство, 1989, 2: 006. 张仃. 中国壁画之我见[J]. 装饰, 1989, 2: 006.
5. Чжу Чжуншоу. Очерк истории искусства китайской стенописи. - Пекин: Культурные реликвии, 1995. 祝重寿. 中国壁画史□[M]. 文物出版社, 1995.

Zhang Yong
Postgraduate student
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 18210690799@163.com
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-48-55

ARTISTIC AND SEMANTIC FEATURES OF ZHU DA'S ANIMALISTIC PAINTINGS

Summary: The article examines the distinctive features of animalistic compositions by the outstanding Chinese artist, Zhu Da (Bada Shanren, 1626–1705). The characteristic plots and painting techniques of the artist, who belonged to the wenren, independent literati of China, are revealed. The semantics and hidden symbolism of the images and characters are analysed in Zhu Da's paintings; moreover, the originality of his painting techniques in depicting animals and birds is revealed. Zhu Da's works in the Huaniaohua genre, as well as his animalistic plots, are quite mysterious and have various interpretations. He depicted objects and living creatures of the real world; however, he did this with great expression, striving to capture and convey rather the "image" of a bird, a fish, or an animal. At the same time, plants, stones, flowers, and birds depicted by Zhu Da, with all their fantastic nature, are the result of his observations of living nature, which he transformed according to his subjective artist's will. Zhu Da's impact on subsequent painting differs from the influence of his predecessors, since he managed to create his own, lively and unique style of animalism, which does not lose its relevance in our time.

Keywords: Chinese classical painting, Chinese art, animalistic genre, depiction of animals, animalistic painting, Zhu Da, Bada Shanren.

Zhu Da, also known by his pen name Bada Shanren (1626–1705), was one of the most outstanding individualist artists of Qing Dynasty China. In his animalistic paintings, he was particularly successful in telling the tragic circumstances of his life in a symbolic form and expressive manner. It can be said that his work reflected the "aesthetic resistance" to the Qing regime.

Zhu Da was born in Nanchang (Jiangxi Province) to an aristocratic family that belonged to a separate branch of the Ming Dynasty. His parents had lived in Nanchang for several generations, and under the new foreign rulers, they lost everything. In his youth, Zhu Da studied with his father, who was a highly educated man and calligrapher. The boy was exceptionally gifted – at the age of eight he was already writing poetry, and at eleven, painting. He received a classical education; however, he did not have the chance to pass keju, the state examinations, as there was a change of power in the country; the Ming dynasty fell and the Manchus came to power. Tragic events in the state and personal drama (the death of close relatives) had a fatal effect on the psyche of the young aristocrat-artist. He was forced to hide and became withdrawn and eccentric. Sometimes, Zhu Da pretended to be deaf, he even "forgot" his name to avoid persecution. In his early twenties, he became a monk in a Buddhist monastery, where he found shelter and had the opportunity to engage in art. In painting, he was a follower of the artistic tradition founded by the Yuan artists, Ni Zan and Muqi. The simplicity of the composition, free style of drawing, and exaggerated forms make his painting related to Xu Wei and Liang Kai [5, pp. 34–35].

Zhu Da's biographical details are quite scarce. Establishing the facts of his biography is difficult due to the fact that he had several names and signed his paintings differently. In his later years, he was known as Bada Shanren (Mountain Man of the Eight Greats or Crazy Hermit from the Mountains). Discussions about this, his second name, continue to this day (some believe that he came up with it in 1685; others believe that it is the name he was called in childhood) [2, pp. 51–52; 4, pp. 590]. The artist explained it this way: "Ba is the eight directions of the world, Da is great; Shanren is a hermit. Therefore, I am a great hermit, known to the whole world" [3, p. 100].

Zhu Da's works in the Huaniaohua genre, like his animalistic plots, are rather mysterious and have various interpretations. He depicted objects and living creatures of the real world; however, he did it with great expression, trying to capture and convey rather the "image" of a bird, a fish, or an animal. His characters are endowed with emotions, they have different personality traits, and at the same time, they have much in common. His shapeless birds balance uncertainly on one leg, fish rush to the bottom or questioningly, with bulging eyes, look from the depths at the sky; stones, and plants seem to hang over everything "from the sky", and fruits look like round stone boulders. In Zhu Da's paintings, there is a lot of questioning emptiness and many riddles. It is believed that the artist contained hidden political subtexts in them, expressed his "aesthetic resistance" and oppositional views. All his paintings are distinguished by a deeply individual brush style, and his main style of work, sei, with splashes of ink, calligraphic strokes, and seeming carelessness, further enhances the emotional component of his painting.

Zhu Da's characteristic play on the image of a lonely little bird or a defenseless chicken, which seem to be "drowning" in the emptiness of a huge unfriendly space, invariably evokes sympathy and an emotional response from the viewer. His birds often sit, ruffled, or stand uncertainly (balancing) on one crooked leg, with arrogantly half-closed or bulging with horror pupils turned to the sky. Such are his paintings, Quails, Chicken, from the album Mountains and Waters, Flowers and Birds, dating back to 1679 (National Shanghai Museum); a sheet "untitled" from the album Flowers and Birds, Fish and Insects, as well as individual compositions: Lonely Bird (National Museum of China, Beijing), Ruffled Bird (National Chinese Museum, Nanjing), etc.

Zhu Da's works not only have a unique artistic charm, but also a sense of loneliness and alienation. A large amount of empty space has a strong visual impact and carries a huge semantic load. Zhu Da's works are paradoxical: what did he want to emphasise more, his melancholy from loneliness or his enjoyment of solitude? After all, the latter is not only isolation from the crowd, but also spiritual freedom. This, of course, reflects Zhu Da's commitment to the Chan teachings, which assert that the mind is not limited by anything and is detached from everything. The artist uses this "freedom" to involve the viewer in his art, immersing them in his thoughts, causing a response in the soul and sympathy.

Ill. 1. Zhu Da. Fish Swimming Down. A spread from the album, Flowers and Birds, Fish and Insects. Freer Gallery of Art, Washington.

Zhu Da's art was focused on simplifying the traditional Huaniaohua composition. We can notice one of his main artistic techniques — the expression of a complex and large idea in a small and simple plot. Regardless of whether he painted flowers and grass, fish and insects, the artist conveyed their images with just a few lines and spots, invested deep meanings in them. This simplicity has its own beauty and aesthetics.

Many of Zhu Da's paintings with images of birds do not have exact names. It can be sometimes difficult to determine the ornithological affiliation of the birds, since this was not so important for the artist — he thought in "images". When looking at his compositions, many analogies from early Chinese painting come to mind. For example, when comparing a "without a title" sheet with a bird from the album Flowers and Birds, Fish and Insects (Freer Gallery of Art, Washington) with Muqi's painting Mynah Bird on an Old Pine. The images of birds, compositional techniques for creating paintings are very similar, nevertheless, at the same time, they are completely different. Zhu Da almost completely refuses the entourage and additional details, all his birds almost always "live" in emptiness. Here we again encounter hidden symbolism, inaccessible to the understanding of the uninitiated, which was quite consistent with the aesthetic theory of literati, formulated back in the 11th century. It consisted in the fact that painting should express the inner world, ideas, and experiences of the creator, and not just skilfully reproduce the superficial "shell" of the depicted object.

Zhu Da was never interested in ornithological accuracy, he depicted very strange and unusual birds that do not exist in reality. It is noted that in his

Ill. 2. Zhu Da. Cat and Stone. National Palace Museum of China, Beijing.

works, the birds are located in the most dangerous places — dry branches, cliffs, rocks — as in the painting Two Birds (Kanichi Sumitomo Collection, Kyoto), or on a white background, in "emptiness". Every detail in his works, the expression of the eyes, the poses of his characters convey a feeling of depression, grief, and despair. It is the artist's silent "cry" about his lost Homeland.

Throughout his life, Zhu Da painted a lot of birds. In terms of his animalistic heritage, they might be the largest group. As we have already noted above, the artist used images of birds to depict himself or to express dissatisfaction with the Qing government in a sarcastic form. His Huaniaohua painting is characterised by an individual style, unusual composition, and expressive manner of execution. As the Qing rule became more and more stable, the artist's hope for the overthrow of the government and a return to the old times faded, and his mood became increasingly calm and gloomy. His late works include the composition Two Eagles (1698, National Palace Museum of China). It is very similar to Lin Liang's painting Two Hawks (1485, Metropolitan Museum, New York). However, instead of the thick branches of a tall tree, as in Lin Liang's work, Zhu Da "lowers" majestic birds of prey down to the ground, depicting them on roadside stones, which definitely carries its own symbolism; it can be expressed by the well-known idiom: "to descend from heaven to earth". It is noticeable that Zhu Da's painting style became more restrained during this period. In his later compositions, such as Song of the Deer (second half of the 17th century, Hunan Provincial Museum), some "pretty" features sometimes appear. They seem to express the artist's desire to adhere to the usual principles of Huaniaohua.

Images of fish are very characteristic of Zhu Da's animalistic art. Their images go back to Taoist, Confucian, and Buddhist imagery; moreover, their popularity is associated with the peculiarities of pronunciation of the word "fish" in Chinese. The hieroglyph yu is a homophone of the concept of "excess, surplus" and in traditional Chinese culture is a wish for prosperity, well-being "in abundance". Among the Taoist metaphorical images, a fish, or a school of small fish frolicking in the water, symbolises the naturalness of nature and the hermitic solitude of a person who has chosen the path of spiritual perfection. In Taoist literature, fishing is directly associated with the process of comprehending the Tao, and the fisherman is the embodiment of a Taoist sage. However, in Zhu Da's works, the images of fish acquire independent and diverse symbolism. As with birds, the artist places great emphasis on their eyes, which, in Zhu Da's interpretation, symbolise endless unrealisable dreams of real life and the insignificance of human efforts to achieve happiness. The artist was attracted by the tranquil and free existence of fish; however, judging by the dissatisfied expression of their eyes, looking angrily upwards, the master expressed his dissatisfaction with reality, resentment, and unfair treatment of himself in the language of their images. In the manner and expressiveness of the brushstrokes, his Fish Swimming Down on the spread of the album Flowers and Birds, Fish and Insects (Freer Gallery of Art, Washington. Ill. 1) is very reminiscent of Xu Wei's sheet Fish.

However, Zhu Da does not have detachment, and often does not have admiration for nature, which we feel in Xu Wei's works (his fish even "smiles" while swimming down). Zhu Da uses fish as a metaphor to express his patriotic feelings, his hatred, and powerlessness in the face of the impossibility of changing the political situation. He could do this only by means of art, for example, in his paintings Ruff, Fish, Fish and Stone (1689, National Museum of China, Beijing). On the last sheet, it is especially noticeable that the lonely fish and the isolated stone symbolise unbearable melancholy and the impossibility of changing anything.

Zhu Da enjoyed painting pets, as in his paintings Cat and Stone (National Palace Museum, Beijing. Ill. 2), Drowsy Cat, Cat, which are very reminiscent of the sheet Cat from Shen Zhou's album. It is noticeable how much Zhu Da simplifies the image and the composition as a whole, reducing the filling of the sheet to a minimum, which, however, further enhances the expressiveness of his drawing. Nevertheless, the two artists have much in common: their favourite formats were not large scrolls, but small chamber albums. Shen Zhou has an album called Observations on the Vital Force of Things (National Palace Museum, Taipei), while Zhu Da has albums called Flowers and Birds, Fishes and Insects (Freer Gallery of Art, Washington), Mountains and Waters, Flowers and Birds (Shanghai National Museum). Both artists fill the sheets not only with drawings, but also with calligraphic inscriptions and stamps. Their albums are books of stunning beauty and meaning that have a completely modern look.

Depicted in Zhu Da's works of the Huaniaohua genre, plants, stones, flowers, and birds with all their fantastic nature are the result of his observations of living nature, which he transformed according to his subjective artist's will.

Zhu Da's impact on subsequent painting differs from his predecessors' influence, since he managed to create his own, lively and unique style of animalism, which does not lose its relevance in our time. Sometimes, it is difficult to believe that his paintings were created in the 17th century. His works of art are very reminiscent of modern art. His techniques and work on the artistic image were far ahead of their time.

REFERENCES

1. Astrakhantseva, T.L. 2015. "Animalistic genre as a dominant archetype of domestic ceramic sculpture of the 1920–1940s" [Animalisticheskij zhanr kak dominantnyj arhetip otechestvennoj keramicheskoj skul'ptury 1920–1940-h godov], Iskusstvoznanie [Art Studies], no. 3–4, pp. 510–536.
2. Wang Anyu and Troshchinskaya, A.V. 2023. "On the issue of clarifying the name Zhu Da (1626–1705) and its origin" [K voprosu ob utochnenii imeni CHzhu Da (1626-1705) i ego proiskhozhdenii], Nauchno-analiticheskij zhurnal «Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury» [The Burganov House Scientific and Analytical Journal. The Space of Culture], no. 4, pp. 56–67.
3. Wang Xinhua and Zhang Qingfang. 2008. Encyclopedia of Chinese Painting of the Bird-and-flower Painting, Shanghai painting and calligraphy, Shanghai, China, vol. 10, p. 123. 万新华, 章晴方,《中国花鸟画通鉴》, 第十卷, –上海: 上海书画出版社, 2008年。.
4. Wang Shiqing. 2021. Bada Shanren's Family Tree, Shanghai Ancient Book Publishing House, Shanghai, China, pp. 585–614. 汪世清,《谈艺书简》, 2021年, 上海古籍出版社, pp.585-614
5. Li Dan. 1998. A Study of Bada Shanren's Creative Work, Jiangxi sheng laonyan wenyijia xehui, Nanchang, China. 李旦 《八大山人研究及其他》 江西省老年文艺家协会1998

Чжан Юн
Аспирант
Российский государственный художественно - промышленный университет им. С.Г. Строганова
e-mail: 18210690799@163.com
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-48-55

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АНИМАЛИСТИЧЕСКИХ КАРТИН ЧЖУ ДА

Аннотация: В статье рассматриваются специфические особенности анималистических композиций выдающегося китайского художника Чжу Да (Бада Шаньжэнь; 1626–1705). Выявляются характерные сюжеты и технические приемы живописи мастера, принадлежавшего к вэньжэням – независимым художникам-литераторам Китая. Анализируются семантика и скрытая символика образов и персонажей картин Чжу Да, выявляется своеобразие его живописных приемов в изображении животных и птиц. Произведения Чжу Да в жанре хуаняо, как и его анималистические сюжеты, довольно загадочны и имеют различные интерпретации. Он изображал предметы и живых существ реального мира, но делал это с большой экспрессией, стремясь уловить и передать скорее «образ» птицы, рыбы или животного. В то же время, растения, камни, цветы и птицы, изображенные Чжу Да, при всей своей фантастичности, являются результатом его наблюдений за живой природой, которую он преображает согласно своей субъективной воле художника. Влияние Чжу Да на последующую живопись отличается от влияния его предшественников, поскольку ему удалось создать свой, живой и неповторимый стиль анималистики, который не теряет своей актуальности в наше время.

Ключевые слова: китайская классическая живопись, искусство Китая, анималистический жанр, изображение животных, анималистическая живопись, Чжу Да, Бада Шаньжэнь.

Чжу Да, по прозвищу Бада Шаньжэнь (1626–1705) – один из самых выдающихся художников-индивидуалистов Китая эпохи Цин. В анималистических картинах ему в особенности удалось в символической форме и экспрессивной манере рассказывать о трагических обстоятельствах своей жизни. Можно сказать, что в его творчестве отразилось «эстетическое сопротивление» цинскому режиму.

Чжу Да родился Наньчане (пров. Цзянси) в аристократической семье, которая принадлежала побочной ветви Минской династии. Его родители жили в Наньчане на протяжении нескольких поколений, и при новых иноземных правителях они все потеряли. В юные годы Чжу Да учился у своего отца, который был высокообразованным человеком и каллиграфом. Мальчик был исключительно одарен – в восемь лет уже писал стихи, а в одиннадцать картины. Он получил классическое образование, но сдать государственные экзамены кэцзюй ему не довелось, так как в стране произошла смена власти, династия Мин пала и воцарились маньчжуры. Трагические события в государстве и личная драма (смерть близких родственников) оказали фатальное воздействие на психику молодого аристократа-художника. Он был вынужден скрываться, а его характер стал замкнутым и эксцентричным. Чжу Да мог притворяться глухонемым, он даже «позабыл» свое имя, чтобы избежать преследования. В двадцать с небольшим лет он стал монахом буддийского монастыря, где нашел приют и имел возможность заниматься искусством. В живописи он был последователем художественной традиции, основанной юаньскими художниками Ни Цзанем и Му Ци. Упрощенность композиции, свободный стиль рисования и преувеличенные формы роднят его живопись с Сюй Вэем и Лян Каем [5, с. 34–35].

Биографические сведения о Чжу Да довольно скудны, установление фактов его биографии вызывает затруднения в связи с тем, что он носил несколько имен, по-разному подписывал свои картины. На склоне лет он был известен как Бада Шаньжэнь («Человек восьми великих гор» или «Безумный отшельник с гор»). До сегодняшнего дня не утихают дискуссии об этом, его втором имени (одни считают, что он придумал его себе в 1685 году, другие – что это имя, которым его называли в детстве) [2, с. 51–52; 4, с. 590]. Сам художник объяснял его так: «Ба – это восемь сторон мира, Да – великий, Шаньжэнь – отшельник, поэтому я – великий отшельник, известный всему миру» [3, с. 100].

Произведения Чжу Да в жанре хуаняо, как и его анималистические сюжеты, довольно загадочны и имеют различные интерпретации. Он изображал предметы и живых существ реального мира, но делал это с большой экспрессией, стремясь уловить и передать скорее «образ» птицы, рыбы или животного. Его персонажи наделены эмоциями, у них разные характеры, и в то же время между ними много общего. Его бесформенные птицы неуверенно балансируют на одной ноге, рыбы устремляются ко дну или вопросительно, выкатив глаза, смотрят из глубин на небо, камни и растения как бы нависают надо всем «с небес», а фрукты похожи на круглые каменные валуны. В картинах Чжу Да много вопрошающей пустоты и много загадок. Считается, что в них художник заключал скрытые политические подтексты, выражал свое «эстетическое сопротивление» и оппозиционные взгляды. Все его картины отличает глубоко индивидуальная манера кисти, а его основной стиль работы – сеи, с брызгами туши, каллиграфическими штрихами и кажущейся небрежностью еще более усиливает эмоциональную составляющую его живописи.

Характерное обыгрывание Чжу Да образа одинокой маленькой пичуги или беззащитного цыпленка, которые как бы «тонут» в пустоте огромного недружелюбного пространства, вызывают неизменное сочувствие и эмоциональный отклик у зрителя. Его птички нередко сидят, нахохлившись или неуверенно стоят (балансируют) на одной кривой лапке, с надменно полузакрытыми или выпученными от ужаса, обращенными к небу зрачками. Таковы его картины из альбома «Горы и воды, цветы и птицы», относящиеся к 1679 году – «Перепелки», «Цыпленок» (Государственный Шанхайский музей); лист «без названия» из альбома «Цветы и птицы, рыбы и насекомые», а также отдельные композиции «Одинокая птица» (Национальный музей Китая, Пекин), «Нахохлившаяся птица» (Государственный китайский музей, Нанкин) и др.

Работы Чжу Да обладают не только неповторимым художественным шармом, но и ощущением одиночества и отчужденности. Большое количество пустого пространства оказывает сильное визуальное воздействие и несет огромную смысловую нагрузку. Произведения Чжу Да парадоксальны: что в большей степени он хотел подчеркнуть, свою тоску от одиночества или свое наслаждение уединением? Ведь последнее, это не только изоляция от толпы, но и духовная свобода. В этом, безусловно, отражается приверженность Чжу Да учению Чань, в котором утверждается, что ум ничем не ограничен и отстранен от всего. Художник использует эту «свободу» для вовлечения в свое искусство зрителя, погружая его в свои раздумья, вызывая отклик в душе и сочувствие.

Искусство Чжу Да было ориентировано на упрощение традиционной композиции хуаняохуа. Можно заметить один из основных его художественных приемов – выражение сложной и большой идеи в малом и простом сюжете. Независимо от того, писал ли он цветы и травы, рыб и насекомых, художник передавал их образы с помощью всего нескольких линий и пятен, вкладывал в них глубокие смыслы, и в этой его простоте своя красота и эстетика.

У многих картин Чжу Да с изображениями птиц нет точных названий, бывает непросто определить и орнитологическую принадлежность пернатых, ведь для художника это было не главным, он мыслил «образами». При взгляде на его композиции напрашивается много аналогий из ранней китайской живописи, к примеру, при сравнении листа с птицей «без названия» из альбома «Цветы и птицы, рыбы и насекомые» (Художественная галерея Фрира, Вашингтон) со свитком Му Ци «Птица багэ на старой сосне». Образы пернатых, композиционные приемы решения картин очень схожи, и в то же время, они совершенно разные. Чжу Да почти совсем отказывается от антуража и дополнительных деталей, все его пернатые почти всегда «живут» в пустоте. Здесь мы вновь встречаемся со скрытой символикой, недоступной пониманию непосвященных, кото-

рая вполне соответствовала эстетической теории художников-интеллектуалов, сформулированной еще в XI веке. Она заключалась в том, что живопись должна выражать внутренний мир, идеи и переживания творца, а не просто умело воспроизводить поверхностную «оболочку» изображаемого объекта.

Чжу Да никогда не интересовала орнитологическая точность, он изображал очень странных и необычных, не существующих в реальности пернатых. Замечено, что в его работах птицы располагаются на самых опасных местах – сухих ветках, обрывах, скалах, – как на картине «Две птицы» (Коллекция Каниши Сумитомо, Киото), либо на белом фоне, в «пустоте». Каждая деталь в его работах, выражение глаз, позы его персонажей передают чувство подавленности, горя и отчаяния, это безмолвный «крик» художника об его утраченной Родине.

Чжу Да за всю свою жизнь написал множество картин с птицами. В его анималистическом наследии они составляют, пожалуй, самую большую группу. Как мы уже отмечали выше, художник использовал образы пернатых, чтобы изобразить себя или выразить недовольство цинской властью в саркастической форме. Его живопись хуаняохуа характеризуется индивидуальным стилем, необычной композицией и экспрессивной манерой исполнения. По мере того, как правление Цин становилось все более устойчивым, надежда на свержение правительства и возврат к прежним временам у художника угасала, а его настроение становилось все более спокойным и мрачным. К его поздним работам относится композиция «Два орла» (1698 г. Государственный китайский музей Гугун). Она очень похожа на картину Линь Ляна «Два ястреба» (1485 г. Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Однако вместо густых ветвей высокого дерева, как у Линь Ляна, Чжу Да «спускает» величественных хищных птиц вниз, к земле, изображая их на придорожных камнях, что определенно несет свою символику, которую можно выразить известной идиомой «спуститься с небес на землю». Заметно, что манера живописи Чжу Да в этот период становится более сдержанной. Иногда в его поздних композициях, таких как «Песня оленя» (Втор. пол. XVII в. Музей провинции Хунань), появляются некие «миловидные» черты, они словно выражают стремление художника соблюсти привычные схемы хуаняохуа.

Образы рыб очень характерны для анималистики Чжу Да. Их изображения восходят к даосской, конфуцианской и буддийской образности, а также их популярность связана с особенностями произношения на китайском слова «рыба». Иероглиф юй является омофоном понятия «избыток, остаток, излишек» и в традиционной китайской культуре является пожеланием процветания, благополучия «в избытке». В числе даосских образов-метафор рыба или стайка резвящихся в воде мелких рыбок символизирует естественность природы и отшельническое уединение человека, выбравшего путь духовного совершенства. Ловля рыбы прямо ассоциируется в даосской литературе с процессом постижения Дао, а сам рыбак является воплощением даосского мудреца. Но в работах Чжу Да образы рыб приобретают самостоятельную и разнообразную символику. Как и у птиц, художник делает большой акцент на их глазах, которые в интерпретации Чжу Да символизируют бесконечные несбыточные мечты о реальной жизни и ничтожность человеческих усилий в достижении счастья. Художника привлекало беззаботное и свободное существование рыб, но судя по недовольному выражению их глаз, смотрящих злобно вверх, мастер выразил языком их образов свою неудовлетворенность реальностью, обиду и несправедливое отношение к себе. Его «Рыба, плывущая вниз» на развороте альбома «Цветы и птицы, рыбы и насекомые» (Художественная галерея Фрира, Вашингтон. Рис. 1) по манере и экспрессии мазка очень напоминает лист Сюй Вэя «Рыба».

Но у Чжу Да нет отстраненности, а зачатую и любования, восхищения природой, которую мы чувствуем у Сюй Вэя (его рыба даже «улыбается», ныряя вниз). Чжу Да использует рыб как метафору, чтобы выразить свои патриотические чувства, свою ненависть и бессилие перед невозможностью изменить политическую обстановку. Он мог сделать это только средствами живописи, в своих картинах, таких как: «Ёрш», «Рыбка», «Рыба и камень» (1689 г. Национальный музей Китая, Пекин). На последнем листе особенно заметно, что одинокая рыба и стоящий отдельно камень символизируют невыносимую тоску и невозможность ничего изменить.

Чжу Да с удовольствием писал домашних питомцев, как на его картинах «Кот и камень» (Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Рис. 2), «Дремлющий кот», «Кот», которые очень напоминают лист «Кот» из альбома Шэнь Чжоу. Заметно, насколько Чжу Да упрощает решение образа и композиции в целом, сводя заполнение листа к минимуму, что однако еще больше усиливает выразительность его рисунка. Тем не менее, у двух художников много общего: их любимыми форматами были не крупные свитки, а камерные небольшие альбомы. У Шэнь Чжоу – это альбом «Наблюдения за жизненной силой вещей» (Национальный дворец-музей, Тайбэй), у Чжу Да – альбомы «Цветы и птицы, рыбы и насекомые» (Художественная галерея Фрира, Вашингтон), «Горы и воды, цветы и птицы» (Государственный Шанхайский музей). Оба художника заполняют листы не только рисунками, но и каллиграфическими надписями, ставят печати. Их альбомы – это потрясающей красоты и смысла книги, которые имеют совершенно современный вид.

Растения, камни, цветы и птицы, изображенные в работах жанра хуаняо Чжу Да, при всей своей фантастичности, являются результатом его наблюдений за живой природой, которую он преображает согласно своей субъективной воле художника.

Влияние Чжу Да на последующую живопись отличается от влияния его предшественников, поскольку ему удалось создать свой, живой и неповторимый стиль анималистики, который не теряет своей актуальности в наше время. Иногда бывает трудно поверить, что его картины были созданы в XVII столетии. Его художественные произведения очень напоминают современное искусство, его приемы и работа над художественным образом намного опередили свое время.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Астраханцева Т.Л. Анималистический жанр как доминантный архетип отечественной керамической скульптуры 1920–1940-х годов // Искусствознание. - 2015. - №3–4. - С. 510–536.
2. Ван Аньюй, Трощинская А.В. К вопросу об уточнении имени Чжу Да (1626-1705) и его происхождении // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». - 2023. - №4. - С. 56–67.
3. Ван Синьхуа, Чжан Цинфан. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы-птицы». Т. 10. - Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. - 123 с. 万新华, 章晴方,《中国花鸟画通鉴》, 第十卷, –上海: 上海书画出版社, 2008年。.
4. Ван Шицин. Родословная Бада Шаньжэня. - Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 2021. - С. 585–614. 汪世清,《谈艺书简》, 2021年, 上海古籍出版社, pp.585-614
5. Ли Дань. Исследование творчества Бада Шаньжэня. - Наньчан: Цзянси шэн лаонянь вэньицзя сехуэй, 1998. 李旦 《八大山人研究及其他》 江西省老年文艺家协会1998

Anna A. Fischer
Master in Art Studies
Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies
Russian State University for the Humanities
e-mail: modernanna@mail.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000–0001–5163–7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-56-71

SOCIAL AND POLITICAL CARTOON BY CHARLES BRITON BASED ON THE DESIGNS FOR THE CARNIVAL COSTUMES «LOST LINKS» OF THE 1873 MARDI GRAS MASQUERADE IN NEW ORLEANS

Summary: n the article, the author turns to graphic material - a series of sketches of carnival costumes by the American artist of Swiss origin C. Briton. The sketches were caricatures, on the example of which the intention of criticism of the political state of New Orleans society, social problems of the population of the second half of the XIXth century was traced. The author examines the history itself, traditions and customs of its holding, the difference between the costumes of the masquerade of 1873 and a number of others held in New Orleans. The article emphasizes the problem of the multidimensionality of the semantic component of the caricature images created by the artist.

Keywords: caricature of the XIX th century, carnival culture, XVIIIth century art, political satire, social satire, anti-Darwinian caricature, graphic cycles, costume designs

The caricature genre of the second half of the 19th century reveals a curious combination of representing criticism of both political and scientific-historical institutions of the state. The Swedish artist, graphic master and lithographer Charles Briton (c. 1840-1884) gave us a vibrant example of such an intention in a series of watercolor drawings. Our study was attracted by the series of sketches "Lost Links" (1873), painted in connection with the Mardi Gras carnival in New Orleans (Louisiana). The parade's official name was "Charles Darwin's Missing Link." Its organizers were inspired by a published work on the origin of species by the celebrated English naturalist.

In total, Briton's "Lost Links" series consists of 101 sketches. It was a satire on the theory of evolution, which is clear from the title of the series. The works also criticize acute social problems: populism of public figures, venality of the authorities, interracial problems.

Briton's series of caricature sketches for papier-mâché costumes is unusually interesting for our study, as the designers relied on the mixomorphic types developed by the graphic artist. And the objects of irony in this case were their own social and political realities of everyday life. The caricatures reproduced the appearance of popular modern personalities: politicians and public figures. The figurative vocabulary inherent in "Darwin's caricature" was vividly perceived and applied. In a number of images presented by the artist one can trace portrait caricature similarities with real personalities - it is Ulysses S. Grant (1822-1885), Benjamin F. Butler (1818-1893), Henry C. Warmoth (1842-1931), Algernon S. Badger (1839-1905), and Charles Darwin (1809-1882) himself in the form of a donkey. Mardi Gras 1873 was an occasion for a bold display of political commentary and artistic costumes.

Briton's series of papers has attracted the attention of researchers such as Leanna Keith, Patrick Young, and Henri Schindler. Also material for the study served as information from the website of the Tulane University of Louisiana Research Collection, reports by Suzanne Powers [Mistick Krewe of Comus], Eira Tansey [LaRC's Carnival collection in the news]. The Tulane Manuscript Collection holds, an impressive collection of paper memorabilia, documents about the New Orleans Masquerade. These include invitations, dance cards, printed posters, and bulletins. The collection contains over five thousand original designs for parade floats and costumes. A significant portion represents the "golden age" of carnival (1870-1930), as written about by critic Andree Schindler, who himself was the designer of a number of carnival costumes [Schindler, 2001]. The collection includes designs by past artists besides Charles Briton himself, Jenny W. White (1865-1913), Bror A. Wikström (1854-1909), and Carlotta M. Bonnekaz (1887-1930). All were closely associated with the creative artistic life of New Orleans. In addition, the collection contains materials from a younger generation of masters like Andree Schindler, Patricia Hardin, and Olga Peters. The Manuscripts Department is one of the most comprehensive archives in New Orleans, housing documents from the colonial period to the present day. Among other things, the department's materials reflect topics in Civil War studies, Louisiana politics, Judaic studies, women's studies, southern literature, medicine, and Mardi Gras.

Ill. 1. Ulysses S. Grant

Very little is known about the creator of the cartoons of interest to us. Briton was an astonishing artist (lithographer, engraver), a well-known New Orleans architect and civil engineer who created a number of projects during his generation. He worked as a lithographer with John E. Boehler and as an engraver with Adolph Zenneck. With the former in 1870, and with the latter in 1879. In addition to the carnival of interest to us, he worked on the design for Mardi Gras 1870-1871 on the theme of "Twelfth Night" by W. Shakespeare, the design of the ceremonial parade in 1882 on the plot of Proteus. He carried out works not only for New Orleans, also worked on the design of parades of Cincinnati, Baltimore. At the same time about his personality, unfortunately, little can be said reliably. The master was a native of Gothenburg (Sweden). Originally, Briton came to New York, and then settled in New Orleans. Partly to shed light on some aspects of his life can be preserved uniform, which he wore as part of a military regiment in Mexico under the command of Maximilian I (1832-1867). There is no other evidence of the artist's private life. At the time of his death the late master was forty-three years of age. His death on July 3, 1884, was mentioned by The New York Times, The Daily Picayune. They stated that the remains of the artist were committed to the ground in Greenwood Cemetery on Wednesday morning.

The thematic coverage of the subjects of the parades of different years in Louisiana is wide: "Phases of Nature", "Rubaiyat", "A Look at the Modern World of Art", "Myths and Cults of the Chinese", "Tennyson", "Aeneid", "Language of Flowers". One of the prime examples of the carnival theme was the story of Proteus, a mythological character from ancient Greece. (There are several versions of the origin of the myth character, sometimes he appears as the son of Poseidon and Hera, according to other versions ¬ his mother is considered a nymph). Possessing the ability to metamorphose the character was able to take a different appearance, which served as a reason for the embodiment of many impressive artistic images in the thematic design of the next carnival Briton. This is evidenced by the artist's drawing of a ship floating on the waves with ancient oriental elements of decoration (protomes of a bull, a ram, a stylized image of a scarab), lotuses and ibises among the landscape. The drawing was obviously intended as a sketch for the design of a platform for a masquerade. It confirms Briton's inherent attention to detail, his rich color palette, the

Ill. 2. Algernon Badger

introduction of a variety of animal and plant imagery, and the national flavor of each carnival design.

The artists-decorators in a respectful manner appealed, as one can judge, to the cultures of many nations, to mythology and literature. Each masquerade was dedicated to a certain theme, in accordance with which the decoration necessary for the occasion was created. It is traditionally accepted to consider carnival from the historical-cultural, anthropological, theological, folkloristic, theatrical, philological, semiotic sides of the study [Kitashova, 2012, p.13.]. Carnival culture is not a phenomenon inherent in any particular nation. The formation of carnival culture falls on the period from the early Middle Ages of the XIII century to the time of its blossoming in the XVI-XVII centuries.

Currently, in addition to New Orleans carnivals, there are carefully organized carnivals in Venice (Italy), Rio de Janeiro (Brazil), Nice (France), Goa (India) and many others. Masquerade is a syncretic phenomenon, combines a number of pagan and Christian manifestations of ritual: liturgical processions of Christianity and traditions of Roman saturnalia, Lupercalia, borrowed by the Germans [Kolyazin, 2002, p. 88-118]. The parade was supposed to be a solemn procession of participants dressed in carnival costumes. Processions, demonstrations from ancient times were an integral part of folk festivals. They simultaneously realized the religious and theatrical function of the celebration often with famous characters, masks, elements of buffoonery. Since a particular procession is usually given a certain symbolic meaning, the involvement of the people in the parade celebration testifies to their spiritual ideological unity.

Some features of Carnival in New Orleans were individualized. For example, papier-mâché costumes were first created in New Orleans itself, not in Paris. But it is necessary to mention the features and traits that make this masquerade akin to other similar celebrations. Both in its structure, in its tradition of holding it, and, of course, in a number of its functions. For example, the motif of festive decoration with flowers and garlands is deeply symbolic, known since antiquity. Carnivals contain certain formed ceremonies, processions. They are often accompanied by music, dance, symbolism of the fire element (fireworks, torches, flambeaux, burning effigies, etc.), throwing coins or food, wearing a specific costume and masks. Carnivals are branded by the inversion of socio-cultural symbols. The very order of the masquerade, with the frequent announcement of its own appointed "king" of the holiday, levels the materiality of the real ruler, any real hierarchy, socially accepted norms and ceremonies, and recognized significant values. The masquerade literally turns the world upside down, as if taking the participants out of the ordinary world into their own, over which the rules of the ordinary world have no power. Carnival participants can build different relationships, games with others, sometimes incredible in real life in agreement with the rules of hierarchy. Carnival is relatively democratic, in many ways equalizing people of different social status, and sometimes faith and race. Men and women also feel more at ease with each other. Like performance, masquerade is a living and evolving art form in the space-time continuum, the course of which sometimes threatens to go beyond the control of the people who carry it out [Kitashova, 2012. P.13]. Carnival whimsically includes features of the sacred, seriousness with a playful component, a parody of seriousness.

The history and customs of the Mardi Gras Carnival in New Orleans deserve special attention. The national holidays of any country appeal to the cultural meanings and values accepted in that community. There are more than forty names on the U.S. holiday calendar. Celebrated with a grand procession, balls and feasts, the New Orleans holiday was formed on the basis of old French traditions, because Louisiana was once part of the French possessions in the New World [Zakirova, Kotlova, 2014].

The very name of the masquerade organization already requires some deciphering - the Mystic Krewe of Comus Society. Founded in 1856, the "Mystic Krewe of Comus" (English abbr. "MKC") is the oldest continuously operating organization, established for the most part by Anglo-Americans in New Orleans. The MKC was famous for its annual Mardi Gras (French for "Fat Tuesday") celebration, celebrated usually before the beginning of Lent for Catholics. Prior to the founding of the MKS, carnival celebrations in New Orleans were largely confined to the Roman Catholic community. Parades were irregular and mostly informal in nature. Regular parades were held from 1857 through 1991, except during the Civil War period (1861-1865). This colorful event was accompanied by a costumed performance and music.

The term "krewe" includes the very public organization that organizes the parades and balls during the carnival period, financing the necessary costs of the festivities and decorations. In addition to Mardi Gras in New Orleans, the term is used in reference to other Louisiana festivals (Lafayette, Shreveport, Baton Rouge), as well as the Gasparilla Pirate Festival (Florida), the La Crosse Carnival (Wisconsin), and the St. Paul Winter Carnival (Minnesota). According to the Encyclopedia Britannica [Cultural Life]. The word "krewe" was applied in 1857 by a New Orleans-based organization calling itself "Ye Mistick Krewe of Comus" and is now used as an archaic affectation. The very tradition of the Mystic Krewe of Comus charity was inspired by Alabama's mystic society, the Cowbellion de Rakin Society, from which the krewe membership system spread to a number of French and Catholic-dominated cities like New Orleans. And the reference to the image of Comus is also multivalent. There are analogies with the ancient deity Komus, as well as kinship with the character of the same name libretto for the masquerade of J. Milton (1608-1674). In Greek mythology, Comus (Komus/Komos) is the god of feasting and merriment, of nighttime idleness, the son and cupbearer of Dionysus. Comus is also the name of the ritual of the procession itself, associated with chants, dances and music: flutes and kyphars.

In the Latins, Comus was present in the same hypostasis as a minor deity, largely identified with Dionysus. His attributes include wine, a torch, flower garlands, and wreaths. And the image itself was usually reproduced against a background of festivities in the bosom of nature. In Milton's interpre-

Ill. 3 General Ben Butler

tation of the image, Comus is given the function of the tempter of the human soul. Pagan motives of the mystical creature are embodied by the author in a negative interpretation. Such dualism of the image gives a vast field for interpretation and creative thought when addressing directly to the culture of carnival. "Mystic Krewe of Comus" is the first and oldest krewe in New Orleans, founded in 1856 by 21 members of the philanthropic community. According to R. Mitchell, "Americans have 'Americanized' New Orleans and its creoles in no small measure. In doing so, New Orleans "creolized" Americans. Leadership in organized carnival passed from Creoles to Americans, just as it did to political and economic power during the nineteenth century. The spectacle of Mardi Gras, in all its forms: in ballrooms and in the streets, represents a synthetic culture of New Orleans, neither wholly Creole nor wholly American [Mitchell,1995. P. 25-26].

Indeed, the masquerade of 1873, which interests us, also had an influential semantic justification. The natural-science theme gave rise to the use of zoomorphic symbolism to criticize a number of innovations. The costumes of Briton's designs were envisioned to mock the Republicans, whom the New Orleans elite blamed for efforts to establish civil equality among the races during Reconstruction (1865-1877). New Orleans society was multi-ethnic, with locals absorbing French (primarily), Spanish culture from as early as the seventeenth and eighteenth centuries. After mixing with the culture of settlers of Irish and Scottish origin who settled in the XIX century, by the period described by us, the city had formed its own cultur-

Ill. 4. Krewe of Proteus 1882 float

al environment with a high position in the light of Creoles and French-speaking part of the population. After the events of the American Civil War, New Orleans faced severe consequences of social and political reorganization. The society was gradually Anglicized, French was removed from the list of languages taught in schools, and the Creoles themselves, in their opinion, were relegated to the level of ordinary black Americans, leveled in civil rights.

The 1873 parade is also a sad testament to contemporary scholars that there were still racist vestiges in society. Although the Slavery Abolition Act had already been signed into law for a decade on June 19, 1862, by A. Lincoln (1809-1865), there was skepticism in the public mind about equality with former slaves. Part of the acceptance of change was aided by the fact that several black men served in responsible public positions during Reconstruction, such as Louisiana's Lieutenant Governor from 1868-1871, O. J. Dunn (1822-1871), and politician Caesar A. Carpetier (1836-1921). Integration was underway in the public sector, but it had not even begun in the philistines. The racist stereotypes of his time guided Briton's sketches. The image embodying the "missing link in Darwin's chain" was presented in the form of a humanoid ape. The author refers to the association between the image of the ape and a recently enfranchised African American. The rights given to former slaves were rejected by American civil society, especially in the southern states. Recognizing the equality between dark-skinned and light-skinned people was akin to accepting the kinship of man and ape. Unable to argue with hard facts and ordinary humanistic justice, society was left to resort to caricature as a legitimate form of criticism.

The inimitable feature of the satire of Briton's costume design was the blatant declaration of the superiority of the traditional elites of New Orleans society. And this cycle of the master's works is distinguished by the fact that he was one of the first to use zoomorphic images associated with Darwin's theory as an argumentation for the supporters of white supremacy. In this connection, it is worth mentioning the visibly racist caricature of a monkey in a hat with a peacock feather playing a banjo. As one of the sketches for the carnival action, this caricature mocked not so much the specific personality of Carpetier, but the contented life of a liberated African. The character's pose is relaxed, conveying his carefree and triumphant attitude.

As if to counterbalance this image, Briton created a sketch of a costume of an elderly man, combining human features in the figure with the guise of a moth of the revolting moth, a species of which is also called "Dead Head". The artist's choice of this moth is based on the peculiarity of the drawing on the chest in the form of a human skull characteristic of this species, which, combined with the rather impressive size of the moth (wingspan about 13 cm) and the ability to make sounds, gave rise to superstitions and myths associated with bad omens. This vivid image is embodied in the sketch by an elderly European man with his back turned to the viewer in brightly colored clothes with wings and a skull mask. The character's gray head with a gray beard, as well as the striking scythe in his left hand, evoke associations with Chronos (personification of time). There is a possibility that the master embodied in this sad image the symbolic death of culture through the eyes of the European Old World.

Another feature of the cartoon series was the obvious political focus of the satire, directed at the leaders of their own state, the state. It was the first parade that dared to depart from the political neutrality that had previously been applied to the design themes of Mardi Gras Louisiana. The previously established tradition of carnival did not reflect so keenly the socio-political mood of the day. Usually, the themes of the presentations complicated the interpretation of mythological and literary subjects. The artists were inspired by fantasy, even some exoticism of the imagery, orientalism in the details of costumes and decorations. Before the carnival we are studying, the humorous component of the performances had not yet embodied the social challenge, acute social satire.

Willym wrote about the Comus [Willym] parade, indicating that the period after Reconstruction was accompanied by a wave of political upheaval in Louisiana. Thus the theme of the parade "Charles Darwin's missing link" was only an occasion for the artist to realize his creative potential in a vivid satirical criticism of real people and those historical events, which he witnessed. The appeal to natural-scientific themes made it possible to expose the criticized party with the help of zoomorphic symbolism. Such a technique was already used by cartoonists in Western Europe, criticizing various social institutions, as exemplified by the images of C.G. Bennett (1828-1867) and E.L. Sambourn (1844-1910), who embodied Darwinism.

Briton's masks bore a resemblance to famous personalities from the capital city of Baton Rouge to the White House of Washington, which it has now become difficult to ascertain without resorting to a search for external resemblances, the habits of once famous personages. Through the torchlight parade, conducted without platforms, President Grant (a tobacco maggot), General Butler (a hyena) were easily recognized. Other notable images included foxes, snakes, cats, and other, already fantasy, grotesque figures. The political overtones of the images were identified with the images of government officials, Yankee entrepreneurs from the northern part of the United States (also called "sackbuilders"), and political renegades. The Comus parade was held up on Canal Street by a mob of men, forcing the procession to turn back.

Let's turn in more detail to a few recognizable characters in Briton's cartoons, who have been identified and provided images on his blog by U.S. Reconstruction-era history attorney Patrick Young [Young]. These are the influential figures we mentioned above, Benjamin Butler, Henry C. Warmoth, Algernon S. Badger, and Ulysses S. Grant. Many of the images are difficult to label for certain; the author gave no written designations on the obverse. This was probably not necessary in his time due to the easy recognizability of the images. Sometimes there are captions on the drawings that refer to the idea of a particular animal: salamander, alligator. Other sketches are not captioned but are also quite illustrative: lion, fly, elephant, leopard, bat, beetle, whale, walrus, crayfish, monkey, grasshopper, spider, snail, donkey, coral polyp, and others. There are sketches of costumes of flowers and plants, they are not so caricatured, rather perform a decorative function, demonstrating the diversity of nature and serving as a true decoration of the carnival.

The image of Union General Ben Butler was identified with the hyena. So unflattering to the politician was the image of a carrion-eating beast that preys on sick, weak, and straggling victims, as well as the hyena's habit of settling for the leftovers of stronger predators. In addition to the appropriate coloring, the artist reinforced Butler's demeaning attitude by drawing the animal's tail hanging down. In addition, Briton introduced telling details. In the hands of the character is a skull, and on his belt hangs a saber. These attributes were a reference to the military career of the depicted, his participation in the occupation of New Orleans. In the management of this city, he showed political firmness and persistence, which caused the residents a sense of rejection. On September 27, 1862, Butler formed the first African-American regiment in the U.S. Army, which was unusual in those days when most regiments were commanded by white officers. However, a number of his decisions were received by the citizens in the bayonet: The Cotton Confiscation Act of 1862, the censorship of newspapers, the execution of William Mumford (sentenced to hang for treason for removing the U.S. flag from the New Orleans Mint). Most notorious was Butler's Executive Order No. 28 of May 15, 1862, which stated that if any woman showed open contempt for any United States soldier, she could be treated as a prostitute. In consequence of such unpopular orders, the general acquired the negative nicknames "Butler the Monster", "Spoon Butler." In connection with the latter, mention should be made of the symbolism of the image of the spoon on Butler's shoulder. Notorious was the incident in which Butler discovered a woman from New Orleans attempting to cross the Union border with a 38-piece silverware set who was using a pass that allowed only clothing. Butler's persistence in pursuing anyone helping the Confederacy generated fierce ridicule from the white residents of New Orleans.

Former Republican Governor of Louisiana Henry Warmoth was showed as a rattlesnake with a Native American headdress of feathers like those used by a number of Native American populations - Apache, Cheyenne, Sioux, Lakota. Warmoth was elected largely with the support of the African American community. It is likely that the motifs of traditional Native American dress recreated by the cartoonist were a satirical allusion to Warmoth's pseudo-respect-

ful stance toward the people who elected him. But his subsequent actions in his newfound position in relation to the interests of the white elite led to charges that he had betrayed his black constituents. The main problem facing Warmoth's party was that their Democratic rivals rejected the legitimacy of a government based on black votes.

Another popular figure to create a caricature was Algernon Badger, who was the chief of the New Orleans Metropolitan Police Department. Badger was particularly hated because of his efforts to suppress terrorist groups of white supremacy supporters in the region. He was even assassinated in 1874 during the Liberty Place uprising led by the White League paramilitary organization. Badger led the Mardi Gras procession in New Orleans more than once as superintendent of police [Nystrom, 2010, p. 134]. And the caricature of him presents an obviously endowed with zoomorphic features. The artist relied in his work on the characteristic external similarities of the depicted with a dog, additionally exaggerating them. In the sketch, the elongated face, hanging whiskers and thickly protruding eyebrows are noticeably emphasized. Thus the author wanted to achieve the realization of the semantic analogy. Badger's official zeal was given to a comparison with a dog serving his master. The story testifies to his really established career as a clerk in various capacities (official in the district court, tax and customs organization, postmaster). This circumstance gave the cartoonist a reason to ironize the character's performance. In addition, this example demonstrates a negative symbolic interpretation, as opposed to the usual image of the dog as the embodiment of loyalty. Briton depicts the dog in a police uniform, emphasizing the idea that by being loyal to serving the government and laws that were frowned upon by the citizens of New Orleans, the character represented does not find a moral response from his fellow citizens. This idea lay on the surface. It was not just readable by modern audiences, but it embodied their feelings of disagreement with U.S. policy. We would not want to overlook the fact that by choosing a dog as an animal for the image-analogy, Briton refused to compare Badger with a badger, which was the first obvious comparison. Based on the spelling of the cartoon character's surname, this was the simplest and most obvious solution.

Known as an avid smoker, Ulysses S. Grant was depicted by Briton as a caterpillar with limbs shaped like green tobacco leaves. The head, like the other images in Briton's series, is decidedly portrait-like. Grant is represented in full-face, with a hat on his head, with a cigar in his mouth. In an 1865 portrait of the Norwegian painter O.P. Hansen Balling (1823-1906), Grant also appears before the viewer with a cigar, which is, as we see, not a caricatured exaggeration. Thus, Balling, in a succession of portraits of Union Army generals, singled out the cigar as a distinctive element that reveals Grant's image. It is interesting to note that both artists chose a three-quarter portrait with the face to the right. It can be assumed that this angle was the more expressive for perception. Briton's later caricature is a reminiscence of a famous pictorial portrait.

As president, toward the end of his administration, Grant was losing his former popularity due to the economic collapse of 1873. In the southern United States, his personality was understandably unattractive due to his role in the North-South War. In the caricature, in addition to the broad hat, Breton endowed Grant with the distinctive patches of a military man, once again stating the defining symbolism of the hated image. To the people of New Orleans, Grant is first and foremost a Union Army general, not a president. His management of military operations in the army caused rejection among the citizens, as well as his civic position and the fact that he once accepted the surrender of the South to R.E. Lee (1807-1870). The very face of the president in Briton's sketch is not caricatured, but is embodied quite traditionally, with a thoughtful gaze directed away through the viewer. The serious nature of Grant is evidenced by facial expressions: reduced to the bridge of his eyebrows, compressed lips. The artist did not hyperbolize the facial features in search of crude mockery. This approach is inherent in other portrait sketches by the master.

The artist's creative heritage, in addition to the series of works we have discussed above, deserves a separate study. The samples of Britons artistic irony presented to our attention lead to several conclusions. One of which manifests itself in a further confirmation of the existence of political and social caricature as a single type. It is no accident that researchers in sociology, political science, and history have turned to the material of caricature, drawing on them in the course of their works (M. Dorothy George, J. Paston, G.M. Atherton) [Sherry, 1987]. Another essential feature of the works under consideration is the multilevel approach of the figurative structure of caricatures. In addition to the portrait caricature level, Briton's satire properly drew on themes of anti-evolutionary rhetoric. The fact that the cartoons served to express the anti-democratic, racialized society of the U.S. South in the second half of the nineteenth century should be recognized for them. The very theme of the parade was stated and embodied as a parody of Darwin's teaching on the origin of man, referring to the concept of the so-called "missing link". Formally, the criticism of the cycle of cartoons was directed against the evolutionary theory of the English researcher. In fact, the images projected the satire, translating it into a different context, leading it directly at the officials of New Orleans. In this way, the cartoons of the sketch series combined several layers of depictions of criticism while being highly artistic works. The semantic range of images of fine art was enriched thanks to the capacity of metaphorical language inherent in Briton's cartoons and the variety of ways of representation.

REFERENCES

1. Zakirova, R., Kotlova, L. 2014. "National holidays of the USA as a reflection of the cultural traditions of the people: historical and cultural aspect", Novoe slovo v nauke i praktike: gipotezy i aprobaciya rezul'tatov issledovanij [New word in science and practice: hypotheses and testing of research results], no. 11, pp. 28-31.
2. Kitashova, O. 2012. "Performance practices in the history of a carnival interpreted by Bakhtin" [Istoriya praktik performansa i bahtinskij karnaval], Artikul't [Articult], no. 6 (2–2012), p. 13.
3. Kolyazin, V. 2002. Ot misterii k karnavalu: Teatral'nost' nemeckoj religioznoj i ploshchadnoj sceny rannego i pozdnego srednevekov'ya [From mystery to carnival: Theatricality of the German religious and square scenes of the early and late Middle Ages], Nauka, Moscow, Russia, pp. 88-118.
4. Mitchell, R. 1995. All on a Mardi Gras Day: Episodes in the History of New Orleans Carnival, Harvard University Press, Cambridge, MA, USA, pp. 25-26.
5. Nystrom, J.A. 2010. New Orleans after the Civil War: Race, Politics, and a New Birth of Freedom, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, USA, p. 134.
6. Schindler, H. 2001. Mardi Gras Treasures: Costume Designs of the Golden Age, Pelican Publishing Company, Elmwood, Louisiana, USA.
7. Sherry, J. 1987. Four modes of caricature: Reflection upon a Genre.
8. Tulane University's Louisiana Research Collection (2011). "LaRC's Carnival collection in the news!", available at: https://manuscriptstulane.blogspot.com/2011/02/larcs-carnival-collection-in-news.html (Accessed 24 March 2024).
9. Tulane University's Louisiana Research Collection (2010). "Mistick Krewe of Comus 1910 float designs", available at: https://manuscriptstulane.blogspot.com/2010/05/mistick-krewe-of-comus-1910-float.html (Accessed 19 March 2024).
10. Encyclopedia Britannica (2025). "Cultural life in New Orleans", available at: https://www.britannica.com/place/New-Orleans-Louisiana/Cultural-life#ref363836 (Accessed 12 April 2024).
11. Willy Or Won't He (2019). "Joy and Mirth Are Now to Reign. A New Orleans 12th Night – 1871", available at: https://willyorwonthe.wordpress.com/2019/01/08/joy-and-mirth-are-now-to-reign/ (Accessed 19 March 2024).
12. The Reconstruction Era (2021). "Mardi Gras Parade 1873-Darwin's Missing Link Was Black and Grant Was a Bug!", available at: https://thereconstructionera.com/mardi-gras-1873-darwins-missing-link-was-black-and-grant-was-a-bug/ (Accessed 21 February 2024).

Анна Александровна Фишер
Искусствовед
Кафедра кино и современного искусства
Российского государственного гуманитарного университета
e-mail: modernanna@mail.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000–0001–5163–7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-56-71

СОЦИАЛЬНАЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ КАРИКАТУРА ЧАРЛЬЗА БРИТОНА НА ПРИМЕРЕ ЭСКИЗОВ «ПОТЕРЯННЫЕ ЗВЕНЬЯ» ДЛЯ КАРНАВАЛЬНЫХ КОСТЮМОВ МАСКАРАДА МАРДИ ГРА 1873 ГОДА В НОВОМ ОРЛЕАНЕ

Аннотация: В статье автор обращается к графическому материалу – серии эскизов карнавальных костюмов американского художника швейцарского происхождения Ч. Бритона. Эскизы носили характер карикатур, на примере которых прослеживалась интенция критики политического состояния общества Нового Орлеана, социальные проблемы населения второй половины XIX века. Автор рассматривает саму историю, традиции и обычаи его проведения, отличие костюмов маскарада 1873 года от ряда других проводимых в Новом Орлеане. В статье подчеркивается проблема многоплановости семантической составляющей карикатурных образов, созданных художником.

Ключевые слова: карикатура XIX века, карнавальная культура, искусство XVIII века, политическая сатира, социальная сатира, антидарвиновская карикатура, графические циклы, эскизы костюмов

Карикатурный жанр второй половины XIX столетия обнаруживает любопытный синтез демонстрации критики как политических, так и научно-исторических институтов государства. Шведский художник, график, творивший в области литографии Чарльз Бритон (ок. 1840–1884) явил нам наглядный пример подобной интенции в ряде акварельных рисунков. Наше исследование привлекла серия эскизов «Потерянные звенья» (1873), написанная в связи с проведением торжественного карнавала Марди Гра в Новом Орлеане (штат Луизиана). Официальное название парада — «Недостающее звено Чарльза Дарвина». Его устроители были вдохновлены вышедшим трудом о происхождении видов прославленного английского натуралиста.

Всего серия работ Британа «Потерянные звенья» состоит из 101 эскиза. Она представляла собой сатиру на теорию эволюции, что ясно из самого названия серии. Также работы критикуют острые социальные проблемы: популизм общественных деятелей, продажность органов власти, межрасовые проблемы.

Серия карикатурных эскизов для костюмов из папье-маше Британа необычайно интересна для нашего исследования, так как оформители опирались на разработанные графиком миксоморфные типажи. А объектами иронии в данном случае явились собственные социальные, политические реалии повседневности. Карикатуры воспроизводили облик популярных современных личностей: политиков и общественных деятелей. При этом был живо воспринят и применен образный словарь присущий «дарвиновской карикатуре». В ряду представленных художником образов можно проследить портретные карикатурные сходства с реальными личностями – это Улисс С. Грант (1822–1885), Бенджамин Ф. Батлер (1818–1893), Генри К. Уормот (1842–1931), Алджернон С. Баджер (1839–1905) и сам Чарльз Дарвин (1809–1882) в виде осла. Марди Гра 1873 года стал поводом для смелой демонстрации политических комментариев и артистических костюмов.

Серия работ Британа привлекла внимание таких исследователей, как Лианна Кит, Патрик Янг, Анри Шиндлер. Также материалом для изучения послужила информация сайта Коллекции исследований Тулейнского университета Луизианы, сообщения Сюзанны Пауэрс [Mistick Krewe of Comus], Эйры Тэнси [LaRC's Carnival collection in the news]. В Тулейнском собрании рукописей хранится, внушительная коллекция бумажных памятников, документов о маскараде в Новом Орлеане. Это приглашения, танцевальные открытки, печатные плакаты и бюллетени. Коллекция содержит более пяти тысяч оригинальных проектов оформления платформ и костюмов для парада. Значительная часть представляет «золотой век» карнавала (1870–1930), о котором писал критик Андри Шиндлер, сам бывший дизайнером ряда карнавальных костюмов [Schindler, 2001]. В собрание входят проекты художников прошлых лет кроме самого Чарльза Британа, Дженни У. Уайт (1865–1913), Брора А. Викстрема (1854–1909), Карлотты М. Боннеказ (1887–1930). Все они были тесно связаны с творческой художественной жизнью Нового Орлеана. Кроме того, в собрании содержатся материалы более молодого поколения мастеров вроде Андри Шиндлера, Патрисии Хардин и Ольги Петерс. Отдел рукописей является одним из наиболее полных архивов Нового Орлеана, в которых хранятся документы от колониального периода и до наших дней. Среди прочего материалы отдела отражают темы исследований гражданской войны, политику Луизианы, иудаику, женские исследования, южную литературу, медицину, Марди Гра.

О самом создателе интересующих нас карикатур известно очень мало. Британ был неординарным художником (литограф, гравер), известным при жизни новоорлеанским архитектором, инженером-строителем, создавшем ряд проектов. Работал как литограф с Джоном Э. Бёлером, как гравер с Адольфом Ценнеком. С первым в 1870, а со вторым – в 1879 году. Кроме интересующего нас карнавала он работал над дизайном к Марди Гра 1870–1871 годов на тему «Двенадцатой ночи» У. Шекспира, оформлением торжественного парада 1882 года на сюжет о Протее. Он осуществлял работы не только для Нового Орлеана, также трудился над оформлением парадов Цинциннати, Балтимора. При этом о его личности, к сожалению, мало что можно сказать достоверно. Мастер был уроженцем Гётеборга (Швеция). Изначально Британ приехал в Нью-Йорк, а уже затем обосновался в Новом Орлеане. Отчасти пролить свет на некоторые стороны его жизни может сохранившаяся униформа, которую он носил, будучи в составе военного полка в Мексике под командованием Максимилиана I (1832–1867). Иных свидетельств о частной жизни художника нет. На момент смерти покойному мастеру исполнилось сорок три года. О его смерти 3 июля 1884 года было упомянуто издательствами «The New York Times», «The Daily Picayune». В них говорилось, что останки художника были преданы земле на Гринвудском кладбище в среду утром.

Широк тематический охват сюжетов парадов разных лет в Луизиане: «Фазы природы», «Рубайят», «Взгляд на современный мир искусства», «Мифы и культы китайцев», «Теннисон», «Энеида», «Язык цветов». Одним из ярких примеров темы карнавала был сюжет о Протее – мифологическом персонаже Древней Греции. (Существует несколько версий происхождения персонажа мифа, порой он предстает как сын Посейдона и Геры, по другим версиям его матерью считают нимфу). Обладающий способностью к метаморфозе персонаж умел принимать разный облик, что послужило поводом воплощения многих впечатляющих художественных образов в тематическом оформлении очередного карнавала Британом. Свидетельством тому является рисунок художника, представляющийся собой плывущее по волнам судно с древневосточными элементами декора (протомы быка, барана, стилизованное изображение скарабея), лотосами и ибисами среди пейзажа. Очевидно, рисунок предназначался в качестве эскиза оформления платформы для маскарада. Он подтверждает присущее Британу при работе над дизайном каждого карнавала внимательное отношение к деталям, богатую цветовую палитру, внедрение разнообразных животных и растительных образов, национальный колорит.

Художники-декораторы в уважительной манере обращались, как можно судить, к культурам

многих народов, к мифологии, литературе. Каждый маскарад был посвящен определенной теме, в соответствии с которой было создано необходимое случаю оформление. Традиционно принято рассматривать карнавал с историко-культурной, антропологической, с теологической, фольклористической, театральной, филологической, семиотической сторон исследования [Киташова, 2012, с.13.]. Культура карнавала не является явлением присущим какому-то конкретному народу. Формирование карнавальной культуры приходится на период с раннего Средневековья XIII века до времени ее расцвета в XVI—XVII веках.

В настоящее время помимо новоорлеанского действуют тщательно организованные карнавалы в Венеции (Италии), Рио-де-Жанейро (Бразилия), Ницце (Франция), Гоа (Индия) и множество других. Маскарад является явлением синкретическим, объединяет ряд языческих и христианских проявлений обрядности: литургические шествия христианства и традиции римских сатурналий, луперкалий, заимствованные германцами [Колязин, 2002, с. 88–118]. Парад предполагал своей частью торжественную процессию облаченных в карнавальные костюмы участников. Шествия, демонстрации издревле являлись составной частью отправления народных праздников. В них одновременно осуществлялась религиозная и театральная функция торжества часто с известными персонажами, масками, элементами шутовства. Так как конкретному шествию обыкновенно придается определенный символический смысл, то вовлеченность в парадное торжество народа свидетельствует об их духовном идейном единении.

Некоторые черты карнавала в Новом Орлеане были индивидуальны. Так, костюмы из папье-маше впервые были созданы в самом Новом Орлеане, а не в Париже. Но необходимо упомянуть о свойствах и чертах, делающих этот маскарад родственным с другими аналогичными торжествами. И по своей структуре, по традиции проведения, и, конечно, по ряду своих функций. Например, мотив праздничного оформления цветами и гирляндами глубоко символичен, известен со времен древности. Карнавалы включают определенные сформировавшиеся церемонии, шествия. Они нередко сопровождаются музыкой, танцем, символикой огненной стихии (фейерверки, факелы, фламбо, сожжение чучел и т.п.), разбрасыванием монет или еды, ношением специфического костюма и масок. Для карнавалов свойственна инверсия социокультурных символов. Сам порядок маскарада, с частым объявлением собственного назначаемого «короля» праздника нивелирует существенность реального правителя, какой-либо действительной иерархии, социально принятых норм и церемоний, признаваемо важных ценностей. Маскарад буквально переворачивает мир вверх дном, словно забирая участников из мира обычного в собственный, над которым не властны правила обычного мира. Участники карнавалов могут выстраивать различные отношения, игры с другими, порой невозможные в реальной жизни в согласии с правилами иерархии. Карнавал относительно демократичен, во многом уравнивает людей разного социального положения, а порой веры и расы. Мужчины и женщины также чувствуют себя более непринужденно друг с другом, различия между людьми стираются. Подобно перформансу, маскарад живой и развивающийся в пространственно-временном континууме вид искусства, ход которого порой грозит выйти за пределы контроля людей, его осуществляющих [Киташова, 2012. С.13]. Карнавал причудливо включает черты священного, серьезность с игровым элементом, пародией на действительность/реальность.

Отдельного внимания заслуживает история и обычаи карнавала Марди Гра Нового Орлеана. Национальные праздники любой страны обращаются к культурным смыслам и ценностям, принятым в данном сообществе. Календарь праздников США включает более сорока наименований. Отмечающееся грандиозным шествием, балами, застольем новоорлеанское торжество сформировалось на основе старых французских традиций, поскольку Луизиана когда-то была частью французских владений в Новом Свете [Закирова, Котлова, 2014].

Само название организации, занимающейся организацией маскарада уже требует некоторой расшифровки – общество «Мистика Креве из Комуса». Основанный в 1856 году «Мистик Креве из Комуса» (англ. аббр. «MKC») – это старейшая постоянно действующая организация, учрежденная по большей части англо-американцами в Новом Орлеане. MKC славился ежегодным устроением празднества Марди Гра (фр. «жирный вторник»), празднование которого приходило обычно перед началом Великого поста у католиков. До основания MKC карнавальные торжества в Новом Орлеане в основном ограничивались римско-католической общиной. Парады носили нерегулярный и преимущественно неформальный характер. Регулярное устроение торжеств осуществлялось в период с 1857 по 1991 год, за исключением периода гражданской войны (1861—1865). Это яркое событие сопровождалось костюмированным представлением, музыкой.

В понятие «креве» входит сама общественная организация, которая занимается организацией парадов и балов в период карнавала, финансируя необходимые затраты на проведение и оформление торжества. Этот термин помимо Марди Гра в Новом Орлеане применяется при упоминании иных фестивалей Луизианы (Лафайет, Шривпорт, Батон-Руж), а также Пиратского фестиваля Гаспарилья (Флорида), карнавале в Ла-Кроссе (Висконсин) и на зимнем карнавале Святого Павла (Миннесота). Согласно британской энциклопедии [Культурная жизнь]лово «креве» было применено в 1857 году основывающейся в Новом Орлеане организацией, называвшей себя «Ye Mistick Krewe of Comus», а ныне используется в качестве архаичной аффектации. Сама традиция благотворительности «Мистика Креве из Комуса» была вдохновлена мистическим обществом Алабамы «Cowbellion de Rakin Society», откуда система членства «креве» распространилась до ряда городов с преобладанием французских и католических традиций вроде Нового Орлеана. А отсылка к образу Комуса также многозначна. Встречаются аналогии с античным божеством Комусом, так и родство с персонажем одноименного либретто для маскарада Дж. Мильтона (1608–1674). В древнегреческой мифологии Комус (Ком/Комос) — бог пиршеств и веселья, ночного праздного времяпрепровождения, сын и виночерпий Диониса. Также комусом именуют и сам ритуал шествия, сопряженный с песнопениями, танцами и музыкой: флейты и кифары.

У латинян Комус присутствовал в той же ипостаси как второстепенное божество, во многом отождествлялся с Дионисом. К его атрибутам относятся вино, факел, цветочные гирлянды, венки. А само изображение принято было воспроизводить на фоне празднества на лоне природы. В Мильтоновской трактовке образа Комусу придается функция искусителя человеческой души. Языческие мотивы мистического создания воплощены автором в негативной интерпретации. Подобный дуализм образа дает обширное поле для истолкования и творческой мысли при обращении непосредственно к культуре карнавала. «Мистик Креве из Комуса» – первый и старейший креве Нового Орлеана, основанный в 1856 году 21 членами благотворительного сообщества. Согласно словам Р. Митчелла, «Американцы в немалой степени «американизировали» Новый Орлеан и его креолов. При этом Новый Орлеан «креолизировал» американцев. Лидерство в организованном карнавале перешло от креолов к американцам, так же, как это произошло с политической и экономической властью в течение девятнадцатого века. Зрелище Марди Гра, во всех своих формах: в бальных залах и на улицах представляет собой синтетическую культуру Нового Орлеана, не полностью креольскую и не полностью американскую [Mitchell,1995. P. 25–26].

В самом деле, интересующий нас маскарад 1873 года тоже имел под собой мощное смысловое обоснование. Естественно-научная тематика дала повод применения зооморфной символики для критики ряда нововведений. Костюмы дизайна Британа были призваны высмеивать республиканцев, которых элита Нового Орлеана обвиняла в усилиях по установлению гражданского равенства между расами в ходе Реконструкции (1865–1877). Общество Нового Орлеана было полиэтничным, местные жители еще с XVII–XVIII веков впитали французскую (прежде всего), испанскую культуру. После смешения с культурой обосновавшихся в XIX веке поселенцев ирландского, шотландского происхождения к описываемому нами периоду в городе сформировалась собственная культурная среда с высоким положением в свете креолов и франкоговорящей части населения. После событий Гражданской войны в США Новый Орлеан столкнулся с тяжелыми последствиями социального и политического переустройства. Общество постепенно англицировалось, французский язык вывели из перечня преподаваемых в школах, а самих креолов, по их мнению, низвергли до уровня обыкновенных темнокожих американцев, уровняв в гражданских правах.

Парад 1873 года является для современных исследователей также печальным свидетельством того, что в обществе еще оставались расистские пережитки. Хотя закон об отмене рабства был уже десятилетие как подписан 19 июня 1862 года А. Линкольном (1809–1865), в общественном сознании присутствовал скепсис в отношении рав-

ноправия с бывшими рабами. Отчасти принятию перемен поспособствовал факт того, что несколько чернокожих мужчин служили на ответственных государственных постах во время Реконструкции, например, вице-губернатор Луизианы в 1868–1871 годах О. Дж. Данн (1822–1871), политик Цезарь А. Карпетье (1836–1921). Интеграция шла в государственном секторе, но в обывательской среде она даже не началась. Расистскими стереотипами своего времени руководствовался и Британ при создании эскизов. Образ, воплощающий «Недостающее звено цепи Дарвина» был представлен в виде человекоподобной обезьяны. Автор обращается к ассоциации между образами обезьяны и недавно получившим права афроамериканцем. Права, данные бывшим рабам, вызывали у гражданского общества Америки, прежде всего южных штатов, отторжение. Признание равенства между людьми с темной и светлой кожей было сродни принятию факта родства человека и обезьяны. Не имея под собой силы спорить с неопровержимостью фактов и обыкновенной гуманистической справедливостью, обществу оставалось прибегать к карикатуре, в качестве законной формы критики.

Безусловной особенностью сатиры дизайна костюмов Британа было неприкрытое утверждение превосходства традиционных элит новоорлеанского общества. И выделяется данный цикл работ мастера фактом одного из первых случаев применения сторонниками превосходства белой расы в качестве аргументации зооморфных образов, связанных с дарвиновской теорией. В связи с чем следует упомянуть очевидно расистское по направленности карикатурное изображение обезьяны в шляпе с павлиньим пером, играющей на банджо. Являясь одним из эскизов к карнавальному действу, данная карикатура высмеивала не столько конкретную личность Карпетье, а довольного жизнью освобожденного африканца. Поза персонажа расслаблена, она передает его беззаботность и торжество.

Словно в противовес этому образу Британ создал эскиз костюма пожилого мужчины, сочетающего в фигуре человеческие черты с обличьем мотылька бражника, вид которого именуется также «Мёртвая голова». Выбор художником этого мотылька основан на своеобразии характерного для этого вида рисунка на груди в виде человеческого черепа, что в сочетании с довольно внушительным размером бабочки (размах крыльев около 13 см) и способностью издавать звуки послужила поводом для связанных с дурными предзнаменованиями суеверий, мифов. Этот яркий образ воплощает на эскизе пожилой мужчина-европеец, повернутый к зрителю спиной в ярких одеждах с крыльями и маской-черепом. Седая голова персонажа с седой бородой, также, как и внушительная коса в левой руке, вызывают ассоциации с Хроносом (персонификацией времени). Присутствует вероятность того, что мастер воплотил в этом печальном образе символическую смерть культуры глазами представителей европейского Старого Света.

Другой особенностью серии карикатур стала очевидная политическая направленность сатиры, направленная на лидеров своего же государства, штата. Это был первый парад, который осмелился отойти от политического нейтралитета, который ранее применялся в темах оформления Марди Гра Луизианы. Прежде установленная традиция проведения карнавала не отражала столь остро социально-политические настроения современности. Обыкновенно тематика представлений касалась интерпретации мифологических и литературных сюжетов. Художников вдохновляли фантастика, даже некоторая экзотичность образного ряда, ориентализм в деталях костюмов, декораций. До исследуемого нами карнавала юмористическая составляющая представлений не воплощала еще общественный вызов, острую социальную сатиру.

Виллим писал о параде Комус [Willym], обозначая что период после Реконструкции сопровождался волной политических потрясений в Луизиане. Таким образом тема парада «Недостающее звено Чарльза Дарвина» явилась лишь поводом художнику для воплощения своего творческого потенциала в яркую сатирическую критику реальных людей и тех исторических событий, свидетелем которых он стал. Обращение к естественно-научной тематике позволило изобличать критикуемую сторону при помощи зооморфной символики. Подобный прием уже применялся карикатуристами в странах Западной Европы, критикующих различные общественные институты, на примере воплощавших дарвинизм образов Ч.Г. Беннет (1828–1867), Э.Л. Самборн (1844–1910).

Маски Британа имели сходство с известными личностями от столицы Батон-Руж до Белого дома Вашингтона, которые сейчас стало трудно установить, не прибегая к изысканиям внешнего сходства, привычек некогда известных персон. Во время факельного парада, проводимого без платформ, были легко узнаваемы президент Грант (табачная личинка), генерала Батлер (гиена). Среди других примечательных образов можно было увидеть лис, змей, котов и иных, уже фантазийных, гротескных фигур. Политическая подоплека образов отождествлялась с образами представителей власти, приехавших из северной части США предпринимателей-янки (именуемых также в народе «саквояжниками»), политических ренегатов. Парад Комус был задержан на Канал-стрит толпой мужчин, что заставило шествие повернуть назад.

Подробнее обратимся к нескольким узнаваемым персонажам карикатур Британа, которые сумел идентифицировать и предоставить изображения в своем блоге адвокат, занимающийся историей времен Реконструкции США Патрик Янг [Young]. Это влиятельные деятели, которых мы упоминали выше, Бенджамин Батлер, Генри К. Уормот, Алджернон С. Баджер и Улисс С. Грант. Многие изображение трудно обозначить наверняка, с лицевой стороны автор не давал письменных обозначений. Вероятно, в его время в этом просто не было нужды в связи с легкой узнаваемости образов. Порой на рисунках встречаются подписи, касающиеся замысла конкретного животного: саламандра, аллигатор. Другие эскизы не имеют подписи, но также вполне наглядны: лев, муха, слон, леопард, летучая мышь, жук, кит, морж, рак, обезьяна, кузнечик, паук, улитка, осел, коралловый полип и другие. Встречаются наброски костюмов цветов и растений, они являются не столь карикатурными, скорее выполняют декоративную функцию, демонстрируя многообразие природы и служа подлинным украшением карнавала.

Изображение генерала Союза Бена Батлера отождествлялось с гиеной. Столь нелестным для политика стал образ зверя, питавшегося падалью, охотящегося на больных, слабых, отбившихся от стада жертв, равно как и обыкновение гиены довольствоваться остатками добычи более сильных хищников. Помимо соответствующего масти окраса, художник усилил уничижительное отношение к Батлеру, нарисовав поджатым хвост животного. Кроме того, Британ ввел говорящие детали. В руках персонажа находится череп, а на поясе висит сабля. Указанные атрибуты являлись отсылкой к военной карьере изображаемого, его участии в оккупации Нового Орлеана. В управлении этим городом он проявил политическую твердость и упорство, что вызывало у жителей чувство отторжения. 27 сентября 1862 года Батлер сформировал первый афроамериканский полк в армии США, что было необычно в те времена, когда большинством полков командовали белые офицеры. Однако ряд его решений был принят гражданами в штыки: закон о конфискации хлопка 1862 года, цензура газет, казнь Уильяма Мамфорда (приговорен к повешению за государственную измену, за то, что снял с монетного двора Нового Орлеана флаг США). Наиболее печально известным стало распоряжение Батлера № 28 от 15 мая 1862 года, согласно которому, если какая-либо женщина проявит открытое презрение к какому-либо солдату Соединенных Штатов, к ней возможно относиться как к проститутке. В следствие таких непопулярных приказов генерал приобрел негативные прозвища «Батлер-Чудовище», «Ложечный Батлер». В связи с последним, следует упомянуть о символизме изображения ложки на плече Батлера. Известность произвел инцидент, в котором Батлер обнаружил у женщины из Нового Орлеана, пытавшейся пересечь границу Союза с набором столового серебра из 38 предметов, которая, использовала пропуск, позволявший проносить только одежду. Упорство Батлера в преследовании любого человека, помогающего Конфедерации, породила яростные насмешки со стороны белых жителей Нового Орлеана.

Бывший республиканский губернатор Луизианы Генри Уормот был изображен в виде гремучей змеи с украшающим его индейским убором из перьев на голове вроде используемых у ряда коренного американского населения – апачей, шайеннов, сиу, лакота. Уормот был избран преимущественно при поддержке афроамериканского сообщества. Вероятно, мотивы традиционной индейской одежды, воссозданные карикатуристом, являлись сатирическим намеком на псевдо-уважительную позицию Уормота по отношению к избравшему его населению. Но его дальнейшие действия на обретенной должности применительно к интересам белой элиты привели к обвинениям в том, что он предал своих чернокожих избирателей. Основная проблема, с которой столкнулась партия Уормота, заключалась в том, что их соперники-демократы отвергали ле-

гитимность правительства, основанного на голосах чернокожих.

Другой популярной фигурой для создания карикатуры стал Алджернон Баджер, который был начальником столичной полиции Нового Орлеана. Баджера особенно ненавидели из-за его усилий по подавлению террористических группировок сторонников превосходства белой расы в регионе. В 1874 году во время восстания на Либерти-Плейс, возглавляемого военизированной организацией «Белая лига», на него даже было организовано покушение. Баджер не раз возглавлял процессию Марди Гра в Новом Орлеане в качестве суперинтенданта полиции [Nystrom, 2010, p. 134]. И карикатура на него представляет очевидно наделенный зооморфными чертами облик. Художник опирался в работе на характерные внешние сходства изображаемого с собакой, дополнительно утрируя их. На эскизе заметно выделяется вытянутое лицо, повисшие усы, густо торчащие брови. Таким образом автор желал добиться реализации смысловой аналогии. Служебное рвение Баджера придавалось сравнению с выслуживающимся перед хозяином псом. История свидетельствует о его действительно сложившейся карьере в качестве служащего на разных поприщах (чиновник в окружном суде, налоговой и таможенной организации, почтмейстер). Это обстоятельство даровало повод карикатуристу иронизировать над исполнительностью персонажа. Кроме того, данный пример демонстрирует негативное символическое истолкование, в противовес обычно присущему образу собаки – воплощению верности. Британ изображает собаку в полицейской форме, подчеркивая мысль, что верный службе правительству и законам, которые не одобрялись жителями Нового Орлеана, представленный герой не находит морального отклика у сограждан. Эта идея лежала на поверхности. Она не просто считывалась современными зрителями, но и воплощала их чувства несогласия с политикой США. Не хотелось бы упускать из внимания, что, избрав для образа-аналогии в качестве животного собаку, Британ отказался от напрашивающегося в первую очередь очевидным сравнения Баджера с барсуком. Исходя из написания фамилии персонажа, подвергавшегося карикатуре, это было наиболее простое и явное решение (в пер. с англ. «badger» – барсук).

Известный как заядлый курильщик Улисс С. Грант был изображен Британом в виде гусеницы с конечностями в форме зеленых табачных листьев. Голова, подобно другим изображениям серии Британа, решена портретно. Грант представлен в анфас, со шляпой на голове, с сигарой во рту. На портрете 1865 года норвежского живописца О.П. Хансен Баллинга (1823–1906) Грант также предстает перед зрителем с сигарой, что является, как мы видим не карикатурным преувеличением. Так, Баллинг в чреде портретов генералов армии Союза, выделил сигару в качестве отличительного элемента, раскрывающего образ Гранта. Интересно отметить, что оба художника избрали портрет в три четверти с изображением лица вправо. Можно предположить, что этот ракурс являлся более выразительным для восприятия. Более поздняя карикатура Британа выступает своего рода реминисценцией известного живописного портрета.

Будучи президентом, к концу времени своего правления Грант терял былую популярность в связи с экономическим крахом 1873 года. На юге США его личность в связи с ролью в войне севера и юга по понятным причинам была лишена привлекательности. На карикатуре Британ помимо широкой шляпы наделил Гранта отличительными нашивками военного, лишний раз констатируя определяющую символику ненавистного образа. Для жителей Нового Орлеана Грант – прежде всего генерал Союзной армии, а не президент. Его управление военными действиями в армии вызывало отторжение среди горожан, равно как его гражданская позиция и тот факт, что он некогда принимал капитуляцию южан у Р.Э. Ли (1807–1870). Само лицо президента на эскизе Британа не карикатурно, а воплощено вполне традиционно, с устремленным вдаль сквозь зрителя вдумчивым взглядом. О серьезном характере Гранта свидетельствует мимика лица: сведенные к переносице брови, сжатые губы. Художник не стал гиперболизировать черты лица в поисках грубой насмешки. Такой подход присущ и другим портретным эскизам мастера.

Отдельного исследования заслуживает творческое наследие художника, помимо рассматриваемой нами выше серии работ. Представленные нашему вниманию образцы художественной сатиры Британа приводят к нескольким заключениям. Одно из которых проявляется в очередном подтверждении существовании политической и социальной карикатуры как единого типа. Не случайно исследователи социологии, политологии, истории обращались к материалу карикатуры, опираясь на них в процессе своих трудов (М. Дороти Джордж, Дж. Пастон, Г.М. Атертон) [Sherry, 1987]. Другой существенной особенностью рассматриваемых работ является многоуровневый подход образного строя карикатур. Помимо портретного шаржевого уровня сатира Британа формально опиралась на тематику анти-эволюционной риторики. Следует признать за ними факт того, что карикатуры послужили выражению антидемократического, расистски настроенного общества Юга США второй половины XIX столетия. Сама тема парада была заявлена и воплощена как пародия на учение Дарвина о происхождении человека, отсылала к понятию т.н. «недостающего звена». Формально критика цикла карикатур была направлена против эволюционной теории английского ученого. На деле образы проецировали сатиру, переводя в иной контекст, направляя ее непосредственно на чиновников Нового Орлеана. Таким образом карикатуры серии эскизов совместили несколько пластов отображения критики, являясь при этом высокохудожественными произведениями. Семантический ряд образов изобразительного искусства обогатился благодаря емкости метафорического языка присущего карикатурам Британа, разнообразию способов репрезентации.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Закирова Р., Котлова Л. Национальные праздники США как отражение культурных традиций народа: историко-культурологический аспект // Новое слово в науке и практике: гипотезы и апробация результатов исследований. - 2014. - № 11. - С. 28-31.
2. Киташова О. История практик перформанса и бахтинский карнавал // Артикульт. - 2012. - №6 (2–2012). - С. 13.
3. Колязин В. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. - Москва: Наука, 2002. - С. 88-118.
4. Mitchell, R. 1995. All on a Mardi Gras Day: Episodes in the History of New Orleans Carnival, Harvard University Press, Cambridge, MA, USA, pp. 25-26.
5. Nystrom, J.A. 2010. New Orleans after the Civil War: Race, Politics, and a New Birth of Freedom, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, USA, p. 134.
6. Schindler, H. 2001. Mardi Gras Treasures: Costume Designs of the Golden Age, Pelican Publishing Company, Elmwood, Louisiana, USA.
7. Sherry, J. 1987. Four modes of caricature: Reflection upon a Genre.
8. LaRC's Carnival collection in the news! // Tulane University's Louisiana Research Collection. URL: https://manuscriptstulane.blogspot.com/2011/02/larcs-carnival-collection-in-news.html (дата обращения: 24.03.2024).
9. Mistick Krewe of Comus 1910 float designs // Tulane University's Louisiana Research Collection. URL: https://manuscriptstulane.blogspot.com/2010/05/mistick-krewe-of-comus-1910-float.html (дата обращения: 19.03.2024).
10. Cultural life in New Orleans // Encyclopedia Britannica. URL: https://www.britannica.com/place/New-Orleans-Louisiana/Cultural-life#ref363836 (дата обращения: 12.04.2024).
11. Joy and Mirth Are Now to Reign. A New Orleans 12th Night – 1871 // Willy Or Won't He. URL: https://willyorwonthe.wordpress.com/2019/01/08/joy-and-mirth-are-now-to-reign/ (дата обращения: 19.03.2024).
12. Mardi Gras Parade 1873-Darwin's Missing Link Was Black and Grant Was a Bug! // The Reconstruction Era. URL: https://thereconstructionera.com/mardi-gras-1873-darwins-missing-link-was-black-and-grant-was-a-bug/ (дата обращения: 21.02.2024).

Li Ronghua
Postgraduate student of the Musicology, Composition
and Methodology of Music Education Department,
Conservatory Faculty
Krasnodar State Institute of Culture
e-mail: 1656941161@qq.com
Krasnodar, Russia
Fuzhou, China

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-72-81

CHINESE MILITARY BANDS AS PART OF THE POLITICAL LIFE OF THE COUNTRY

Summary: European-style military bands in China are a fairly recent phenomenon. The adoption of Western brass band instrumentation and model in the 20th century led to its rapid spread throughout the country. The article is devoted to the military orchestral music in the modern political life of China. Particular attention is paid to the repertoire of creative groups, as well as attempts to give the band's sound a local flavour by introducing traditional instrumentation. The focus is on intercultural ties with similar Russian bands, the culmination of which can be considered the annual Spasskaya Tower International Military Music Festival, a permanent participant of which is the Chinese People's Military Band of the Honour Guard Brigade of the Liberation Army.

Keywords: military band, parade, patriotic songs, Spasskaya Tower music festival, wind and percussion instruments.

During the Ming Dynasty in 1601, Italian missionary Matteo Ricci presented Emperor Shenzong with an antique piano with strings, marking the first appearance of European musical instruments in China. This was followed by a number of other antique pianos brought from Europe. According to Chen Yigang, western instruments appeared at court and a Western orchestra was created during the Qing Dynasty (from 1636), when Emperor Kangxi became interested in Western music [see: 1]. In the Chinese city of Tianjin at the end of the 19th century, a love for music and interest in it led to the emergence of brass bands organised by foreign emigrants. Their appearance marked the further spread and penetration of Western musical culture into China. As early as 1881, a brass band consisting of students was created at the Tianjin Naval Academy. However, the purely military brass band was formed by Yuan Shikai in 1896; it clearly served the military and promoted the further development of brass bands in China. At first, the band consisted of 20 members and played for the Empress Dowager Cixi. It is considered to be the beginning of the establishment of modern military brass bands in China.

At present, the Military Band of the People's Liberation Army of China is the national professional brass band. Together with the Military Band of the People's Liberation Army Navy and the Military Band of the Chinese Armed Police Force, they form the three main military bands in China. In addition, there is the Military Band of the People's Liberation Army Air Force, as well as the bands and ensembles of the cultural and labour collectives of the military regions. Moreover, in addition to these professional marching bands, campus brass bands have emerged due to the popularisation of music education in colleges and universities, primary and secondary schools; these also include local cultural centre bands, corporate bands, and bands organised by individuals on their own initiative. Professional military bands, bands in the educational system, and bands in public and commercial organisations are the three groups that together make up the huge brass band system that exists in China. Furthermore, the market size and political support have contributed to the continuous growth of brass bands.

The military parade was one of the most grandiose and solemn celebrations ever held by the Chinese military. It was an important element of the founding ceremony in 1949, when the liberation war was to be won on all fronts across China. In late July, to welcome the founding of the new China, the central government decided to form a combined military band of more than 200 members on the basis of the military band of the North China Military Region to accompany the military parade. At the ceremony, the military band included the North China Military Region Military Band, the People's Art Theatre Military Band, the Police Department Military Band, the 196th Division Military Band, the 20th Corps Military Band, and the Tsinghua University Military Band. At 3 p.m. on October 1, the military band played "The East is Red", and the crowd's cheers mingled with the sounds of military music. During the flag-raising ceremony, the military band played more than 20 pieces, including "March of the Volunteer Army", "Three Rules of Discipline and Eight Points for Attention", "The People's Army", "Defending the Fruits of Victory", "March of the Eighth Army", and "Without the Communist Party, There Would Be No New China". Under the personal instruction of Chairman Mao, the music of the founding ceremony of the People's Republic of China should be "centred on me and our country", which not only became the general tone of all the rituals and music of the National Day of New China, but also became the general guiding ideology for the creation of the military music of New China. The military band that participated in the performance at the founding ceremony of the People's Republic of China left a significant mark on the history of military music in China.

By the time of the first anniversary of the founding of China in 1950, the number of military bands participating in the National Day ceremonies had increased to 500, and on July 10, 1952, the Military Band of the People's Liberation Army was established. The North China Military Band, which is the main group, as well as a gathering of professional musicians from all major military regions of the country, numbered 1,500 people, which was a great event in the history of the military band.

The Joint Military Band of the People's Liberation Army, consisting of more than 1,300 officers and soldiers, was the largest military band in the history of Chinese military parades. It was established on October 1, 2019, at the celebration of the 70th anniversary of the National Day. Unlike previous years, it was the first time that a joint military band with officers and soldiers from the navy, army, and air force performed together.

Ill. 1. The 1949 Parade with the participation of the Military Band of the 196th Military Division.

The Joint Military Band has always stood under the flagpole of the national flag, directly in front of Tiananmen Tower, under the direct gaze of party and state leaders, Chinese and foreign guests. Yu Hai, who was once the chief conductor of the 50th anniversary National Day performance, said in an interview: "It requires all musicians with military bearing to continuously stand up straight for at least three hours and continuously play for more than two hours". To achieve this, the musicians train hard, devoting more than 10 hours a day to training. Some trumpeters even blew their lips until they cracked and continued to practice. During training, the band members were given the following requirements: "Stand for four hours without falling, sit for four hours without moving, blow for four hours without getting tired, and hold on for four hours without urinating". Yu Hai said: "After rigorous training, the Joint Military Band has reached its best level".

Continuing the fine traditions, reflecting the characteristics of military service, emphasising the sense of time and the sense of ceremony are the principles of selecting music for military parades. Throughout the parade and mass procession, the combined military band of 1,300 members and the mass choir of 2,500 people performed 19 parade items and 24 mass procession items. A magnificent symphony concert was presented to the public under Tiananmen Square in Beijing. During the military parade and mass procession, music triumphantly glorified the great motherland.

These works in the concert reflect the glorious history of the Chinese nation and the great dream of strengthening the country and the army. Except

Ill. 2. Joint Military Band of the People's Liberation Army of China.

for the National Anthem of the People's Republic of China, which is usually used as a ceremonial song on holidays, the other songs have their own features. For example, the "Song of the Military and Political University of Resistance Against Japan", written by Mao Zedong for the China People's Military and Political University of Resistance Against Japan in 1937; Mao Zedong asked Kaifeng, the director of the Propaganda Department of the Communist Party of China Central Committee, to encourage the cadets to study hard and take responsibility for resisting the Japanese and saving the country. The song has the characteristics of a general youth song, which is lively and energetic; moreover, it has a marching character with a powerful rhythm and forward momentum. The song helps to create a solemn festive atmosphere, sings of the noble revolutionary feelings of China's outstanding sons and daughters in the pursuit of national liberation and heroic struggle. The melody is solemn, calm, majestic, powerful, encouraging to move forward, invincible, expressing that China's sons and daughters are shouldering the important task of saving the country and the people, and devoting themselves to the highest ideals of revolutionary greatness.

"Defending the Yellow River" is a masterpiece among the classic war songs, a song written by Guang Weiran and Xian Xinghai in 1939. As the most inspiring seventh part of the Yellow River Cantata, this song, with its short, jumpy melodic intonations and booming rhythm, depicts the scene of the valiant struggle of the anti-Japanese soldiers and civilians. The song uses the folk percussion rhythms and the melodies of the Guangdong Lion Dance as its basis; thus, the song appears bright and bold. The music has a national character, a mood of excitement, and a desire to defeat the enemy.

"On the Taihang Mountains" is a classic anti-war song full of revolutionary romanticism. Xian Xinghai seamlessly combined the energetic lyrical melody with the firm and powerful marching melody, giving the song a martial and realistic character, as well as magnificent colours of revolutionary romanticism, depicting the fighting life of the guerrillas in the Taihang Mountains, their courageous, persistent, optimistic and cheerful character. The melody, filled with the revolutionary passion of the anti-Japanese soldiers and civilians, sounded at the celebration ceremony, making every Chinese tremble, giving rise to patriotism and grandeur, and filling the square with the solemnity and romanticism of the national soul.

"The Battle Hymn of the Strong Army" is a song written by Xi Jinping in March 2013. He put forward the goal of a strong army in the new period: to build a people's army that "obeys the Party's orders, is able to win battles, and has excellent performance in work". The lyrics are by Wang Xiaoling and the music is by Yin Qing, who composed the "Battle Hymn of the Strong Army".

"The People's Army is Loyal to the Party" is a song written by Zhang Yongmei, composed by Xiao Ming, and performed by the People's Liberation Army in 1960. It was inspired by the Red Army's tenacity in fighting with an unbending will and conviction of victory under difficult conditions. The catchy melody is fast-paced, has a range spanning only a decade, and is a mass song that sings of the glorious combat history of the People's Army and its unparalleled loyalty to the Party.

Every year since 2009, the Spasskaya Tower International Military Music Festival has been held on Moscow's Red Square in early September, featuring the Honour Guard of the Head of State and the best Russian and foreign military bands performing at the military parade. The Spasskaya Tower is a major project ever implemented on Moscow's Red Square and one of the most striking events in Russia's cultural life. The event embodies the creativity of all the peoples of the world and their cultural cooperation. Under the majestic walls of the Kremlin, military bands from different countries performed an unprecedented "battle" for the love and admiration of the audience. An organic combination of military, classical, ethnic, and popular music, marching and dance performances of military bands, demonstration of weapons and fireworks make this International Military Music Festival one of the brightest and most unforgettable spectacles of the year. The XVI Spasskaya Tower International Military Music Festival was held in Moscow from August 23 to September 1, 2024.

At the invitation of the organising committee, the Chinese People's Military Band of the Honour Guard Brigade of the Liberation Army took part in the festival for the third time after 2015 and 2019 to mark the 75th anniversary of the establishment of diplomatic relations between China and Russia.

Being the first foreign delegation to perform at this Military Music Festival, they performed "March of Steel Torrent", "Kalinka", "Military and Civilian. Let's Walk Side by Side", "Singing", "Motherland", and other works. During the first performance at the opening ceremony, the Military Band of the Honour Guard and Ceremonial Brigade of the People's Liberation Army of China also brought a large red drum, suona, and allegro to the stage.

At the opening ceremony, 76 musicians of the military band shocked the audience with their appearance to the energetic melody of the "March of Steel Torrent". The players moved carefully, strode confidently and powerfully. During the performance, they constantly changed their formations and lined up in the Arabic numeral "75", marking the 75th anniversary of the establishment of diplomatic relations between China and Russia this year.

At the annual military music festival or at large holiday parades, the military band is sure to play the Soviet song "Katyusha", which almost all Chinese people know and love. This song was born in the Soviet Union during the Patriotic War, taken from the melody of a Russian folk song; it has simple structure, smooth melodies, sincere emotions, a memorable melody. We now hear "Katyusha" performed by military bands [see: 2].

The Soviet rocket launcher was nicknamed "Katyusha" since it was very powerful in combat during the Patriotic War and was very popular with Soviet soldiers. Therefore, when composing "March of the Kintetsu Rocketeers", the composer skilfully included the song "Katyusha", which was also popular among Soviet soldiers, producing a very good effect. After the song was adapted into military music, it combines the spirit of courage and tenderness. Undoubtedly, this new development of the fighting spirit of military music caused a great resonance in China and Russia.

Another song, "Farewell of Slavyanka", is a march written by Vasily Agapkin in 1912 under the impression of the events of the First Balkan War (1912-1913). In essence, it is a national march, symbolising farewell to war, to military service. Outside Russia, it is one of the most recognisable "musical symbols" of the Russian Empire, the Soviet Union, and the Russian Federation. The melody of the march is distinguished by its melodiousness. It is built on a smooth movement along the triads of the main harmonic functions, with the use of auxiliary and passing sounds. It is distinguished by a clear and distinct functional definition. Owing to the easy-to-remember melody, it quickly became popular in Russia. During the Great Patriotic War, the march inspired millions of Soviet soldiers who went to the front to fight fascism. This military music sounds at almost all car shows and venues where the parade march takes place. It is called the "musical symbol" of the Russian Empire, the Soviet Union, and the Russian Federation. In 2005, the march "Farewell of Slavyanka" was performed as the first piece of military music at the ceremonial events of the military parade on the Red Square in honour of the 60th anniversary of Victory in the Great Patriotic War, which is a vivid testimony of the memory in the hearts of Russians. It contains a deep and majestic vitality that was, is, and will never become obsolete.

Ill. 3. The opening parade of the Spasskaya Tower festival in 2024.

At the same time, the educational significance of military bands in the Russian army is growing; they often perform at various ceremonies and civil holidays, which reflects their strong social and organisational function. As a special category of musical art, its cultural and educational role has generally increased. Owing to the high level of performing skills and creative potential, the military band has played an important role in the development of musical art in the country.

The Military Band of the People's Liberation Army of China adheres to the principle of serv-

ing the troops, serving the people, and serving socialism. It mainly plays at major ceremonies of the state and the army, major conferences, receptions of state guests, sports games, and other ceremonial events. In addition, it frequently holds concerts for military personnel, workers and villagers, performing symphonic works, brass music, overtures, combined concerts of military songs, marches, and vocal works written by composers or adapted for the orchestra. In recent years, the band has also regularly recorded hundreds of songs and musical pieces for CCTV, Beijing Television, and the Central People's Broadcasting Station. They have been well received by a wide audience and have earned high praise from many foreign heads of state and foreign guests.

At present, the military band, as the bearer of China's musical culture, preserves and promotes the glorious traditions of Chinese and Russian military music. The military compositions of the two military bands have become a unique phenomenon in the musical culture of both countries. Members of the Chinese and Russian military bands used golden trumpets and silver drums as "weapons" to show the world the image of their countries and armies, and to convey the Chinese people's aspiration for friendship and peace.

REFERENCES:

1. Chen Yigang. 2015. "History of Chinese Military Music", Beijing People's Liberation Army Publishing House, no. 8. 陈毅刚.中国军乐史[M].北京解放军出版社, 2015:8.
2. Han Xueying. 2015. "A Look at 'Katyusha' from the Perspective of Intercultural Communication for the Singing of the Honour Guard of Three Branches of the Armed Forces at the Military Parade on the Red Square", News Research Guide, no. 6, pp. 179-180. 韩雪莹.从跨文化传播视角看《喀秋莎》唱响三军仪仗红场阅兵之路[J].新闻研究导刊, 2015 (6) : 179-180.
3. Ma Liang, Li Shuqin. 2023. "Preliminary study of the main theoretical issues of military music", ArtReview, No. 14, pp. 89-92. 马良、李淑琴.军乐学基本理论问题初探[J].艺术评鉴, 2016 (14): 89-92.
4. Wayne. 2006. "Military band performing at the celebration of the 60th anniversary of National Day", Performing Arts Technology, no. 6, pp. 10-12. 韦恩,国庆60周年庆典军乐团演出/[J].演艺设备与科技, 2009 (6): 10-12.
5. Xinhua News Agency. 2019. "Military Parade to Celebrate the 70th Anniversary of National Day", Origin, no. 10, pp. 8-11. 新华社，国庆70周年阅兵/源流，2019 (10): 8-11.
6. Ye Jiefu. 2017. "Displaying Military Prestige and Enhancing National Prestige — The Birth of the People's Army Honour Guard, Military Band, and Saluting Team", Literature and History. Spring and Autumn Period, no. 10, pp. 4-9. 叶介甫,展军威、扬国威——人民军队仪仗队、军乐团和礼炮队诞生始末/[J].文史春秋，2017 (10): 4-9.
7. Ye Jiefu. 2017. "Three Special Forces of the People's Liberation Army", Memory Archives, no. 7, pp. 30-34. 叶介甫,解放军的三支特殊部队/[J].档案记忆，2017 (7): 30-34.
8. Xiang Jianjun. 2021. "A National Business Card' in the Eyes of Foreign Heads of State — the Glorious History of the Military Band of the People's Liberation Army of China", Yanhuang Chunqiu, no. 2, pp. 31-34. 向建军，外国元首眼中的"国家名片"— 国人民解放军军乐团的光辉历程/[J].炎黄春秋，2021 (2): 31-34.

Ли Жунхуа
Аспирант кафедры музыковедения, композиции
и методики музыкального образования факультета
«Консерватория» ФГБОУ ВО
«Краснодарский государственный институт культуры
e-mail: 1656941161@qq.com
Краснодар, Россия
Китай, Фучжоу

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-72-81

ВОЕННЫЕ ОРКЕСТРЫ КИТАЯ КАК ЧАСТЬ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ СТРАНЫ

Аннотация: Военные оркестры европейского образца в Китае – явление довольно позднее. Заимствование инструментария и западной модели духового оркестра в XX столетии привело к быстрому его распространению в стране. Статья посвящена бытованию военной оркестровой музыки в современной политической жизни Китая. Особое внимание уделяется репертуару творческих коллективов, а также попыткам придать звучанию оркестра локальный колорит за счет введения традиционного инструментария. Акцентируется внимание на межкультурных связях с Российскими аналогичными оркестрами, кульминационным событием которых можно считать ежегодный Международный военно-музыкальный фестиваль «Спасская башня», постоянным участником которого стал Народный Китайский Военный оркестр бригады почетного караула Освободительной армии.

Ключевые слова: военный оркестр, парад, патриотические песни, музыкальный фестиваль «Спасская башня», духовые и ударные инструменты.

Европейские музыкальные инструменты появились в Китае при династии Мин в 1601 году, когда итальянский миссионер Маттео Риччи подарил императору Шэньцзуну старинное фортепиано со струнами, а затем последовала целая череда старинных роялей, привезенных из Европы. В годы правления династии Цин (с 1636 года), по данным Чэнь Иган, когда император Канси заинтересовался западной музыкой, при дворе появились западные инструменты и был создан западный оркестр [Об этом подробнее – 1]. В китайском городе Тяньцзинь в конце XIX века любовь к музыке и интерес к ней привели к появлению духовых оркестров, созданных иностранными эмигрантами, а их появление ознаменовало дальнейшее распространение и проникновение западной музыкальной культуры в Китай. Уже в 1881 году при Тяньцзиньской морской академии был создан духовой оркестр, состоящий из студентов. Однако сугубо военный духовой оркестр был сформирован Юань Шикаем в 1896 году, который явно обслуживал военных и способствовал дальнейшему развитию духовых оркестров в Китае. Сначала оркестр состоял из 20 человек и играл для вдовствующей императрицы Цыси. Эта считается началом создания современных военных духовых оркестров в Китае.

В настоящее время Военный оркестр Народно-освободительной армии Китая является национальным профессиональным духовым оркестром, и вместе с Военным оркестром ВМС Народно-освободительной армии Китая и Военным оркестром вооруженной полиции Китая они образуют три основных военных оркестра в Китае. Кроме того, есть военный оркестр ВВС Народно-освободительной армии, а также оркестры и ансамбли культурно-трудовых коллективов военных округов. Помимо этих профессиональных маршевых оркестров, с популяризацией музыкального образования в колледжах и университетах, начальных и средних школах также появились духовые оркестры на кампусах, включая местные дома культуры, корпоративные оркестры и оркестры, организованные частными лицами по собственной инициативе. Профессио-

Ill. 4. Performance of the Chinese brass band at the festival.

Ill. 5. Chinese drum – a symbol of Chinese musical culture.

нальные военные оркестры, оркестры в системе образования и оркестры в общественных и коммерческих организациях – вот три группы, которые вместе составляют существующую в Китае огромную систему духовых оркестров, а масштабы рынка и политическая поддержка способствуют постоянному росту духовых оркестров. Одним из самых грандиозных и торжественных праздников, когда-либо проводимых китайскими военными, был военный парад – важный элемент церемонии основания в 1949 году, когда освободительная война должна была быть выиграна на всех фронтах по всему Китаю. В конце июля, чтобы поприветствовать основание нового Китая, центральное правительство решило сформировать объединённый военный оркестр из более чем 200 человек на базе военного оркестра Северо-Китайского военного округа для сопровождения военного парада. В состав этого объединённого военного оркестра на торжественной церемонии вошли военный оркестр Северо-Китайского военного округа, военный оркестр Народного художественного театра, военный оркестр Управления полиции, военный оркестр 196-й дивизии, военный оркестр 20-го корпуса и военный оркестр Университета Цинхуа. В 3 часа дня 1 октября военный оркестр заиграл музыку «Восток красный», и радостные возгласы толпы смешались со звуками военной музыки. Во время церемонии поднятия флага, военный оркестр исполнил более 20 произведений, таких как «Марш добровольческой армии», «Три великие дисциплины и восемь точек внимания», «Армия народа», «Защищая плоды победы», «Марш восьмой армии» и «Без коммунистической партии не было бы нового Китая». По личному указанию председателя Мао, музыка церемонии основания Китайской Народной Республики должна быть «сосредоточена на мне и нашей стране», которая не только стала общим тоном всех ритуалов и музыки Национального дня Нового Китая, но также стал общей руководящей идеологией для создания военной музыки Нового Китая. Военный оркестр, участвовавший в выступлении на церемонии основания Китайской Народной Республики, оставил значительный след в истории военной музыки Китая.

К моменту празднования первой годовщины основания Китая в 1950 году число военных оркестров, участвующих в церемониях празднования Национального дня, было доведено до 500, а 10 июля 1952 года появился Военный оркестр Народно-освободительной армии. Военный оркестр Северного Китая, являющийся главным коллективом, а также собрание профессиональных музыкантов из всех основных военных регионов страны, насчитывал 1500 человек, что стало большим событием в истории военного оркестра.

Самым большим военным оркестром в истории военных парадов Китая стал Объединённый военный оркестр Народно-освободительной армии, состоящий из более чем 1300 офицеров и солдат, который появился 1 октября 2019 года на праздновании 70-й годовщины Национального дня. В отличие от предыдущих лет, впервые выступил объединенный военный оркестр от флота, армии и военно-воздушных сил офицеров и солдат.

Объединенный военный оркестр всегда стоял под флагштоком государственного флага прямо напротив башни Тяньаньмэнь, под прямыми взглядами партийных и государственных лидеров, китайских и иностранных гостей. Ю Хай, который в свое время был главным дирижером представления в честь 50-летия Национального дня, сказал в интервью: «Это требует от всех музыкантов, имеющих военную выправку, непрерывно стоять прямо в течение как минимум трех часов и непрерывно играть в течение более двух часов». Для этого музыканты усиленно тренируются, уделяя тренировкам более 10 часов в день. Некоторые горнисты даже надували губы до трещин и продолжали тренироваться. Во время обучения перед оркестрантами выдвинули требования: «Стоять четыре часа, не падая, сидеть четыре часа, не двигаясь, дуть четыре часа, не уставая, и держаться четыре часа, не мочась». Ю Хай сказал: «После упорных тренировок Объединенный военный оркестр достиг своего лучшего уровня».

Продолжение прекрасных традиций, отражение особенностей военной службы, подчёркивание чувства времени и ощущение церемонии – вот принцип подбора музыки для военных парадов. На протяжении всего парада и массового шествия объединенный военный оркестр численностью 1300 человек и массовый хор численностью 2500 человек исполнили 19 парадных номеров и 24 номера массового шествия. Великолепный симфонический концерт был представлен публике под площадью Тяньаньмэнь в Пекине. Во время военного парада и массового шествия музыка триумфально прославляла великую Родину.

Эти произведения в концерте несут и отображают славную историю китайской нации и великую мечту об укреплении страны и армии. За исключением Государственного гимна Китайской Народной Республики, который обычно используется в качестве торжественной песни на праздниках, остальные песни имеют свои особенности. Например, «Школьная песня Антияпонского военно-политического университета», написанная для Китайского народного антияпонского военно-политического университета в 1937 году Мао Цзэдуном, который попросил Кайфэна, заведующего отделом пропаганды ЦК Коммунистической партии Китая, побудить курсантов к усердной учебе и ответственности за сопротивление японцам и спасение страны. Песня имеет характеристики общей молодёжной песни, которая является живой и энергичной, а также имеет маршевый характер с мощным ритмом и импульсом движения вперед. Эта песня помогает создать торжественную атмосферу праздника, воспевает благородные революционные чувства выдающихся сыновей и дочерей Китая в стремлении к национальному освобождению и героической борьбе. Мелодия торжественная, спокойная, величественная, мощная, с мужеством идти вперед, непобедимая, выражающая, что китайские сыновья и дочери Китая берут на себя важную задачу спасения страны и народа и посвящают себя высоким идеалам революционного величия.

«Защита Желтой реки» – шедевр среди классических песен войны, песня, написанная Гуан Вэй Раном и Сянь Синь Хаем в 1939 году. Будучи самой вдохновляющей седьмой частью кантаты «Желтая река», эта песня с её короткими, скачкообразными мелодическими интонациями и гулким ритмом демонстрирует сцену доблестной борьбы антияпонских солдат и мирных жителей. В песне использованы народные ударные ритмы и мелодии танца гуандунского льва в качестве основы, так что песня представляется яркой и смелой. Музыкальному образу присущ национальный стиль, настроение возбуждения, желание одержать победу над врагом.

«На горах Тайхан» – классическая антивоенная песня, полная революционного романтизма. Сянь Синхай органично соединил энергичную лирическую мелодию с твердой и мощной маршевой мелодией, придав песне боевой и реалистичный характер, а также великолепные краски революционного романтизма, изобразив боевую жизнь партизан в горах Тайхань, их мужественный, настойчивый, оптимистичный и жизнерадостный характер. Эта мелодия, наполненная революционной страстью антияпонских солдат и мирных жителей, звучала на церемонии празднования, заставляя каждого китайца трепетать, порождая патриотизм и величие, а площадь наполнялась торжественностью и романтизмом национальной души.

«Боевой гимн сильной армии» – песня, написанная Си Цзиньпином в марте 2013 года, который выдвинул цель сильной армии в новый период: создать народную армию, которая «слушает приказ партии, способна побеждать в сражениях и имеет отличные показатели в работе». Слова песни принадлежат Ван Сяолину, а музыка – Инь Цину, который сочинил «Боевой гимн сильной армии».

«Преданность Народной армии партии» – песня, написанная Чжан Юнмэем, сочиненная Сяо Мином и исполненная Народно-освободительной армией в 1960 году, вдохновленная упорством Красной армии в борьбе с несгибаемой

волей и убежденностью в победе в трудных условиях. Легко запоминающаяся мелодия звучит в быстром темпе, имеет диапазон, охватывающий всего дециму, представляют собой массовые песню, в которой воспевается славная боевая история Народной армии и её беспримерная преданность партии.

Ежегодно, начиная с 2009 года, в начале сентября на Красной площади Москвы проходит Международный фестиваль военной музыки «Спасская башня», в рамках которого на военном параде выступает Почетный караул Главы государства и лучшие российские и зарубежные военные оркестры. «Спасская башня» – крупный проект, когда-либо реализованный на Красной площади Москвы, и одно из самых ярких событий в культурной жизни России. Это событие олицетворяет творчество всех народов мира и их культурное сотрудничество.

Под величественными стенами Кремля военные оркестры разных стран исполнили беспрецедентную «битву» за любовь и восхищение зрителей. Органичное сочетание военной, классической, этнической и популярной музыки, маршевые и танцевальные выступления военных оркестров, демонстрация оружия и фейерверков делают этот Международный военно-музыкальный фестиваль одним из самых ярких и незабываемых зрелищ года. XVI Международный военно-музыкальный фестиваль «Спасская башня» прошел в Москве с 23 августа по 1 сентября 2024 года.

К 75-летию установления дипломатических отношений между Китаем и Россией по приглашению оргкомитета Народный Китайский Военный оркестр бригады почетного караула Освободительной армии принял участие в фестивале в третий раз после 2015 и 2019 годов.

Будучи первой иностранной делегацией, выступившей на этом Военно-музыкальном фестивале, они исполнили «Марш стального потока», «Калинку», «Военные и гражданские. Идём бок о бок», «Пение», «Родина» и другие произведения. Во время первого выступления на церемонии открытия военный оркестр почетного караула и церемониальной бригады Народно-освободительной армии Китая также принес на сцену большой красный барабан, суону и аллегро.

На церемонии открытия 76 музыкантов военного оркестра шокировали зрителей своим появлением под энергичную мелодию «Марша стального потока». Игроки двигались аккуратно, шагали уверенно и мощно. Во время выступления они постоянно меняли свои построения и выстраивались в арабскую цифру «75», отмечающую в этом году 75-летие установления дипломатических отношений между Китаем и Россией.

На ежегодном фестивале военной музыки или на больших праздничных парадах военный оркестр обязательно исполняет советскую песню «Катюша», которую знают и любят почти все китайцы. Эта песня родилась в Советском Союзе во время Отечественной войны, взята из мелодии русской народной песни, простая структура, плавные мелодии, искренние эмоции, запоминающаяся мелодия. «Катюша», которую мы сейчас слышим в исполнении военных оркестров [Об этом подробнее – 2].

Советская ракетная установка получила прозвище «Катюша», потому что она была очень мощной в бою во время Отечественной войны и пользовалась большой популярностью у советских солдат. Поэтому, сочиняя «Марш ракетчиков Кинтецу», композитор умело вписал в произведение песню «Катюша», которая также была популярна среди советских солдат, что произвело очень хороший эффект. После адаптации песни в военную музыку, она сочетает в себе дух храбрости и нежности. Несомненно, это новое развитие боевого духа военной музыки, вызвало большой резонанс в Китае и России.

Другая песня, «Прощание славянки» – это марш, написанный в 1912 году Василием Агапкиным под впечатлением событий Первой балканской войны (1912–1913). По существу, он является национальным маршем, символизирующим проводы на войну, на военную службу. За границами России является одним из самых узнаваемых «музыкальных символов» Российской империи, Советского Союза и Российской Федерации. Мелодия марша отличается напевностью, она строится на плавном движении по трезвучиям главных гармонических функций с применением вспомогательных и проходящих звуков, её отличает чёткая и ясная функциональная определённость. Благодаря легко запоминающемуся напеву она быстро распространилась в России. В годы Великой Отечественной войны марш вдохновлял миллионы советских солдат, уходивших на фронт для борьбы с фашизмом. Эта военная музыка звучит почти на всех автошоу и площадках, где проходит парадный марш. Его называют «музыкальным символом» Российской империи, Советского Союза и Российской Федерации. В 2005 году марш «Прощание славянки» был исполнен в качестве первого произведения военной музыки на торжественных мероприятиях военного парада на Красной площади в честь 60-летия Победы в Великой Отечественной войне, что является ярким свидетельством памяти в сердцах россиян. Он содержит глубокую и величественную жизненную силу, которая была, есть и никогда не устареет.

В тоже время растет воспитательное значение военных оркестров в российской армии, они часто выступают на различных торжественных церемониях и гражданских праздниках, что отражает их сильную социально-организационную функцию. Как особая категория музыкального искусства, его культурно-просветительская роль в целом усилилась. Благодаря высокому уровню исполнительского мастерства и творческому потенциалу, военный оркестр сыграл важную роль в развитии музыкального искусства в стране.

Военный оркестр Народно-освободительной армии Китая придерживается принципа служения войскам, служения народу и служения социализму, и в основном играет на главных церемониях государства и армии, крупных конференциях, приёме государственных гостей, спортивных играх и других торжественных мероприятиях. Кроме того, он часто проводит концерты для военнослужащих, рабочих и сельских жителей, исполняя симфонические произведения, духовую музыку, увертюры, сводные концерты из военных песен, маршей и вокальных произведений, написанных композиторами или адаптированных для оркестра. В последние годы этот коллектив также регулярно записывает сотни песен и музыкальных произведений для CCTV, Пекинского телевидения и Центральной народной телерадиовещательной станции, которые были хорошо приняты широкой аудиторией и получили высокую оценку многих глав иностранных государств и иностранных гостей.

В настоящее время военный оркестр, являясь носителем музыкальной культуры Китая, сохраняет и пропагандирует славные традиции китайской и российской военной музыки. Композиции для военных двух военных оркестров стали уникальным явлением в музыкальной культуре обеих стран. Участники китайских и российских военных ансамблей использовали золотые трубы и серебряные барабаны в качестве «оружия», чтобы показать миру образ своих стран и армий, а также передать стремление китайского народа к дружбе и миру.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Чэнь Иган. История китайской военной музыки // Издательство Народно-освободительной армии Пекина. - 2015. - №8. 陈毅刚.中国军乐史[M].北京解放军出版社, 2015:8.
2. Хан Сюэин. Взгляд на «Катюшу» с точки зрения межкультурной коммуникации для пения почётного караула трёх родов войск на военном параде на Красной площади // News Research Guide. - 2015. - №6. - С. 179-180. 韩雪莹.从跨文化传播视角看《喀秋莎》唱响三军仪仗红场阅兵之路[J].新闻研究导刊,2015(6): 179-180.
3. Ма Лян, Ли Шуцинь. Предварительное исследование основных теоретических вопросов военной музыки // ArtReview. - 2023. - №14. - С. 89-92. 马良、李淑琴.军乐学基本理论问题初探[J].艺术评鉴, 2016(14): 89-92.
4. Уэйн. Выступление военного оркестра на праздновании 60-летия Национального дня // Технологии исполнительского искусства. - 2006. - №6. - С. 10-12. 韦恩,国庆60周年庆典军乐团演出/[J].演艺设备与科技，2009(6): 10-12.
5. Информационное агентство Синьхуа. Военный парад в честь 70-летия Национального дня // Происхождение. - 2019. - №10. - С. 8-11. 新华社，国庆70周年阅兵/源流，2019 (10): 8-11.
6. Е Цзефу. Демонстрация военного престижа и повышение национального престижа – рождение Почетного караула Народной армии, военного оркестра и команды приветствия // Литература и история. Весенний и осенний период. - 2017. - №10. - С. 4-9. 叶介甫,展军威、扬国威——人民军队仪仗队、军乐团和礼炮队诞生始末/[J].文史春秋，2017 (10): 4-9.
7. Е Цзефу. Три отряда специального назначения Народно-освободительной армии // Архивы Памяти. - 2017. - №7. - С. 30-34 .叶介甫,解放军的三支特殊部队/[J].档案记忆，2017(7): 30-34.
8. Сян Цзяньцзюнь. «Национальная визитная карточка» в глазах глав иностранных государств – славная история военного оркестра Народно-освободительной армии Китая // Yanhuang Chunqiu. - 2021. - №2. - С. 31-34. 向建军，外国元首眼中的“国

Alexander V. Bezin
Acting Dean of the Design Department
Senior Lecturer of the Academic Drawing Department
The Russian State Stroganov Art and Industry University
e-mail: aleks.bezin23@yandex.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-82-92

By the force of its impact on people
and by the role it is called upon to play in
the design of the city, a monument is one of the significant
types of fine art.
G. Motovilov

A MONUMENT AS A MIRROR OF AN ARTIST. TO THE 80TH ANNIVERSARY OF VICTORY IN THE GREAT PATRIOTIC WAR AND TO THE 200TH ANNIVERSARY OF STROGANOVKA

Summary: Based on the continuity of the older Stroganov school artists and their contemporary students, the article explores the synthesis of plastic arts, the environment, architecture, and sculpture. It is made clear how important it was for sculptors and architects to collaborate when designing memorial complexes, monuments, and memorials, created by teachers and graduates of the Stroganov School of different times, honouring the Russian Liberator Soldier's feat during the Great Patriotic War.

Keywords: sculptor, architect, Stroganov School, memorial complex, monument, Great Patriotic War, continuity, connection of times.

Russia has always defended its territory for centuries. However, the Great Patriotic War, which impacted every household, turned out to be the most damaging for our nation ever. The fatherland united during this difficult time to form a powerful combat camp. Its main slogan and call was: "Everything for the front, everything for victory!". Owing to the feat of Russian soldiers, defenders of our Fatherland, today we celebrate the 80th anniversary of Victory in the Great Patriotic War with pride, gratitude, and great respect for Soviet soldiers!

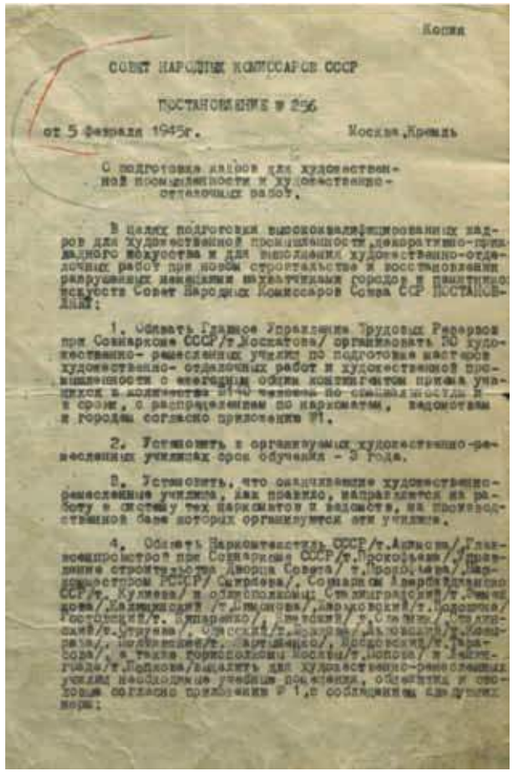
People of different professions, ordinary workers and engineers, teachers and doctors fought shoulder to shoulder in the ranks of the Soviet Red Army; people of creative professions, architects, sculptors, and artists fought as well. In the post-war years, all of them, the heroes, restored villages and cities. In places of military glory, they erected monuments and grandiose memorial complexes to the fallen defenders in memory of the feat, fortitude, and strength of spirit of the Russian people.

Teachers and graduates from Stroganovka actively participated in this strategic program for the restoration of our country. The architects and artists had an extremely difficult assignment. They had to not only rebuild everything anew, but create a cultural paradigm for a new era that would glorify the triumph of the victorious People. There was not a single settlement in the Soviet Union that did not have a monument, an obelisk, or a memorial erected in memory of the defenders of the Motherland. These are holy places for us today, a silent reminder of the great tragedy of a global scale. The Stroganovka artists-frontline soldiers became the leading avant-garde of modern times, immortalising and glorifying their fellow soldiers in the image of the Russian soldier in stone, bronze, and concrete: "Nobody is forgotten! Nothing is forgotten!".

The staff of the library of the Stroganov University is working on the creation of an information and exhibition project, the Faces of Victory scientific regiment of the Stroganov University. It is dedicated to the 80th anniversary of the Victory in memory of the veterans of the Great Patriotic War, teachers and students of the Stroganov University, and to the 200th anniversary of the Stroganov School. It is presented by images of its graduates — outstanding artists, painters, and sculptors of different times, who dedicated the theme of their works to the Great Patriotic War.

The Stroganov School of modern time resumed its work in 1945, when the order of the Committee for Architecture under the Council of People's Commissars of the USSR was issued on February 23, 1945, on the rebirth of the Stroganov School: "In order to train highly qualified personnel for the art industry, decorative and applied arts and to perform artistic and finishing work in new construction and the restoration of cities and art monuments destroyed by the German invaders, on November 5, 1945 in Resolution No. 256, the Council of People's Commissars of the USSR decided to recreate the Moscow Central Art and Industrial School (former Stroganov) with educational and production workshops, subordinating it to the Committee for Architecture under the Council of People's Commissars of the USSR, in the second half of the year in Moscow. In Leningrad — the Leningrad School of Art and Industry (former Stieglitz School) with educational and production workshops, subordinating it to the Department of Architectural Affairs under the Council of People's Commissars of the RSFSR" [6, 12 p. 4]. Responsibility for the implementation of the resolution was assigned to the Main Directorate for Art Industry and to Zakhar Bykov [7, 4]. S. Markelov (1885-1964) was appointed the first director of the recreated Stroganovka, Moscow Central School of Art and Industry, on the basis of the order of the USSR Ministry of Higher Education dated July 6, 1945 [5, 13, p. 9]. Recruitment for training was carried out in four areas: Decorative Painting and Alfresco Work, Decorative and Architectural Moulding and Artistic Stone Processing, Woodwork and Wood Carving, Artistic Metalworking and Chasing.

The Department of Architectural and Decorative Sculpture, re-established in 1945, had a methodological basis and experimental and creative approaches to sculpture that had developed in the Stroganov School of the early 20th century. These fundamental plastic principles were laid by such outstanding sculptors and architects, teachers of VKHUTEMAS and then VKHUTEIN, as: V. Mukhina, S. Konenkov, A. Golubkina, N. Ladovsky, V. Krinsky, B. Korolev, I. Zholtovsky, A. Shchusev, A. Vesnin, I. Golosov, K. Melnikov. The head of the revived department was a graduate of VKHUTEMAS, a student of S. Konenkov, the most talented sculptor, G. Motovilov (1892-1963) [9]. His extraordinary approach to the preparation of educational and methodological materials made it possible to achieve systematicity and consistency of assignments. Georgy Motovilov built the educational process on the basis of programs that develop volumetric-spatial thinking for the creation of new plastic connections of form, tied to the construction of the entire volume. Since students were trained in most types and directions of sculpture, from easel to monumental, the most important task was to master the synthesis of artistic and plastic interpretation of form, with simultaneous subordination to the space in which the sculp-



СОВЕТ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СССР

ПОСТАНОВЛЕНИЕ № 256

от 5 февраля 1945 г. Москва, Кремль

О подготовке кадров для художественной промышленности и художественно-оформительских работ.

Ill. 1. Order of the Committee for Architecture under the Council of People's Commissars of the USSR dated February 23, 1945 on the re-establishment of the Moscow Central School of Industrial Art (former Stroganov School).

КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ АРХИТЕКТУРЫ ПРИ СНК СССР

МОСКОВСКОЕ ЦЕНТРАЛЬНОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ
УЧИЛИЩЕ (БЫВШЕЕ СТРОГАНОВСКОЕ)

ОБ'ЯВЛЯЕТ ПРИЕМ УЧАЩИХСЯ
на 1945—46 учебный год.

Московское Центральное Художественно-промышленное Училище является специальным высшим учебным заведением.

УЧИЛИЩЕ ГОТОВИТ:

1. Художников декоративно-прикладного искусства (срок обучения 8 лет).
2. Ученых реставраторов (срок обучения 5 лет), по следующим специальностям:

а) декоративная роспись и альфрейные работы;
б) декоративно-архитектурная лепка и художественная обработка камня;
в) краснодеревные работы, резьба по дереву;
г) художественная обработка металла, чеканка.

Прием производится на 1 и 4 курсы.

На 1-ый курс училища принимаются лица обоего пола в возрасте от 14 до 17 лет, имеющие общее образование не ниже 7-ми классов средней школы. Поступающие подвергаются приемным экзаменам: по рисунку, живописи или лепке, русскому языку, математике и конституции СССР.

На 4-й курс принимаются лица обоего пола, в возрасте от 17 до 35 лет, имеющие общее образование не ниже средней школы и имеющие специальную подготовку по художественным предметам. Поступающие подвергаются приемным экзаменам: по рисунку, живописи или лепке, русскому языку и литературе, математике, физике, и по одному из иностранных языков.

Прием заявлений до 10 сентября 1945 года.

Заявления подаются на имя директора училища с приложением:

1. Автобиографии,
2. аттестата или свидетельства (с подлинника),
3. фотокарточек—3 штуки
4. справки об отношении к воинской обязанности (для военнообязанных),
5. справки о состоянии здоровья,
6. свидетельства о рождении (для не-совершеннолетних) или паспорта предъявляются лично,
7. справки с места жительства.

Кроме того, при поступлении необходимо предъявлять свои домашние работы по рисунку, живописи или лепке.

Приемные экзамены с 1-го по 20-ое сентября 1945 г.

Учащиеся 1, 2 и 3 курсов имеют бесплатное питание и обмундирование, а также освобождаются от платы за обучение. Студенты 4, 5, 6, 7 и 8 курсов обеспечиваются стипендией.

При Московском Центральном Художественно-Промышленном Училище (быв. Строгановском) имеется отделение подготовки мастеров, по нижеуказанным специальностям, со сроком обучения 3 года. На отделение принимаются лица обоего пола, в возрасте от 14 до 17 лет, имеющие общее образование не ниже 7 классов средней школы.

Подробные справки о поступлении на отделение подготовки мастеров можно получить в Приемной Комиссии.

Адрес училища: Москва, Большая Спасская ул. д. 15 17 телефон № К-1-62-97

Дирекция училища.

Ill. 2. Announcement of admission of students to the Moscow Central School of Industrial Art (former Stroganov School) for the 1945–1946 academic year.

ture should be located. This training method had a high professional result; thus, students equally received instructions from two teachers — a sculptor and an architect.

The card of the scientific regiment of the Stroganov University provides a short reference to some of the completed projects of Motovilov, where a special place is occupied by a narrative relief: "During the Great Patriotic War, Motovilov created a sculpture for the decorative design of the new Moscow metro stations, Elektrozavodskaya (1944) and Novokuznetskaya (1943). For this purpose, he first turned to narrative relief, which would later become a guideline for other artists — monumentalists. In the post-war period, the sculptor decorated the stations Oktyabrskaya (the Koltsevaya line, 1950), Park Kultury (the Koltsevaya line, 1950), Komsomolskaya (the Koltsevaya line, 1951), Prospekt Mira (1952), Smolenskaya (1953). In the bas-relief, The People-Creator and Friendship of Peoples, above the main entrance of the high-rise building of Moscow State University, the sculptor demonstrates the jubilant optimism and post-war pathos of Soviet people ready to work for the good of their country" [11].

About the place and significance of relief as an artistic and plastic system of sculpture and architecture, as a language of decoration, it is worth citing Motovilov's words: "For expressing the thought and content of a sculptural story, a wall is the most convenient place. A sculpture on a wall does not overload the space, gives scale to the building, creates a contrast with the smooth surface of the wall with its shadows, and thus, serves the beauty of the architectural structure.

In Ancient Greece, the story of events was imprinted on the wall in the same way as in India and Egypt. Individual figures and groups were placed inside the building, and round monumental statues in the squares were dedicated to the main heroes of the events.

However, it must be remembered that not every building, not every wall should be decorated, but only those that have great social significance and the corresponding architecture. Otherwise, the meaning of the depicted will not correspond to the place.

Where there is no large surface of the wall or where it is dotted with windows, sculpture is inappropriate. Constructivist, abstract architecture does not accept sculpture, and if it does, then only abstract." [10]

In fact, Georgy Motovilov postulates the key techniques for creating a composition as a methodological basis, which is a universal means of expression in working on a plot: "When placing a relief on the wall of a building, we must remember that it should not visually destroy the walls. It follows from this that a perspective relief should not be placed on a wall. In order to maintain the integrity of the wall, multi-plane reliefs placed in the appropriate recess must contain clear plans parallel to each other and to the wall. The grouping of figures within the relief, the decorative silhouette, the rhythm, direction of the figures and, finally, a certain ratio of large and small values within the relief will allow the viewer to easily understand it. Moreover, it is necessary to take into account the degree of saturation of the relief with figures, depending on how it is associated with a given architecture. In the case when the architecture does not allow the relief to have geometric boundaries, and it is located directly on the surface of the wall, it is appropriate to make the so-called superimposed relief. In this case, it is especially important that the plans run parallel to the wall, and there are not many of them. It is also necessary to clearly express the ornamental principle in the relief, that is, so that it looks like a kind of trellis on the surface of the wall.

With the correct use of relief, we achieve the semantic and artistic enrichment of the building, in other words, the synthesis of architecture and sculpture." [10]

Motovilov had a clear understanding of the organic, appropriate, and at the same time solemn interaction of the architectural complex of metro stations and the concept of each of its compositions. In the process of artistic design of metro stations, the artist was the first to call them "underground palaces". It was fully and justifiably reflected by the artist in the found creative alternation of the rhythm of human plasticity and ornamental motifs, thereby creating an individual and recognisable "metro style" [4].

Throughout the 200-year history of the Stroganov School, the connection between the artist and the architect is inseparable. The outstanding architect, Head of the Fundamentals of Composition Department, teacher of the Architectural and Decorative Plastics Department of the Stroganov School, Nikolai Kovalchuk (1920-2019), was one of the striking examples of long and fruitful work, which started in 1961. He worked on the construction of monuments and memorials with a whole galaxy of sculptors such as: V. Tsigal, A. Burganov, L. Kerbel, Yu. Pommer, A. Kovalchuk, and many others [8].

Nikolai Kovalchuk was one of those who defended our Motherland throughout the Great Patriotic War. Thus, a significant part of the monuments and memorial complexes in which he participated as an architect were dedicated to the feat of the Soviet Soldier. Unity of thinking in the process of implementing the idea of the sculptor and the architect is of great importance. In this architectural and plastic synthesis of creators, the interaction of the memorial complex or monument with nature or the urban environment occurs, which ultimately leads to the formation of a holistic and emotional, and sometimes existential image of the entire monument.

The joint work, To the Road Soldiers (2002), erected at the seventieth kilometre of the Minsk highway, is an example of such a creative union, confirming the fruitful continuity of generations [20]. Andrei Kovalchuk was the author of the multi-figure composition of the monument dedicated to the feat of soldiers in the Great Patriotic War; his father, Nikolai Kovalchuk, acted as the architect. The monument depicts

Ill. 3. G.I. Motovilov. Relief at the Elektrozavodskaya metro station in Moscow. 1987. Marble. "Moscow Metro". Photo: V. Solomatin.

Ill. 4. G.I. Motovilov. Bas-relief (paired composition) on the facade of the Oktyabrskaya metro station lobby (Koltsevaya line) in Moscow. 1950s. Photo: Unknown photographer.

the restoration of an important defensive hub damaged by bombing — with the help of road soldiers, at the cost of their lives, the tasks were completed, and the enemy was driven back. Professor, Doctor of Art History, V. Manin gives a description of the monument, filled with the sacrifice of the soldiers and the sharpness of the plot composition: "...The complex structure of multidirectional movements, combined with impeccably executed figures of soldiers restoring the interrupted road, radiates the pathos of coordinated and dangerous work. Moreover, the entire multi-figure group hangs over the destroyed bridge, highlighting the dangerous instability determined by the combat situation. The sculptor overcomes monumental staticity, translating it into a plan of a specific plot action. Furthermore, Kovalchuk's innovation is seen in the fact that he overcame the usual solu-

Ill. 5. A.N. Burganov. Monument "Angel of Peace" of the memorial complex "Poklonnaya Height 269". 2015.

tion for such cases in the form of a memorial sign or an obelisk and embodied the idea in a complex composition arranged in the form of a story, which is quite difficult to do in sculpture without losing the monumentality of the monument." [15]

For the residents of Moscow and especially for the heritage of the Stroganov University, the memorial to the Soviet soldiers who defended Moscow, created by the teachers of the Stroganov School, sculptors A. Burganov, G. Zhilkin, and architect I. Kadina, is of great importance today. The memorial is located in Grachevsky Park, in the Khovrino district of Moscow, at the burial site of unknown soldiers (more than three hundred people) who defended the northwestern directions of Moscow. Iraida Kadina took part in the defence of the capital and worked as a nurse at the Moscow Central Evacuation Centre at the Sklifosovsky Institute.

In the early 1970s, Alexander Burganov came up with a sketch and made a scale model of the future monument, creating a complete, dynamic composition. The prepared project with the bas-relief Battle, created by Burganov and Zhilkin, was approved. Afterwards, working in the creative group, Kadina arranged the designed sculptural composition in the landscape, and the monumental memorial project was erected.

The stele is 16 meters long, 4.5 meters high, and 1.08 meters thick. Such massiveness personifies the strength, steadfastness of the people, and the inaccessibility of the city for the enemy. The lower part of the memorial is faced with black granite, which visually lifts it off the ground, creating a hovering effect in space.

The opening of the memorial took place on May 7, 1975, on the eve of the 30th anniversary of the Great Victory. The text of the inscriptions on the stele was composed by Kadina: "To the Soviet soldiers — defenders of Moscow" and "1941" on the façade; "To the fallen heroes in the great battle, who stood to the death in the snows of the Moscow region — eternal glory and eternal memory" on the north side; "Here, in the harsh days of the defence of Moscow, soldiers of the units and formations that participated in the battles on the northwestern approaches to the capital were buried" at the western end [5].

At the dawn of experiments and the search for new approaches in sculptural plastic art in the second half of the 20th century, it is especially worth noting talented sculptor Alexander Burganov, a student of Motovilov and G. Schulz, a graduate of the Moscow Higher Art and Industrial University (former Stroganov University), former Head of the Monumental and Decorative Sculpture Department of the modern Stroganov School. Each work of the artist, especially dedicated to the memory of the most difficult events in the history of the Motherland, becomes a reflection of the artist's inner experience. Alexander Burganov notes that the theme of the Mother of God, a female figure with her hands raised to the sky, Oranta, who meets and blesses, is often traced in his work, creating a whole series of reliefs, sculptures, and monuments connected by a single idea [3].

The memorial complex, Northern Face of the Kursk Bulge, located in the Fatezhsky District of the Kursk Region, is among the sculptor's latest works, related to military themes. Its dominant feature is the stele, Angel of Peace [21]. Angel of Peace was opened at Poklonnaya Height 269 on May 7, 2015, to celebrate the 70th anniversary of Victory in the Great Patriotic War. It was installed at the point where Soviet soldiers repelled the attack of the fascists and went on the counteroffensive. It is in memory of the bloody battles, of the feat, at the cost of the lives of more than twenty thousand Soviet soldiers and officers, who turned the tide of the war. At the foot of the stele, there are words: "Turned to the West from the Russian people to stop the new fascism. Standing at the site of the death of more than 70 thousand Soviet and German soldiers, the *Angel of Peace* reminds all of humanity of how it all ends" [18].

REFERENCES:

1. Aristova, S.L. and Zhernakova, N.Yu. 2021. "Memory of the Great Patriotic War in memorial projects created by teachers of the Stroganov School. On the 80th Anniversary of the Battle of Moscow" [Pamyat o Velikoj Otechestvennoj vojne v proektakh memorialov, sozdannykh pedagogami Stroganovskoj shkoly. K 80-letiyu bitvy pod Moskvoj], Decorative Art and Subject-Spatial Environment: Bulletin of the Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda: Vestnik MGKHPA], no. 2, vol. 1, pp. 24-37.
2. Berdyaev, N.A. 1931. O naznachenii cheloveka [On the Purpose of Man], Sovremennye zapiski, Paris, France, p. 235.
3. Burganov House Moscow State Museum, "Monologue on the Beautiful by A.N. Burganov." [A.N. Burganov. Monolog o prekrasnom], available at: https://burganov.ru/onlajn-vstrechi-s-adeksandrom-burganovym/ (Accessed 20 March 2025)
4. Burganova, M.A. 2012. Portret i simvol. Monumentalnaya skulptura v Rossii v XX veke [Portrait and Symbol. Monumental Sculpture in Russia in the 20th Century], Tvorcheskaya masterskaya, Moscow, Russia.
5. Zinoveeva, M.M. 2024. "Sergei Platonovich Markelov — artist, teacher, first director of the recreated Stroganov School" [Sergej Platonovich Markelov – khudozhnik, pedagog, pervyj direktor vossozdannogo Stroganovskogo uchilishcha], Decorative Art and Subject-Spatial Environment: Bulletin of the Stroganov Moscow State University of Arts and Industry [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda: Vestnik RGKHPU im. S.G. Stroganova], no. 4, vol. 1, pp. 25-37.
6. Kurasov, S.V., Lavrentiev, A.N., Zaeva-Burdonskaya, E.A. and Sazikov, A.V. 2015. Stroganovka: 190 let russkogo dizajna [Stroganovka: 190 years of Russian design], Russkiy Mir, Moscow, Russia.
7. Lavrentiev, A.N. and Gavrilin, K.N. 2020. "The work of arranging life. On the 195th Anniversary of the Moscow State Stroganov Academy of Art and Design" [Rabota ustroeniya zhizni. K 195-letiyu MGKHPA imeni S.G. Stroganova], The Tretyakov Gallery Magazine [Zhurnal «Tretyakovskaya galereya»], no. 2 (67), p. 29.
8. Mastera Stroganovskoj shkoly: 1945–2015 [Masters of the Stroganov School: 1945–2015], 2015, Moscow, Russia, vol. 1, p. 282.
9. MGKHPA im. S.G. Stroganova. 1825–2010 [The Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry. 1825–2010], 2010, Moscow, Russia.
10. Motovilov, G.I. 1958. "Dialogues on Sculpture" [Dialogi o skulpture], Decorative Art of the USSR: Monthly Journal of the Union of Artists of the USSR [Dekorativnoe iskusstvo SSSR: Ezhemesyachnyj zhurnal soyuza khudozhnikov SSSR], no. 4, pp. 6-11.
11. Victory in Faces. National Historical Depositary, "Georgy Motovilov" [Motovilov Georgij Ivanovich], available at: https://historydepositarium.ru/public_search/person/?id=869894 (Accessed 20 March 2025).
12. RGALI. Fund 2460. Inv. 1. File 337.
13. RGALI. Fund 2622. Inv. 1. File 56.
14. Yandex.Zen, 2022, "Guess the metro station" [Ugadaj stantsiyu metro], available at: https://dzen.ru/a/YwSSM3w1SmhyrT9d (Accessed on: 24.03.2025)
15. Andrey Kovalchuk. Album [Andrej Kovalchuk. Albom], 2004, Moscow, Russia.
16. Golden Fund of the Moscow State University, Bas-relief «The People-Creator» [Barelef «Narod-sozidatel»], available at: https://msu-gold.ru/catalog/exibit/758/ (Accessed 21 March 2025).
17. Living History, 2018, "Knyshevskaya O. Karbyshev", available at: https://lhistory.ru/statyi/karbyshev (Accessed 21 March 2025).
18. LiveJournal, 2018, "Angel of Peace Memorial on Teplovskie Heights" [Memorial «Angel mira» na Teplovskikh vysotakh], available at: https://swg54.livejournal.com/2807281.html?es=1.
19. Cultobzor, 2022, "Moscow of Georgy Motovilov" [Moskva Georgiya Motovilova], available at: http://cultobzor.ru/2022/07/moskva-georgiya-motovilova/ (Accessed 20 March 2025 and 21 March 2025).
20. Road workers of the Moscow region, Monument to road workers in the Odintsovo district of the Moscow region, available at: https://dorozhniki150.ru/archives/3880 (Accessed 21 March 2025).
21. Argumenty i Fakty, 2018, "In the footsteps of the Battle of Kursk" [Po sledam Kurskoj bitvy], available at: https://chr.aif.ru/kursk/po_sledam_kurskoy_bitvy_pyat_mest_gde_nuzhno_obyazatelno_pobyvat_kazhdomu (Accessed 24 March 2025).
22. Solomatin, V. 1987. Moscow Metro [Moskovskij metropoliten imeni V.I. Lenina], a set of 24 postcards, Aurora, Leningrad, USSR.

Александр Владимирович Безин
Исполняющий обязанности декана факультета дизайна
Старший преподаватель кафедры академического рисунка
Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова
e-mail: aleks.bezin23@yandex.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-82-92

«Памятник (монумент) по силе воздействия на массы людей и по той роли, которую он призван играть в оформлении города, является одним из значительных видов изобразительного искусства».
Г.И. Мотовилов

МОНУМЕНТ КАК ЗЕРКАЛО ХУДОЖНИКА. К 80-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ И К 200-ЛЕТИЮ СТРОГАНОВКИ

Аннотация: В статье рассматривается синтез пластических искусств, среды, архитектуры и скульптуры на основе преемственной связи старых мастеров Строгановской школы и их учеников нового времени. Выявляется важность взаимодействия скульптора и архитектора в создании мемориальных комплексов, монументов и памятников, посвященных подвигу русского Воина-освободителя в Великой Отечественной войне, которые были выполнены преподавателями и выпускниками Строгановки разных времен.

Ключевые слова: скульптор, архитектор, Строгановская школа, мемориальный комплекс, памятник, Великая Отечественная война, преемственность, связь времен.

Исторически сложилось, что Россия защищает свою землю, из века в век. Однако, период Великой Отечественной войны стал самым разрушительным для нашей страны за все времена, события которого коснулись каждой семьи. В этот тяжелейший период отчизна сплотилась и стала мощным боевым лагерем, где главный лозунг и призыв звучал так: «Все для фронта, все для победы!». Благодаря подвигу русских солдат, защитникам нашего Отечества, сегодня мы с гордостью, благодарностью и великим уважением к советским воинам празднуем 80-летие Победы в Великой Отечественной войне!

В рядах советской Красной Армии плечом к плечу сражались люди разных профессий, обычные рабочие и инженеры, учителя и врачи, воевали и люди творческих профессий, архитекторы, скульпторы и художники. В послевоенные годы все они – герои, восстанавливали села и города, а в местах боевой славы возвели памятники и грандиозные мемориальные комплексы погибшим защитникам в память о подвиге, стойкости и силе духа русского человека.

Это была стратегическая программа по восстановлению нашей страны, в которой принимали активное участие преподаватели и выпускники Строгановки. Перед архитекторами и художниками стояла сверхзадача, не просто все отстроить заново, а создать культурную парадигму новой эпохи, в которой воспет триумф Народа-победителя. В Советском Союзе не было ни одного населенного пункта, в котором бы не было памятника, обелиска или мемориала, возведенного в память о защитниках Родины. Это священные места для нас сегодня, безмолвное напоминание о великой трагедии мирового масштаба. Художники-фронтовики Строгановки стали передовым авангардом нового времени, который увековечил и воспел своих однополчан в образе русского солдата: в камне, бронзе и бетоне – «Никто не забыт! Ничто не забыто»!

Сотрудники библиотеки РГХПУ им. С.Г. Строганова работают над созданием информационно-выставочного проекта научный полк РГХПУ им. С.Г. Строганова «Лица Победы», посвященного 80-летию Победы в память о ветеранах ВОВ – преподавателях и студентах Строгановки и 200-летию Строгановской школы, в лицах выпускников – выдающихся художников, живописцев и скульпторов разных времен, посвятивших тематику своих работ Великой Отечественной войне.

Строгановская школа нового времени возобновила свою работу в 1945 году, когда был издан приказ комитета по делам архитектуры при Совете Народных Комиссаров СССР от 23 февраля 1945 года о воссоздании Строгановского училища: «В целях подготовки высококвалифицированных кадров для художественной промышленности, декоративно-прикладного искусства и для выполнения художественно-отделочных работ при новом строительстве и восстановления разрушенных немецкими захватчиками городов и памятников искусства - Совет Народных Комиссаров Союза ССР 5.11-1945 г. в постановлении №256 постановил воссоздать во втором полугодии в Москве - Московское центральное художественно-промышленное училище (бывш. Строгановское) с учебно-производственными мастерскими, подчинив его Комитету по делам архитектуры при СНК СССР и в гор. Ленинграде - Ленинградское художественно-промышленное училище (бывш. Школа Штиглица) с учебно-производственными мастерскими, подчинив его Управлению по Делам Архитектуры при СНК РСФСР» [6, 12 л. 4]. Ответственность за исполнение постановления была возложена на Главное управление по художественной промышленности и на Захара Николаевича Быкова [7, 4]. Первым директором воссозданной Строгановки – «Московского Центрального художественно-промышленного училища» на основании приказа министерства высшего образования СССР от 6 июля 1945 года был назначен С.П. Маркелов (1885-1964) [5, 13, л. 9]. Набор на обучение производился по четырем направлениям: «Декоративная роспись и альфрейные работы»; «Декоративно-архитектурная лепка и художественная обработка камня»; «Краснодеревные работы, резьба по дереву»; «Художественная обработка металла, чеканка».

Воссозданная в 1945 году кафедра архитектурно-декоративной пластики, имела методологическую основу и экспериментально-творческие подходы в скульптуре, сложившиеся в Строгановской школе начала XX века. Эти фундаментальные пластические принципы были заложены такими выдающимися скульпторами и архитекторами – преподавателями ВХУТЕМАСа, а затем и ВХУТЕИ-На как: В. Мухина, С. Коненков, А. Голубкина, Н. Ладовский, В. Кринский, Б. Королев, И. Жолтовский, А. Щусев, А. Веснин, И. Голосов, К. Мельников. Руководителем возрожденной кафедры стал выпускник ВХУТЕМАСа, ученик С. Коненкова, талантливейший скульптор Г.И. Мотовилов (1892-1963) [9]. Его незаурядный подход к подготовке учебно-методических материалов позволил достичь системности и последовательности заданий. Георгий Иванович выстроил учебный процесс на основе программ, развивающих объемно-пространственное мышление для создания новых пластических связей формы, завязанных на конструировании всего объема. Поскольку студенты обучались большинству видов и направлений скульптуры, от станковой до монументальной, то важнейшей задачей было освоить синтез художественно-пластической трактовки формы, с одновременным подчинением пространству, в котором должна находиться скульптура. Такой метод в обучении имел серьезный профессиональный результат, поэтому студенты в равной степени получали наставления от двух преподавателей – скульптора и архитектора.

В карточке научного полка РГХПУ им. С.Г. Строганова дается небольшая справка некоторых реализованных проектов Г.И. Мотовилова, где особое место занимает именно сюжетный рельеф: «В годы Великой Отечественной войны Мотовилов создает скульптуру для декоративного оформления новых станций московского метрополитена «Электрозаводской» (1944) и «Новокузнецкой» (1943). Для этой цели он впервые обращается к сюжетному рельефу, что в дальнейшем станет ориентиром для других мастеров – монументалистов. В послевоенное время скульптором были оформлены станции «Октябрьская» (кольцевая, 1950), «Парк культуры» (кольцевая, 1950), «Комсомольская» (кольцевая, 1951), «Проспект Мира» (1952), «Смоленская» (1953). В барельефе «Народ-созидатель» и «Дружба народов» над главным входом высотного здания МГУ скульптор демонстрирует ликующий опти-

家名片"— 国人民解放军军乐团的光辉历程/[J].炎黄春秋, 2021 (2): 31-34.

мизм и послевоенный пафос советских людей, готовых трудиться на благо своей страны» [11].

О месте и значимости рельефа как художественно-пластической системе скульптуры и архитектуры, как языка декоративного убранства, стоит привести слова Г. Мотовилова: «Для выражения мысли и содержания скульптурного рассказа стена является наиболее удобным местом. Скульптура на стене не загружает пространства, дает масштаб зданию, составляет своими тенями контраст глади стены, служит этим красоте архитектурного сооружения.

В древней Греции рассказ о событиях запечатлевался на стене так же, как и в Индии и Египте. Внутри здания ставились отдельные фигуры и группы, а круглые монументальные статуи на площадях посвящались основным героям событий.

Но при этом надо помнить, что не всякое здание, не всякую стену надо украшать, а лишь те, которые имеют большое общественное значение и соответствующую архитектуру. В противном случае смысл изображаемого не будет соответствовать месту.

Там, где нет большой глади стены или где она испещрена окнами, скульптура неуместна. Конструктивистская, абстрактная архитектура не приемлет скульптуры, а если приемлет, то только абстрактную» [10].

В действительности, Георгий Иванович постулирует ключевые приемы создания композиции как методологической основы, являющейся универсальным средством выразительности в работе над сюжетом: «Ставя рельеф на стену здания, мы должны помнить, что он не должен разрушать зрительно стены. Из этого следует, что перспективный рельеф не следует помещать на стену. Для того чтобы держать целостность стены, рельефы многоплановый, поставленный в соответствующем заглублении, должен содержать чёткие планы, параллельные друг другу и стене. Группировка фигур внутри рельефа, декоративный силуэт, ритм и направление фигур и, наконец, определенное соотношение больших и малых величин внутри рельефа позволят легко читать его зрителю. Необходимо учитывать и степень насыщенности разряженности рельефа фигурами, в зависимости от того, как это связывается с данной архитектурой. В случае, когда архитектура не позволяет рельефу иметь геометрических границ и он расположен прямо на глади стены, уместно делать так называемый накладной рельеф. В этом случае особенно важно, чтобы планы шли параллельно стене и их было немного; также необходимо чётко выразить орнаментальное начало в рельефе, то есть чтобы он смотрелся как своеобразная шпалера на глади стены.

При правильном использовании рельефа мы добиваемся смыслового и художественного обогащения здания, иначе говоря, синтеза архитектуры и скульптуры» [10].

Г.И. Мотовилов имел чёткое понимание органичного, уместного и одновременно торжественного взаимодействия архитектурного комплекса станций метро и замысла каждой его композиции. В процессе художественного оформления станций метро, автор первым стал называть их как «подземные дворцы», что полноправно и оправдано было отражено автором в найденном творческом чередовании ритма пластики человека и орнаментальных мотивов, создав тем самым индивидуальный и узнаваемый «стиль метро» [4].

На протяжении всей 200-летней истории Строгановской школы связь художника и архитектора неразрывна. Одним из ярких примеров долгой и плодотворной работы, начиная с 1961 года, стал выдающийся архитектор, заведующий кафедрой «Основы композиции», преподаватель кафедры «Архитектурно-декоративная пластика» Строгановского училища, Николай Адамович Ковальчук (1920-2019). Он работал над возведением памятников и монументов с целой плеядой скульпторов как: В.Е. Цигаль, А.Н. Бурганов, Л.Е. Кербель, Ю.П. Поммер, А.Н. Ковальчук и многими другими [8].

Николай Ковальчук был одним из тех, кто защищал нашу Родину на протяжении всей Великой Отечественной войны, поэтому значительная часть памятников и мемориальных комплексов, в которых он принимал участие как архитектор, была посвящена подвигу Советского Воина. Единство мышления в процессе реализации задумки скульптора и архитектора имеет очень большое значение. В этом архитектурно-пластическом синтезе творцов происходит взаимодействие мемориального комплекса или памятника с природой или с городской средой, что в результате приводит к формированию целостного и эмоционального, а иногда, экзистенционального образа всего памятника.

Примером такого творческого союза важно отметить совместную работу, подтверждающую плодотворную преемственность поколений на примере памятника «Воинам-дорожникам» (2002 г.), установленного на семидесятом километре Минского шоссе [20]. Автором многофигурной композиции монумента, посвященного подвигу солдат в Великой Отечественной войне, стал Андрей Ковальчук, а архитектором выступил его отец, Николай Ковальчук. Памятник изображает восстановление важного оборонительного узла, пострадавшего от бомбардировок. Тогда силами солдат-дорожников, ценой их жизни, задачи были выполнены, а враг отброшен. Профессор, доктор искусствоведения В. Манин приводит описание монумента, наполненное жертвенностью бойцов и остротой сюжетной композиции: «...Сложная конструкция разнонаправленных движений, сочетаемых с безукоризненно исполненными фигурами солдат, восстанавливающих прерванную дорогу, излучает пафос слаженной и опасной работы еще и потому, что вся многофигурная группа зависает над разрушенным мостом, дополняя впечатление опасной неустойчивости, определяемой сложившейся боевой ситуацией. Скульптор преодолевает монументальную статичность, переводя ее в план конкретного сюжетного действия. Новация Ковальчука видится еще и в том, что он преодолел обычное для подобных случаев решение в виде памятного знака или обелиска и воплотил идею в сложной композиции, построенной в форме рассказа, что в скульптуре сделать достаточно трудно, не утратив монументальности памятника [15].

Для жителей Москвы и в особенности, для наследия РГХПУ им. С.Г. Строганова сегодня большое значение имеет мемориал в Ховринском парке Советским воинам – защитникам Москвы, авторами которого стали преподаватели Строгановки, скульпторы А.Н. Бурганов, Г.Д. Жилкин и архитектор И.Г. Кадина. Мемориал расположен в Грачевском парке, в районе Ховрино города Москвы, на месте захоронения неизвестных солдат (более трехсот человек), защищавших северо-западные направления Москвы. Ираида Георгиевна Кадина сама принимала участие в обороне столицы и работала медсестрой на Московском центральном эвакопункте при Институте имени Склифософского.

В начале 1970-х годов Александр Николаевич Бурганов придумал эскиз и сделал масштабную модель будущего монумента, создав целостную, динамичную композицию. Подготовленный проект с барельефом «Бой», созданный А.Н. Бургановым и Г.Д. Жилкиным был утвержден. Затем, работая в творческой группе, И.Г. Кадина вписовала созданную скульптурную композицию в ландшафт и монументальный памятный проект был возведен.

Стела имеет длину 16 метров, высоту 4,5 и толщину – 1,08 метра. Такая массивность олицетворяет силу, непреклонность народа и неприступность города для врага. Нижняя часть мемориала облицована чёрным гранитом, что визуально отрывает его от земли, создавая парящий в пространстве эффект.

Открытие мемориала состоялось 7 мая 1975 года, в канун празднования 30-летия Великой Победы. Текст надписей на стеле был составлен И.Г. Кадиной: «Советским воинам – защитникам Москвы» и «1941» на фасадной части; «Павшим героям в битве великой, насмерть стоявшим в снегах Подмосковья – вечная слава и вечная память» с северной стороны; «Здесь, в суровые дни обороны Москвы, были захоронены воины соединений и частей, участвовавших в боях на северо-западных подступах к столице» на западном торце [5].

На заре экспериментов и поиска новых подходов в скульптурной пластике второй половины XX века особо стоит отметить Талантливейшего скульптора Александра Николаевича Бурганова, ученика Г. Мотовилова и Г. Шульца, выпускника МВХПУ (б. Строгановского), бывшего заведующего кафедрой «Монументально-декоративной скульптуры» современной Строгановки. Каждое произведение художника, особенно посвященное памяти тяжелейших событий в истории Родины, становится отражением внутреннего переживания автора. Александр Бурганов отмечает, что в его творчестве часто прослеживается тема Богоматери, женской фигуры с воздетыми к небу руками – Оранты, которая встречает и благословляет, выстраиваясь в целую серию связанных единой нитью рельефов, скульптур и монументов [3]. Среди последних работ скульптора, связанных в военной тематикой - мемориальный комплекс «Северный фас Курской дуги», расположенный в Фатежстком районе Курской области, доминантой которого является стела «Ангел мира» [21]. «Ангел мира» был открыт 7 мая 2015 года на «Поклонной высоте 269», к празднованию 70-летия Победы в Великой Отечественной

войне и установлен в точке, где советские воины отбили атаку фашистов и перешли в контрнаступление. В память о кровопролитных боях, о подвиге, ценой жизни более двадцати тысяч советских солдат и офицеров, переломивших ход войны. У подножия стелы слова: «Обращен на Запад от российского народа остановить новый фашизм. Стоящий на месте гибели более 70 тысяч советских и немецких солдат, «Ангел мира» напоминает всему человечеству о том, чем все это заканчивается» [18].

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Аристова С.Л., Жернакова Н.Ю. Память о Великой Отечественной войне в проектах мемориалов, созданных педагогами Строгановской школы. К 80-летию битвы под Москвой // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. - 2021. - №2. Ч.1 - С. 24-37.
2. Бердяев Н.А. О назначении человека. - Париж: Современные записки, 1931. - С. 235.
3. Бурганов А.Н. Монолог о прекрасном // Дом Бурганова. Московский Государственный Музей. URL: https://burganov.ru/onlajn-vstrechi-s-adeksandrom-burganovym/ (дата обращения: 20.03.2025).
4. Бурганова М.А. Портрет и символ. Монументальная скульптура в России в XX веке. - М.: Творческая мастерская, 2012. - 164 с.: ил.
5. Зиновеева М.М. Сергей Платонович Маркелов – художник, педагог, первый директор воссозданного Строгановского училища // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. - 2024. - №4. Ч. 1. - С. 25-37.
6. Курасов С.В., Лаврентьев А.Н., Заева-Бурдонская Е.А., Сазиков А.В. Строгановка: 190 лет русского дизайна. - М.: Русскій Міръ, 2015. - 608 с.: ил.
7. Лаврентьев А.Н., Гаврилин К.Н. Работа устроения жизни. К 195-летию МГХПА имени С.Г. Строганова // Журнал Третьяковская галерея. - 2020. - №2 (67). - С. 29.
8. Мастера Строгановской школы: 1945–2015. - М., 2015. - Т. 1. - С. 282.
9. МГХПА им. С.Г. Строганова. 1825–2010. - М., 2010. - 240 с.: ил.
10. Мотовилов Г.И. Диалоги о скульптуре / Декоративное искусство СССР: Ежемесячный журнал союза художников СССР. - 1958. - №4. - С. 6-11.
11. Мотовилов Георгий Иванович // Музей Победы. Всенародный исторический депозитарий «Лица Победы». URL: https://historydepositarium.ru/public_search/person/?id=869894 (дата обращения: 20.03.2025).
12. РГАЛИ. Ф. 2460. Оп. 1. Д. 337
13. РГАЛИ. Ф. 2622. Оп. 1. Д. 56
14. Угадай станцию метро // Яндекс.Дзен. URL: https://dzen.ru/a/YwSSM3w1SmhyrT9d (дата обращения: 24.03.2025).
15. Андрей Ковальчук. Альбом. - М., 2004.
16. Барельеф «Народ-созидатель» // Золотой фонд МГУ. URL: https://msu-gold.ru/catalog/exibit/758/ (дата обращения: 21.03.2025).
17. Кнышевская О. Карбышев // Живая История. URL: https://lhistory.ru/statyi/karbyshev (дата обращения: 21.03.2025).
18. Мемориал «Ангел мира» на Тепловских высотах // LiveJournal. URL: https://swg54.livejournal.com/2807281.html?es=1
19. Москва Георгия Мотовилова // Cultobzor. URL: http://cultobzor.ru/2022/07/moskva-georgiya-motovilova/ (дата обращения: 20.03.2025).
20. Памятник воинам-дорожникам в Одинцовском районе Московской области // Дорожники Подмосковья. URL: https://dorozhniki150.ru/archives/3880 (дата обращения: 21.03.2025).
21. По следам Курской битвы // Аргументы и Факты. URL: https://chr.aif.ru/kursk/po_sledam_kurskoy_bitvy_pyat_mest_gde_nuzhno_obyazatelno_pobyvat_kazhdomu (дата обращения: 24.03.2025).
22. Соломатин В. Московский метрополитен имени В.И. Ленина. Комплект 24 открытки. - Ленинград: Аврора, 1987.

Liu Hai
Teacher
The Art and Design Institute
Lanzhou Jiaotong University
Lanzhou, China
e-mail: liuhai_423@yeah.net

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-93-102

THE ROLE OF THE AKADEMICHESKAYA DACHA IN THE CREATIVE DESTINY OF ARTIST VALENTIN SIDOROV (1928–2021)

Summary: The article is devoted to the role of the Akademicheskaya Dacha House of Creativity in Valentin Sidorov's destiny. Particular attention is paid to the history of the Akademicheskaya Dacha from its foundation in 1884 to the present day. From 1960 to 1966, when the Akademicheskaya Dacha was headed by Sidorov, it became a real creative laboratory for many famous painters.

The article examines Sidorov's creative method, using the painting Beginning of Spring (1968) as an example.

Keywords: landscape, painting, Valentin Sidorov, Akademicheskaya Dacha.

"There was communication with senior comrades, there were meetings with great artists; the main thing in art, the desire for the truth of life, the truth without embellishment, was affirmed by joint efforts here."[1]

For the People's Artist of the SSSZ, academician of the USSR Academy of Arts, Valentin Sidorov, the Akademicheskaya Dacha became not just a place of work but the soil on which his painting skills strengthened. He devoted many years to the development of this unique creative base, inviting famous contemporary artists who were happy to share their experience and knowledge. Here, Valentin Sidorov finally formed as a landscape painter, absorbing the atmosphere and spirit of the place.

One of Valentin Sidorov's first visits to the Akademicheskaya Dacha dates back to 1956, when the artist had already begun his independent creative path. He spent the entire summer and early autumn at the Akademicheskaya Dacha in the Tver Region: studying, absorbing, searching. That year, he created the work Autumn. Boats Covered with Leaves (1956) (ill. 1). The painting is distinguished by a strictly balanced composition with a detailed elaboration of the foreground, a soft transition into perspective, and a high horizon line. The boats, pulled ashore, seem to have forgotten about the coming winter and are sadly leaning against a birch tree. A lonely dog is sniffing without any hope, bending its muzzle to the ground. It is depicted moving away from the viewer. However, the foliage makes a special impression. Its painted texture creates a feeling of a barely audible rustle. The clash of warm and cold shades, soft tonal transitions add a lyrical mood and melancholy to the painting.

Another famous painting by Valentin Sidorov, May Rain (1957), was also created during his stay at the Akademicheskaya Dacha House of Creativity. This work is full of philosophical and poetic content — purity, freshness, renewal.

"The Akademicheskaya Dacha, created as a refuge for poor students of the Imperial Academy of Arts, played the same role in our time for us, recent graduates of institutes who were penniless. Everyone found shelter here and had the opportu-

1. Valentin Sidorov. "Burn, Burn Clearly…". 2008. Moscow: Galart, p. 75.

Ill. 1. V. Sidorov. Autumn. Boats Covered with Leaves, 1956. Oil on canvas.

Ill. 2. V. Sidorov, Beginning of Spring, 1965. Oil on canvas.

nity to work on their plans,"[2] Valentin Sidorov later recalled.

The Akademicheskaya Dacha was a unique environment that accumulated creative forces and was a source of inspiration for many landscape artists. It is located near the town of Vyshny Volochyok in Tver Province. The Akademicheskaya Dacha was founded as the Vladimir-Mariinsky shelter for poor students of the Imperial Academy of Arts in 1884 owing to the activities of the famous entrepreneur, philanthropist, and collector, Vasily Kokorev. From the first years of its existence, the dacha became a frequent destination for famous artists and teachers of the Academy. A year after its foundation, Kokorev financed the construction of an octagonal pavilion on the territory of the creative base (project by V. Kenel, the architecture academician of the Imperial Academy of Arts). This pavilion became a symbol of the Akademicheskaya Dacha and its artistic centre; and the "shelter for artists" was a unique place for the preservation and development of the traditions of realistic art, primarily landscape.

At different times, classics of Russian art, great artists such as I. Repin, N. Roerich, A. Rylov, K. Bogaevsky, A. Kuindzhi and his students, A. Yakovlev, P. Shukhiin, P. Miturich, V. Baksheeva, S. Gerasimova, N. Chernysheva, and many others worked at the dacha. This place revealed Russian nature, its grandeur and breadth to each artist; it allowed them to learn and appreciate the beauty of their native land. The unrivalled master of landscape, I. Levitan, also loved to visit these places; not far from the Akademicheskaya dacha in the area of Ostrovno and Udomlya lakes, he painted his programmatic works, Above Eternal Peace (1894), The Lake (1899–1900), At the Pool (1892).

The fate of the creative base was not easy: during its entire existence, the dacha's work was suspended several times due to turbulent events in the country and political conjecture. On the eve of the events of the first Russian Revolution, the residence was closed. And only in 1907, on the insistent recommendation of I. Repin, who enjoyed untouchable authority in the Council of the Imperial Academy of Arts and the support of the rector of the Academy of Arts, V. Beklemeshev, the Akademicheskaya Dacha was reopened.

In the post-revolutionary period, the "shelter for artists" was given over to a children's pioneer camp. The Akademicheskaya Dacha was reopened only in 1948. It again became a kind of House of Artists' Creativity. On the recommendation and vouchers of the Union of Artists, artists from different corners of the large country came to the Akademicheskaya Dacha. This period truly became the second birth of this place, since new modern bright workshops were built, as well as additional administrative buildings.

To organise creative activities, each group of visitors was assigned mentors and leaders. Among them, we can recall such artists as P. Krylov, F. Reshetnikov, A. Bubnov. Students and graduates of the Moscow Surikov State Academic Art Institute practiced and improved their skills at the Akademicheskaya Dacha. Many of them subsequently became famous artists. B. Nemensky, Yu. Kugach, N. Solomin, and others were among them. It is important to note that the "shelter for artists" was not only

2. Valentin Sidorov. "Burn, Burn Clearly…". 2008. Moscow: Galart, p. 75.

available to Muscovites. Many Leningrad painters, B. Fedorov, A. Levitin, B. Ugarov, found it attractive for enriching their creative methods. Conversations about art by V. Baksheev, S. Gerasimova, N. Chernyshev contributed to the creation of a special creative atmosphere. Many of Nikolai Chernyshev's landscapes were painted in the nature of these picturesque places; Sergei Gerasimov often came to the dacha.

The Akademichskaya Dacha became a creative school of life, a place of familiarisation with the great traditions of Russian art. It played a major role in the history of Russian artistic culture. And in recent decades, this role has become even more significant. Currently, the Akademichskaya Dacha hosts artists not only from Russia, but also from Europe and China. In 1964, the Akademichskaya Dacha House of Creativity was named after the great artist, classic of Russian art — Ilya Repin. In 1974, a monument to I. Repin by famous sculptor O. Komov was solemnly unveiled. For the 100th anniversary, an art gallery of classics of Russian art was opened on the territory of the creative base.

From 1960 to 1966, the Repin Akademichskaya Dacha House of Creativity was led by Valentin Sidorov, who organised meetings with famous artists, held joint plein airs, and later exhibitions. This picturesque place became so consonant with all the artist's landscape work that now his name is inextricably linked with the atmosphere and history of this creative base. Valentin Sidorov's memoirs dedicated to the history of the Akademicheskaya Dacha, his stories about meetings and communication with artists, his perception of the nature of his beloved homeland were published in the book The Edge of Inspiration in 1985; its release was timed to coincide with the 100th anniversary of the Repin Akademicheskaya Dacha. In 2019, the book was reissued and supplemented with information about the artists who lived and worked in the Tver region. Painters A. Venitsianov and G. Soroka, so beloved by Valentin Sidorov, were among them. In 2006, Valentin Sidorov took part in the Day of Remembrance of Grigory Soroka in connection with the installation of a tombstone in the village of Poddubye. Valentin Sidorov was acquainted with the great-granddaughter of the artist, Varvara Novoseltseva, who helped in collecting historical material and correcting inaccuracies in the biography. Sidorov studied the history of the Akademicheskaya

Ill. 3. V. Sidorov, Generous Autumn, 1970. Oil on canvas. State Vladimir and Suzdal Historical, Architectural and Art Museum-Reserve.

dacha, archival documents, tried to find places reminiscent of A. Venetsianov, G. Soroka, I. Levitan.

It was the Akademicheskaya Dacha that helped Valentin Sidorov find himself as an artist, to establish his thoughts regarding the chosen creative path, and also to outline the thematic and figurative range of his works. Here, ideas for future paintings were born, many studies and sketches, which later served as material for large paintings, were created. Thus, Sidorov, a poet of lyrical landscape, was finally formed.

The period of management of the Akademicheskaya Dacha includes the creation of a number of remarkable works, owing to which Valentin Sidorov firmly entered the galaxy of artists — masters of the "spiritual landscape" of the second half of the 20th century, such as A. Gritsai, V. Stozharov, the Tkachev brothers, E. Zverkov, and others. Foremost, it is necessary to note his spring landscapes, such as Beginning of Spring (1965) (ill. 2) and The Last Snow (1969).

The first painting was created in a village not far from the Akademicheskaya Dacha, Kisharine, located on the shore of Lake Mstino. The artist created a poetic image, rare in its strength and purity, as well as in the refinement of the composition. The painting depicts the time of early spring, its very birth, when the ground is still covered with snow, the shadows are not dark blue, the clouds are already signalling the distant summer, and the sun is shining in a special way. On a hillock, there is a translucent ridge of birches, organically merging with the sunny, sparkling day. In the bright clear sky, clouds are floating high and the tops of the birches

Ill. 4. V. Sidorov, On the Warm Land, 1962. Oil on canvas.

are reaching out to them, into the bottomless azure heights. Birches reaching out to the sun are the main accent of the landscape. In this painting, every detail is thought out — a round dance of trees, the rhythm of their arrangement, the intervals between them resemble musical pauses, even the bend of their trunks serves to harmonise the general structure of the painting. The birches look spiritual; they seem to be living, feeling creatures that personify Russia, its revival. Blue shadows, similar to the silhouettes of birches, create compositional stability, giving the harmony of the landscape additional stability. In a single rhythm, the clouds are melting in the sky and the slender bodies of the birches are bending. The impeccable combination of a verified form, light, graceful, but at the same time strong drawing with a subtle colour transfer of the radiance of a spring day, mobility, and lightness of shadows, transparent purity of air and bottomless blue sky speak of the artist's true mastery. There are no unnecessary details in this painting; the emotional structure of the landscape and the forms that fill it are in perfect balance with each other.

Several sketches were painted for this painting. The artist endlessly made sketches of birches, looked for the right direction, and selected the rhythm of branches, trunks, and the perfect state of nature. In order to more clearly feel the process of this work, in particular the process of honing the composition, let us compare one of the sketches with the final version. It is noticeable that the sketch is more specific and, at the same time, more random. It has a general idea and a pure impulse; however, it lacks those refined elements that brought the painting to absolute harmony. Compared to the sketch, the sky in the painting has become higher, the birches are placed more freely, their translucent tops are striving upward, and the clouds are floating in an expressive formation across the sky. The snowy plain has become wider, a strip of forest on the horizon has become visible, the total area of the sky has become much wider.

Valentin Sidorov's winter landscapes are no less expressive. The artist demonstrates virtuoso mastery of tonal painting in his works Versts, Snow is Falling, Alder (all 1964), Early Snow (1965). They convey a subtle musical harmony, a lyrical beginning, and admiration for the beauty of the Russian winter. As People's Artist of the USSR, V. Ivanov[3], accurately described Sidorov's creative work: "Almost all landscapes contain images of people: children, women, old people... For Sidorov, landscape is not an artist's escape from life to nature. No. Nature and man are inseparable for him; without man, there is no complete harmony in nature. Health, kindness, radiance, and national spirit are a grand gift for an artist. Sidorov is fully endowed with them."[4]

Autumn motifs were no less attractive to Sidorov. The artist was amazed by the multicoloured natural palette. He conveyed his feelings when creating the painting Generous Autumn (1970) (ill. 3). In this landscape, there is no direct image of a person; however, their presence is felt. Left apples in baskets, an open barn door make you involuntarily wait for an old woman coming out, collecting the harvest. The painting is created with planes and large volumes, a clash of colour contrasts and textures. The artist manages to convey this autumn ringing clean air and a feeling of slight sadness with amazing ease.

In each of his works, Valentin Sidorov proves his talent as an observer; he is extremely attentive to details that bring the right shade to the emotional structure of the painting. These are the boats covered with leaves in the painting Autumn. Boats Covered with Leaves or the orange pattern on the dark gray roof in Generous Autumn — melancholic and minor images of the earth falling asleep for the winter; long blue shadows, thawed patches, a timidly standing tree, and little birds perched on the ridge of the roof, basking in the first warm rays of the spring sun in Evening. Quiet. The Snow is Melting (1969). With such nuances, precisely observed details and strokes, the artist not only demonstrates his individuality as a landscape artist, but creates a recognisable image of the Motherland.

Nature in its various manifestations reveals its special beauty to the artist, and he comprehends its poetic soul in each of his paintings. Sometimes, Valentin Sidorov includes a genre motif in the landscape; however, this does not violate but rather enhances the significance of the found theme in its development.

The artist's lyrical landscapes have deep meanings about the harmonious coexistence of man with nature.

A few kilometres from the creative base Akademicheskaya Dacha, there is the village of Podol, which has long attracted the artist's attention with the naturalness of rural life. It was here that he constantly went to paint sketches. Later, for many years, the artist returned, lived, and worked in the old school that was empty in the summer. Podol determined all of Sidorov's subsequent work.

Thus, the Repin Akademicheskaya Dacha played an important role in Valentin Sidorov's creative destiny. Having officially completed his management of it, he continued to patronise, develop, and participate in the life of this unique place for many years.

Interesting events in his life and work, vivid impressions, and discoveries accompanied his path in great art. Valentin Sidorov's spiritual landscape was formed under the influence of the traditions of the Moscow school of lyrical landscape of the late 19th — early 20th centuries.

Valentin Sidorov died suddenly on January 9, 2021. In 2023, the Sidorov Museum of Painting, called On the Warm Land (ill. 4), was created in Tver. The main exposition of the museum consisted of paintings donated to the Tver region by Valentin Sidorov's family. The museum was opened on May 5, 2023, on the 95th anniversary of the artist's birth. The museum's collection contains 92 paintings donated by the artist's family and philanthropist Vladimir Nekrasov. The exhibition includes paintings created in different years of the artist's creative career, as well as village utensils (spinning wheels, dishes, toys) that he collected while travelling to different parts of Russia.

3. Viktor Ivanov (born 1924) — People's Artist of the USSR, full member of the Russian Academy of Arts, full member of the Petrovskaya Academy of Sciences and Arts, laureate of the USSR State Prize, laureate of the Repin State Prize of the RSFSR and the State Prize of the Russian Federation, laureate of the Sholokhov International Prize. Author of the works: Family. 1945 (1958-1964), Haymaking. In a Hut (1961), Afternoon Snack (1964-1966), Funeral in Isady (1962-1983), Ice Drift (1987).
4. Valentin Sidorov. "Burn, Burn Clearly...". 2008. Moscow: Galart.

REFERENCES:

1. Aleksandrov, A.V. 2014. "Neo-primitivist tendencies in the artistic thinking of Vladimir landscape painters (1970–1980s)" [Neoprimitivistskie tendentsii khudozhestvennogo myshleniya vladimirskikh pejzazhistov (1970 - 1980-e gody)], Discussion [Diskussiya], no.1(42), pp. 16–22.
2. Bondarenko, L.K. 2005. "The theme of the village in the works of Soviet painters of the 1960–1970s", Abstract of Ph.D. dissertation, Art history, Moscow Surikov State Academic Institute of Fine Arts, Moscow, Russia.
3. Aleksandrova, N., Dyakonitsyna, A. and Kotkina, S. (ed.) 2008. Valentin Sidorov. «Gori, gori yasno...» [Valentin Sidorov. «Burn, Burn Clearly...»], Galart, Moscow, Russia.
4. Valentin Sidorov. «Tikhaya moya Rodina...» [Valentin Sidorov. «My Quiet Homeland...»], 2014, Almanac, Palace Edition, St. Petersburg, Russia, issue 425.
5. Voropanov, V.V. 2007. "The Image of the Motherland as a Connecting Thread between the Past and the Present" [«Obraz Rodiny» kak svyazuyushchaya nit mezhdu proshlym i sovremennostyu], Artist [Khudozhnik], no.2, pp. 14–25.
6. Levitin, D.A. and Lyakhovich, E.V. 2021. "The Breath of Life and Harmony with Nature: In Memory of Outstanding Artist V. Sidorov", Art and Dialogue of Cultures: Proc. of the XIV International Interuniversity Scientific and Practical Conference, St. Petersburg, Russia, pp. 244–248.
7. Manych, L.M. 2007. "Poetics of Russian Landscape Painting of the Second Half of the 1950s–1970s: Monuments of Ancient Russian Architecture" [Poetika russkoj pejzazhnoj zhivopisi vtoroj poloviny 1950-kh - 1970-kh gg.: pamyatniki drevnerusskoj arkhitektury], Bulletin of the Kostroma Nekrasov State University [Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova], vol.13, no.1, pp. 218–221.
8. Razdobreeva, I.V. 1981. Valentin Mikhailovich Sidorov, Khudozhnik RSFSR, Leningrad, USSR.

Лю Хай
Преподаватель
Институт искусства и дизайна
Университет Ланьчжоу Цзяотун
Ланьчжоу, Китай
e-mail: liuhai_423@yeah.net

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-93-102

РОЛЬ «АКАДЕМИЧЕСКОЙ ДАЧИ» В ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЕ ХУДОЖНИКА ВАЛЕНТИНА СИДОРОВА (1928 - 2021)

Аннотация: Статья посвящена роли Дома творчества «Академическая дача» в судьбе Валентина Михайловича Сидорова. Особое внимание уделяется истории «Академической дачи» с момента ее основания в 1884 году до наших дней. С 1960 по 1966 годы, когда «Академической дачей» руководил В.М.Сидоров, она стала настоящей творческой лабораторией для многих известных живописцев.

В статье рассматривается творческий метод В.М. Сидорова на примере работы над картиной «Начало весны» (1968 г.).

Ключевые слова: Пейзаж, живопись, Валентин Сидоров, «Академическая дача».

«Здесь было общение со старшими товарищами, здесь были встречи с большими художниками, здесь общими усилиями утверждалось главное в искусстве – стремление к правде жизни, правде без прикрас»[1].

Для народного художника СССЗ, академика АХ СССР Валентина Михайловича Сидорова «Академическая дача» стала не просто местом работы, она стала той почвой, на которой окрепло его живописное мастерство. Многие годы он посвятил развитию этой уникальной творческой базы, приглашая известных современных художников, которые с радостью делились своим опытом и знаниями. Здесь Валентин Михайлович окончательно формируется как пейзажист, впитывая атмосферу и дух места.

Одно из первых посещений мастером «Академической дачи» относится к 1956 году, когда Валентин Михайлович Сидоров уже начал самостоятельный творческий путь. Всё лето и начало осени он проводит на «Академической даче» в Тверской области: изучает, впитывает, ищет. В этот год он создает произведение «Осень. Лодки осыпаны листьями» (1956) (илл.1). Картину отличает строгая композиция с детальной проработкой переднего плана, мягким уходом в перспективу и завышенной линией горизонта. Лодки, вытащенные на берег, словно позабыли о скорой зиме и тоскливо прислонились к берёзе. Одинокая собака, без всякой надежды принюхивается, склонив морду к земле. Она изображена удаляющейся от зрителя. Но особое впечатление производит листва. Фактура ее живописи создает ощущение едва слышимого шороха. Столкновение тёплых и холодных оттенков, мягкие тоновые переходы добавляют картине лирического настроения и меланхоличности.

Другая известная картина Валентина Михайловича - «Майский дождик» (1957 г.) - также создана в период пребывания в Доме творчества «Академическая дача». Эта работа полна философско-поэтического содержания – чистоты, свежести, обновления.

«Академическая дача», созданная как пристанище для неимущих студентов Императорской академии художеств, и в наше время играла ту же роль для нас, недавних выпускников институтов, не имевших «ни кола, ни двора». Все находили тут приют и обретали возможность работать над своими замыслами»[2], - вспоминал позднее Валентин Михайлович Сидоров.

«Академическая дача» - уникальная среда, которая аккумулировала творческие силы и сама являлась источником вдохновения для многих мастеров пейзажа. Ее местонахождение - Вышневолоцкий район Тверской губернии. «Академическая дача» возникла в 1884 году как Владимиро-Мариинский приют для малоимущих студентов Императорской Академии художеств благодаря деятельности известного предпринимателя, мецената и коллекционера Василия Александровича Кокорева. С первых лет своего существования дача и стала местом частого посещения известными художниками и педагогами Академии. Через год после основания Кокорев финансировал строительство восьмигранного павильона на территории творческой базы (проект академика архитектуры Императорской Академии художеств В.А. Кенеля). Этот павильон стал символом «Академической дачи», её художественным центром, а сам «приют для художников» - своеобразным местом сохранения и развития традиций реалистического искусства, прежде всего пейзажа.

В разное время на даче работали классики русского искусства, великие художники, такие как И.Е. Репин. Н.К. Рерих, А.А. Рылов, К.Ф. Богаевский, А.И. Куинджи и его ученики, А.Е. Яковлев, П.М. Шухиин, П.В. Митурич, В.Н. Бакшеева, С.В. Герасимова, Н.М. Чернышева и многие другие. Каждому художнику это место открыло русскую природу, её величие и широту, позволило узнать и осознать красоту родного края. Непревзойдённый мастер пейзажа И.И. Левитан также любил бывать в этих местах, неподалеку от Академической дачи в районе озёр Островно и Удомля он написал свои программные произведения «Над вечным покоем» (1894), «Озеро» (1899-1900), «У омута» (1892).

Судьба творческой базы складывалась непросто: за всё время существования, несколько раз работа дачи была приостановлена в связи с бурными событиями в стране и политической конъектурой. Накануне событий первой русской революции резиденция была закрыта. И лишь только в 1907 году по настоятельной рекомендации И.Е. Репина, пользовавшемся неприкасаемым авторитетом в Совете Императорской Академии художеств и поддержке ректора Академии художеств В.А. Беклемешева «Академическая дача» снова открылась.

Ill. 5. V. Sidorov, Evening. Quiet. The Snow is Melting, 1972. Oil on canvas. Tver Regional Art Gallery.

В послереволюционный период «приют для художников» был отдан под детский пионерский лагерь и лишь в 1948 году «Академическая дача» была открыта снова. Она вновь стала своеобразным Домом творчества художников. По рекомендации и путевкам Союза художников на «Академическую дачу» приезжали мастера из разных уголков большой страны. Это время стало поистине вторым рождением этого места, поскольку были возведены новые современные светлые мастерские, а также дополнительные административные сооружения.

Для организации занятий творчеством каждой группе приезжающих определялись наставники, руководители. Среди них можно вспомнить таких художников, как П.Н. Крылов, Ф.П. Решетников, А.П. Бубнов. Студенты и выпускники МГАХИ им. В.И. Сурикова практиковали и совершенствовали своё мастерство именно на Академической даче. Впоследствии многие из них стали известными художниками. Среди них - Б.М. Неменский, Ю.П. Кугач, Н.К. Соломин и другие. Важно отметить, что не только москвичам был доступен «приют для художников». Многие ленинградские живописцы находили его привлекательным для обогащения своих творческих методов - Б.М. Федоров, А.П. Левитин, Б.С. Угаров. Бесе-

1. Сидоров Валентин. «Гори, гори ясно...», М., «Галарт», 2008 г. стр.75

2. Сидоров Валентин. «Гори, гори ясно...», М., «Галарт», 2008г. стр.75

Ill. 6. V. Sidorov, Snow is Falling, 1964. Oil on canvas.

Ill. 7. V. Sidorov, Alder, 1964. Oil on canvas. Perm State Art Gallery.

ды об искусстве В.Н. Бакшеева, С.В. Герасимова, Н.М. Чернышева способствовали созданию особой творческой атмосферы. Многие пейзажи Николая Михайловича Чернышева были написаны именно на природе этих живописных мест, часто на дачу приезжал Сергей Васильевич Герасимов.

«Академическая дача» стала творческой школой жизни, местом приобщения к великим традициям русского искусства. Она сыграла большую роль в истории Отечественной художественной культуры. А в последние десятилетия эта роль становится еще более значительной. В настоящее время «Академическая дача» принимает художников не только из России, но и из Европы и Китая. В 1964 году Дому творчества «Академическая дача» было присвоено имя великого художника, классика русского искусства - Ильи Ефимовича Репина. В 1974 году был торжественно открыт памятник И.Е. Репину работы известного скульптора О.К. Комова. К 100-летию на территории творческой базы была открыта картинная галерея классиков отечественного искусства.

С 1960 по 1966 годы работой Дома творчества «Академическая дача» им. И.Е. Репина руководил Валентин Михайлович Сидоров, организуя встречи с известными художниками, проводя совместные пленэры, а впоследствии и выставки. Это живописное место настолько стало созвучно всему пейзажному творчеству художника, что теперь его имя неразрывно связано с атмосферой и историей этой творческой базы. Воспоминания Валентина Михайловича, посвященные истории «Академической дачи», его рассказы о встречах и общении с художниками, его восприятие природы любимой родины опубликованы в 1985 году в книге «Край вдохновения», выход которой был приурочен к 100-летию Академической дачи имени И. Е. Репина. В 2019 году эта книга была переиздана и дополнена сведениями о художниках, живших и работавших в Тверском краю. И среди них столь любимые Валентином Михайловичем Сидоровым живописцы А. Г. Венецианов и Г. В. Сорока. В 2006 году Валентин Михайлович Сидоров принимал участие в проведении Дня памяти Григория Васильевича Сороки в связи с установкой надгробия в селе Поддубье. Валентин Михайлович был знаком с правнучкой живописца Варварой Григорьевной Новосельцевой, которая помогала в сборе исторического материала и исправления неточностей в биографии. В. М. Сидоров изучал историю «Академической дачи», архивные документы, старался найти места, напоминающие о А.Г. Венециановe, Г.В. Сороке, И.И. Левитане.

Именно «Академическая дача» помогла Валентину Михайловичу обрести себя как художника, утвердиться в своих мыслях относительно выбранного творческого пути, а также очертить тематический и образный круг своих произведений. Здесь родились идеи будущих картин, создано много этюдов и набросков, которые в дальнейшем послужили материалом к крупным живописным произведениям. Таким образом кончательно сформировался Сидоров - поэт лирического пейзажа.

К периоду руководства «Академической дачей» относится создание целого ряда примечательных работ, благодаря которым Валентин Михайлович прочно вошёл в плеяду художников мастеров «одухотворённого пейзажа» второй половины XX века, таких как А. М. Грицай, В. Ф. Стожаров, братья Ткачёвы, Е. И. Зверьков и другие. Прежде всего необходимо отметить его весенние пейзажи, такие как «Начало весны» (1965) (илл.2) и «Последний снег» (1969).

Первое полотно было написано в деревне, находящейся неподалеку от «Академической дачи» Кишарине, расположенной на берегу озера Мстино. Автор создал поэтический образ, редкий по силе и чистоте, а также по отточенности композиции. На полотне изображена пора ранней весны, самое ее зарождение, когда земля еще завалена снегом, тени не синие, но облака уже несут весть о далеком лете и солнце сияет по-особенному. На пригорке стоит полупрозрачная гряда берез, органично сливаясь с солнечным, сверкающим днем. В светящемся чистом небе высоко плывут облака и к ним, в бездонную лазурную высь, тянутся верхушки берез. Березы, тянущиеся к солнцу— главный акцент пейзажа. Каждая деталь в данном полотне продумана— хоровод деревьев, ритм их расположения, интервалы между ними напоминают музыкальные паузы, даже изгиб их стволов служит гармонизации общего строя картины. Березы выглядят одухотворенными; они кажутся живыми, чувствующими существами, которые олицетворяют Россию, ее возрождение. Голубые тени, похожие на силуэты берез создают композиционную устойчивость, придавая гармонии пейзажа дополнительную устойчивость. В едином ритме тают облака в вышине и изгибаются стройные станы берез. Безупречное сочетание выверенной формы, легкого, изящного, но, одновременно, крепкого рисунка с тонкой цветовой передачей сияния весеннего дня, подвижностью и легкостью теней, прозрачной чистотой воздуха и бездонным голубым небом говорит о подлинном мастерстве художника. В данном полотне нет лишних деталей, эмоциональный строй пейзажа и формы, его наполняющие находятся в идеальном балансе между собой.

К данному полотну было написано несколько этюдов. Художник бесконечно делал зарисовки берез, искал верное направление и подбирал ритм ветвей, стволов и нужное состояние природы. Для того чтобы яснее ощутить процесс этой работы, в частности процесс оттачивания композиции, сравним один из этюдов с окончательным вариантом. Заметно, что этюд конкретнее и, одновременно, случайнее. В нем есть общая задумка и чистый порыв, однако, нет тех доработанных элементов, которые и привели картину к абсолютной гармонии. По сравнению с этюдом, в картине небо стало выше, березы расставлены более свободно, их полупрозрачные вершины стремятся ввысь, а облака выразительным строем поплыли по небу. Снежная равнина стала шире, стало видно полосу леса на горизонте, общая площадь неба стала значительно шире.

Зимние пейзажи Валентина Михайловича Сидорова не менее выразительны. Художник демонстрирует виртуозное владение тональной живописью в работах «Вёрсты», «Снег идёт», «Ольха» (все 1964), «Ранний снег» (1965). В них чувствуется тонкая музыкальная гармония, лирическое начало и любование красотой русской зимы. Как точно выразился народный художник СССР В.И. Иванов[3] о творчестве В.М. Сидорова: «Почти во всех пейзажах присутствуют изображения людей: детей, женщин, стариков... Пейзаж для Сидорова – не бегство художника от жизни к природе. Нет. Природа и человек для него нерасторжимы, без человека нет полной гармонии в природе. Здоровье, доброта, лучезарность, народность – высокий дар для художника. Сидоров им наделён сполна»[4].

Осенние мотивы были для В.М. Сидорова не менее привлекательны. Мастер был поражен многоцветием природной палитры. Свои чувства он передал при создании картины «Щедрая осень» (1970 г.) (илл.3). В этом пейзаже нет непосредственного изображения человека, но чувствуется его присутствие. Оставленные яблоки в корзинах, открытая дверь сарая заставляют невольно ждать выходящую из них старушку, собиравшую урожай. Картина решена плоскостями и крупными объёмами, столкновением цветовых контрастов и фактур. Автору с удивительной лёгкостью удаётся передать этот осенний звенящий чистый воздух и ощущение лёгкой грусти.

Валентин Михайлович Сидоров в каждой своей работе доказывает свой талант наблюдателя,

3. Виктор Иванович Иванов (род. 1924г.) - Народный художник СССР, действительный член Российской Академии Художеств, действительный член Петровской Академии наук и искусств, лауреат Государственной премии СССР, лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Репина и Государственной премии Российской Федерации, лауреат международной премии им. М.А. Шолохова. Автор работ «Семья. 1945 г.» (1958-1964), «На покосе. В шалаше» (1961), «Полдник» (1964-1966), «Похороны в Исадах» (1962-1983), «Ледоход» (1987)
4. Сидоров В.М. «Гори, гори ясно...», М., «Галарт», 2008 г.

он чрезвычайно внимателен к деталям, которые вносят в эмоциональный строй картины нужный оттенок. Это - припорошённые листвой лодки в картине «Осень. Лодки осыпаны листьями» или оранжевый узор на темно-серой крыше в «Щедрой осени» - меланхоличные и минорные образы засыпающей на зиму земли; длинные синие тени, проталины, робко стоящее деревце и пичуги, усевшиеся на гребне крыши, греющиеся в первых теплых лучах весеннего солнца в «Вечер. Тихо. Тает снег» (1969). Такими нюансами, точно подмеченными деталями и штрихами художник не просто демонстрирует свою индивидуальность пейзажиста, но создаёт узнаваемый образ Родины.

Природа в разных ее проявлениях открывает художнику свою особенную красоту, а он постигает ее поэтическую душу в каждой своей картине. Иногда Валентин Михайлович Сидоров включает в пейзаж жанровый мотив, но это не нарушает, а усиливает значимость найденной темы в ее развитии.

Лирические пейзажи художника обладают глубинными смыслами о гармоничном сосуществовании человека с природой.

В нескольких километрах от творческой базы «Академическая дача» находится деревня Подол, которая давно притягивала внимание художника естественностью сельской жизни. Именно сюда он постоянно ходил он писать этюды. Позднее, в течение многих лет художник возвращался, жил и работал в пустовавшей летом старой школе Подол определил всё последующее творчество Сидорова.

Таким образом, «Академическая дача» им. И.Е. Репина сыграла важную роль в творческой судьбе Валентина Михайловича Сидорова. Официально завершив руководство ею, он долгие годы продолжал опекать, развивать и участвовать в жизни этого уникального места.

Интересные события жизни и творчества, яркие впечатления и открытия сопровождали его путь в большом искусстве. Одухотворённый пейзаж Валентина Михайловича Сидорова сформировался под воздействием традиций московской школы лирического пейзажа конца XIX - начала XX века.

Валентин Михайлович Сидоров скоропостижно скончался 9 января 2021 года. В 2023 году в Твери был создан музей живописи В.М. Сидорова названный «На тёплой земле» (илл.4). Основную экспозицию музея составили картины, переданные в дар Тверской области семьёй Валентина Михайловича. Музей открылся 5 мая 2023 года, к 95-летию со дня рождения художника. В фондах музея находятся 92 живописных полотна, переданных семьей художника и меценатом Владимиром Некрасовым. В экспозицию вошли живописные работы, созданные в разные годы творческого пути художника, а также деревенская утварь (прялки, посуда, игрушки), которую он собирал, путешествуя по разным уголкам России.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Александров А.В. Неопримитивистские тенденции художественного мышления владимирских пейзажистов (1970 - 1980-е годы) // Дискуссия. - 2014. - №1 (42). - С. 16-22.
2. Бондаренко Л.К. Тема деревни в творчестве советских живописцев 1960-1970-х годов: автореф. дис. канд. иск.: М.: Московская государственная академия. Художественный институт им. В.И. Сурикова, 2005. - 24 с.
3. Валентин Сидоров. «Гори, гори ясно...»: [альбом] / авт.-сост. Н. Александрова, А.Л. Дьяконицына; ред.-сост. С. Коткина. - М.: Галарт, 2008. - 247 с.
4. Валентин Сидоров. «Тихая моя Родина...». Альманах. - 2014. - Вып. 425. - СПб.: Palace Edition. - 252 с.
5. Воропанов В.В. «Образ Родины» как связующая нить между прошлым и современностью // Художник. - 2007. - №2. - С. 14-25.
6. Левитин Д.А., Ляхович Е.В. Дыхание жизни и гармония с природой: памяти выдающегося художника В.М. Сидорова // Искусство и диалог культур. Сборник научных трудов XIV Международной межвузовской научно-практической конференции. - СПб.: 2021. - С. 244-248.
7. Маныч Л.М. Поэтика русской пейзажной живописи второй половины 1950-х - 1970-х гг.: памятники древнерусской архитектуры // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. - 2007. - Т. 13, №1. - С. 218-221.
8. Раздобреева И.В. Валентин Михайлович Сидоров. - Ленинград: Художник РСФСР, 1981. - 192 с.

Xiong Yaolu
Postgraduate student
of the Department of Musicology,
Composition and Methods of Music Education
Krasnodar State Institute of Culture
e-mail: 1006063122@qq.com;
Krasnodar, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-103-115

FORMATION OF THE ORGAN CULTURE OF CHINA: PAGES OF HISTORY

Summary: The article explores the origins and spread of the organ in China, the predecessor of which is the traditional wind instrument sheng. The earliest instruments introduced by Christian missionaries, the preservation of the organ's practical use of accompanying chants during church services, and the organ's eventual transition from church to concert halls and music salons are taken into account as part of the nation's organ culture. Each brought and installed instrument's uniqueness is emphasised; moreover, the gradual improvement of its design is noted. Attention is focused on the fact that the dynamics of phenomena initially brought into the musical culture of the country from outside is often associated with changes in the socio-political and, as a consequence, cultural situation. For this reason, the path of development of the organ culture of China was uneven, undergoing periods of both ups and downs. However, it is hypothetically assumed that organ performance and the development of composing works for the organ have a great future, predetermined by the rich artistic possibilities of the instrument. Today, the development of Chinese organ culture is on the path of gradual professionalisation, domestic performers and the first composers have appeared; moreover, an organ class is available in many music educational institutions.

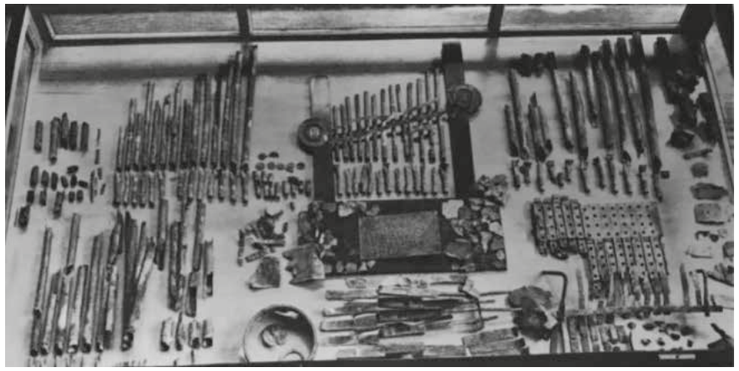
Keywords: organ in China, traditional wind musical instrument sheng, Christian missionaries, cultural exchange, East and West.

According to European sources, the organ is one of the first keyboard instruments that appeared in world history. Its origin dates back to the third century BC, after continuous development and innovation — from the hydraulic organ, portable organ, land organ, table organ to the modern electronic organ. It became the largest in volume and the most complex instrument in design. Its sound was rich and bright, and it was considered by Mozart as the "king of instruments".

However, long before the appearance of the European organ, its predecessor, the sheng, was widespread in China. The sheng had its prototype in the Shang Dynasty more than three thousand years ago and reached its greatest popularity during the Spring and Autumn Period and the Warring States Period (770 AD–221 BC), whereas the organ was not invented until the 3rd century BC (285–222 BC). According to C. Lin, the first organ found by archaeologists "was built in natural form with hydraulic pipes found in the ancient Roman city of Aquincum in the third century AD" [1, p. 39].

In his book of 1972, The Roman Organ of Aquincum, Werner Walcker-Mayer recounted how his grandfather, Oskar Walcker, had participated in the archaeological excavations of the Aquincum water pipe organ in 1931. In the preface to the first chapter of his dissertation, he wrote: "The organ is closer to the Chinese national instrument, the sheng, than to the reed pipe or bagpipes. The organ and the sheng play the harmony in music in the same way" [cited from: 2, p. 40].

The connection between the organ and the sheng has been emphasised by many scholars. The organ was officially introduced to China in 1260, when the Mongols of the Yuan Dynasty passed through the Arabian region and their emissaries presented the organ to the emperor as a gift. In 1777, a French missionary, Father Joseph Marie Amiot, sent the sheng back to Paris. It led to the Western world



Ill. 1-2. The hydraulic pipe organ found by archaeologists during excavations in the ancient city of Aquincum (left), copy (right)[1]

learning about the free spring for the first time and to the beginning of experiments on spring vibration. These not only improved the sound of the organ, making it an important standard, but also gave birth to the European free spring instruments.

According to Tang Xiaobo, an organ-like instrument, called the xinlong sheng, was introduced to China around 1260–1264, which was the first Western keyboard instrument to appear in China. The author points out that "according to the earliest Chinese record of the xinlong sheng in Yuan Shi (The History of Yuan), volume 71, and the preface to the Ode to Xinlong Sheng by Wang Yi (1321-1373), reflection and study of the contents of the instrument showed that the organ was the first Western keyboard instrument to appear in China" [3, p. 108].

Tang Xiaobo testifies that the xinglong sheng is a barometric pipe organ made of nanmu. The upper end is strong, the surface is flat, the height is about 1.66 meters, the width is about 1 meter. There are 15 rows, 90 sound pipes. Air is supplied by two blower bags, which require the cooperation of two people when playing: one plays music, and the other is engaged in providing blowing. This type of organ has only one keyboard so far, 15 stops; the principle of sound production is the same as that of the organ created later [3, p. 108].

Thus, we can see that the xinglong sheng is controlled by the keyboard of the pipe sound, starting the ventilation device; several people work and play at the same time. There are other characteristics which demonstrate the features of the organ. However, in size, it is not a large organ in our ordinary church or a concert hall; it is more chamber, equivalent to a cabinet harmonium.

Although there are no images of the xinglong sheng in the historical materials available at present, we can see the basic production size and playing method of the xinglong sheng from the example of the organ pipe below. The organ in the picture consists of a sound pipe, an air chamber, a sliding rod, a ventilation device, a connecting device. We can get a general idea of the size of the organ at that time, clearly see the layout of the pipes, see the use of wooden sliding rods to control the corresponding pipes, and see the operation of the ventilation equipment. One person is playing the instruments, and another is controlling the bellows.

Ill. 3. From the Gorleston Psalter (1310–1324).

Ill. 4. The left image is from the Peterborough Psalter (1300–1325); the right — from the Luttrell Psalter (1325–1340).

1. Photo source: Shen Yuan: the Present and the Future of the Chinese Organ https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MjM5NzM0MzQ4MQ==&mid=2654727814&idx=3&sn= af271240420a14d2ac2f3563c445e35a&chksm=bd1437108a63be064f68f8eae1cb53f54025f862d0733ff1a923c318878c3e7cc59477de6d6b#rd). (Accessed on: 02.02.25)

After its appearance in China, the reconstruction of the xinglong sheng was carried out and the production technology was mastered. In the Yuan years (1314–1320), the number of the xinglong shengs increased to ten, which indicates that the xinglong sheng has been used for a long time in the court feast of the Yuan Dynasty and played the role of the main instrument (the music lasts as long as the sheng plays; the sheng stops, the music stops). It follows that the xinglong sheng was used for no more than 100 years: from the period of Chinese unification to the end of the Yuan Dynasty in 1368. After the end of the Yuan Dynasty, the xinglong sheng as well as the notes, production methods, etc. were lost. No one can play or imitate the xinglong sheng anymore. [3, p. 109]

It was only towards the end of the Ming Dynasty, after the end of the century-long maritime ban (1567) and the gradual resumption of international trade, that a large number of Christian missionaries arrived in China. They introduced the country to the achievements of Western civilization, such as astronomy, geography, mathematics, and music. At this time, the organ reappeared in China, and, unlike the previous xinlong sheng, this time it was a European organ.

Since the mid-16th century, Macau has played an important role in the exchange and fusion of Chinese and Western cultures. This exchange and integration took place mainly in the religious sphere: many missionaries came to China from Macau. Many Western-style churches appeared in Macau, and since the organ was an important means of conducting religious ceremonies, it can be assumed that many churches had organs at that time. In addition, in 1594, the Catholic Jesuits founded St. Paul's College in Macau, the first institution of higher learning in the Far East to teach music and to promote and popularise Western music.

The pipe organ in the Samba Temple in Macau is enormous, and Liang Di of the Qing Dynasty gave an important description of the pipe organ in the Samba Temple in his work, The Western Organ: "The Western organ is like the sheng, but large, wood is used instead of lagenaria, green gold is used for its pipes, and a leather bag beats in the wind; the sound it produces can be heard for hundreds of miles. Friends also saw Fu returning from Macau and imitated it". Liang Di used beautiful language to vividly depict the ever-changing scene, as well as the impressive effect of the organ's grandeur. Moreover, he mentions that other friends of the border guard general also imitated and improved this organ, which is another significant evidence that the Chinese modified the pipe organ after Zheng Xiwu, the magistrate of Yucheng in the Yuan Dynasty, modified the Xinglong Sheng. Unfortunately, there are no further records of this imitator organ.

In 1639, Italian missionary P. Francesco Sambiasi (1582–1649) presented a pipe organ to the Zhongzhen Emperor, and in 1640, German missionary Johann Adam Schall von Bell (1592–1666) presented a water-powered instrument with a very beautiful sound. It is assumed that this instrument was a water-powered organ.

According to Zhang Qian, the South Church in Beijing (known as Xuanwumen Catholic Church, one of the oldest surviving churches in China, built as the first church in Beijing during the Ming and Qing Dynasties in 1605) played an important role in the development of organ culture in China[2] during the Qing Dynasty. After several reconstructions, repairs, earthquakes, and fires, it has experienced many vicissitudes of life. The organ in the South Church has also undergone several reconstructions and destructions; its appearance became a significant event in the city of Beijing. Moreover, the organ in the South Church became one of the oldest and richest organs in all the churches in Beijing with a glorious and magnificent history.

In 1673, Portuguese missionary Tomás Pereira (1645–1708) arrived in Beijing. He expanded the South Church again in 1679-1680, building a European-style bell tower and installing a large pipe organ. In 1655, Italian missionary Ludovico Buglio (1606–1682) and Portuguese missionary Gabriel Magalhães (1609–1677) founded the Second Church in Beijing. In 1677, they founded a second church, St. Joseph's Church or the East Church, in Beijing.

The organ in the Sanshan Church in Fujian is described in the book, On Tuning the Heart as if Tuning an Organ, in the second volume of the Koudou Daily Transcriptions in 1631. In Zhang Qian's article, it is pointed out that the organ development feature in the middle and late Ming Dynasty (1572–1644)

2. In our study, we will use the definition of the concept of "organ culture" given by A. Pronina, as "a composite and at the same time relatively independent, multifunctional subsystem of musical culture, covering all aspects related to the organ – traditions of material production, compositional, performing, educational activities in their development; study, consumption of the products of this activity in the secular and sacred areas of the spiritual life of society" [4, p. 4].

Ill. 5. The organ installed in the Church of the Holy Trinity in 1925. Photo from: [6, p.121].

was that it was no longer limited to court use. In some churches, organs were installed, making them part of ordinary people's lives [more on this: 5].

The early Qing Dynasty (1616), with a large number of missionaries who came to China, promoted the spread of organ music among the people

Ill. 6. Arthur Young at the organ console. Photo from: [6, p. 121].

through the construction of church organs and the promotion of religious musical activities. This time coincided with the Baroque period in the West, the organ was in the golden age of development, production became more and more large-scale, and the technology of making stops and pipes became more and more perfect.

During the Kangxi Dynasty (1662–1722), Italian missionary Ma Guoxian (Matteo Ripa, 1692–1745) recorded: "De Ligue made a small organ that automatically plays music by touching a spring, and an organ with a clock mechanism". Another entry about the organ was made in 1714: "De presented several musical instruments, on the Emperor's sixtieth birthday, as well as a small organ with a mechanical system capable of playing automatically" [quoted from: 5, p. 156].

At that time, the church organ was mainly used for religious music, since the main distributor was not a first-class organist and did not bring the main European music of the same period to China. While Western music experienced an important development in the golden age of the organ during the Baroque period, organ composers such as D. Buxtehude, J. Sweelinck, J. S. Bach, G. F. Handel appeared. The main Western musical trends did not have much influence and impact on Chinese musical culture. In addition, the national conditions of China are of great importance. Many factors such as politics, economics, culture, and the preferences of the rulers limit the spread of the organ in China. Thus, the development path of the organ as an element of foreign musical culture in China was also doomed to proceed with considerable difficulties.

After the Opium War (1840), with the opening of five trading ports in Shanghai, Guangzhou, Xiamen, Ningbo, and Fuzhou, Western culture again poured into China, and it was its second culmination. The development of organ music in China, on the one hand, continued mainly as an instrument accompanying the liturgical singing of Christians and "tied" to the church. On the other hand, the organ had already separated from the church and entered schools and other places of cultural life of citizens, such as the Concord Hall of the Beijing Hospital and the University of Kieren, which created more favourable conditions for the spread of the organ in China.

Tang Xiaobo writes in detail about the organ in the church, in particular the following: "From 1840 to 1949, it was the church that remained the main place of distribution of the organ, in Beijing, Shanghai, Fujian, Tianjin, and other places. More than 40 organs of various sizes were built and installed. In accordance with the chronological order of installation, typical organs were studied" [6, p. 119]. The first organ used in the Holy Trinity Church was a small organ with 13 stops, two layers of keyboard for hands and feet. In 1883, this organ was moved to a concert hall. The second organ was made in 1883 by the British company, Walker, with the factory number 1158. It had three layers of hand and foot keyboards and 32 stops, which was the largest organ built in China at that time. The organist at the church was Fentum (G. B. Fentum, 1843–1914) at that time. The third organ was opened on October 14, 1925, with three layers of hand and foot keyboards, 45 stops, and 2630 pipes [6, p. 120].

Given the sacred significance of bamboo as one of the main materials used to make wind instruments, it would be surprising if attempts were not made to create an instrument from this more accessible to the Chinese material. A homemade bamboo organ was created in the Dongjiadu Catholic Cathedral in Shanghai by craftsman Lan Tingyou, who, given the costs of importing organs from Europe, decided that "together with the monk Lu Liangcai and several Chinese carpenters, he would create a bamboo pipe himself instead of a metal pipe". This bamboo organ has a layer of five eight-octave keyboards and a foot keyboard, all the pipes are made of bamboo, and the sound of the bamboo pipe is matte and pleasant. The opening ceremony of the organ took place on August 15, 1857, and the Beihua Jie newspaper reported that "first the organ was opened, then the mass began, and in front of the altar where the choir was, the pastor sang, and the organ responded. Then followed the sermon, and the first part of the mass ended with the song of the Virgin Mary sung by the choir and organ". In 1879, Lang Tingyou carried out further restoration of the bamboo organ, increasing it to three levels of keyboard and 24 stops. The organ in the Dongjiadu Catholic Cathedral is the only self-made organ in a Chinese church, and all the pipes are bamboo and very distinctive. [Cited in: 6, p. 121.]

The construction of the Shanghai International Chapel was completed in 1925. On December 2, 1934, a pipe organ under the brand Austin Organs, serial number 1860, with three levels of keyboard for hands and feet and 34 stops was installed in the church. The following photograph shows Arthur N. Young at this organ console.

Ill. 7. Organ niche in the international chapel. Photo from: [6, p. 121].

In the photo above, it is seen that there are two separate brown organ boxes on the walls of the chancel. The organ was damaged during the Anti-Japanese War and the Cultural Revolution; the concert console disappeared, however, the organ box survived. It was the second of three organs that China left in place.

An organ outside the church. The theatre organ at the Shanghai Victoria Theatre. According to the Shanghai Film Weekend Programme published in The Times, there was already a "theatre" organ in China as early as 1918. The organ was made by Wurlitzer. The organ at the Victoria Theatre is the first to be installed in China. When the theatre organ was first introduced into cinemas, its purpose was to provide an accompaniment to silent films and to help create an atmosphere that supported the movements shown on the screen. The pipes of the theatre organ were placed in the room and hidden by a magnificent plaster grille. It was a complex orchestra owing to its ability to imitate the various tones of the entire orchestra (strings, woodwinds, brass, percussion, etc.). In 1920, American John Rockefeller financed the installation of a theatre organ in the Concorde 1 Hall in Beijing. Its manufacturer was the American company Kimball.

From this precious photo, we can clearly see the main image of the organ pulpit, which has two keyboards: with 61 keys and with two pedals, Swell and Crescendo. This organ marked a new era in Beijing's cultural life. Later, in the war and unrest, the organ's music table and blower were lost; however, fortunately, the sound pipes, stops, boxes, etc. have

Ill. 8. Concord Hospital physician Zhang Guangbi is playing the organ in 1939. Photo from: 6, p.121.

been preserved to this day, becoming the third of the three organs left in place by China.

In 2021, the Beijing Union Medical Education Foundation began work on restoring the organ. On April 7, 2023, Concord Medical College held the Repeat Noise, Centennial Organ Concert, which was finally performed again in Concord Hall [more about this: 6, p. 123].

Today, organ music in China has experienced unprecedented development, the means and methods of dissemination have undergone significant changes, promoting the cultural exchange of Chinese and Western music. Specifically, it is reflected in the following features:

Firstly, the role of the organ in Chinese musical culture has changed. The pipe organ has evolved from an original instrument for accompanying church ceremonies into an important instrument in the amateur cultural life of the masses, gradually separating from liturgical practices and turning into a secular concert instrument, demonstrating an important transition from a subordinate to a major status.

Secondly, the ways in which the organ is being spread have changed. Missionaries, foreign teachers, politicians, financiers, foreign students, etc. are among those who help to popularise. Their musical quality and passion for organ music directly affect the quality of the organ's use, which also indicates that the spread of the Chinese organ has moved from the court and the church to the people.

Thirdly, the features of the organ repertoire have changed. A large number of solo organ concert repertoires have been taken out of the religious context. The style of the works covers the era of Baroque, Classicism, Romanticism, etc. With the development of time, beautiful works of many famous composers have appeared in China [more about this: 7, p. 232].

Fourthly, revolutions, wars, and the suppression of religion damaged the organ. Due to the peculiarities of the instrument, in the early period, the pipe organ was designed and built for placement in churches, auditoriums, and concert halls. Its enormous size and immobility led to the impossibility of moving or sheltering it in emergency cases in time.

Since the Opium War (1840), based on the needs of China's cultural development, an originally foreign instrument, the pipe organ, brought new life into China's musical culture. Today, the development of the Chinese pipe organ is on the path of gradual professionalisation. Chinese performers and composers have appeared; for them, the organ is becoming the most important means of artistic expression. Signs of the formation of a tradition and its localisation have come into view. The organ began to be included in the educational programs of musical educational institutions [more about this: 8]. The richest expressive possibilities, the timbre beauty of the organ turned out to be consonant with the establishments of Chinese musical aesthetics and, in our opinion, the emerging organ culture of China has great prospects.

REFERENCES:

1. Lin, Junqing and Liang, Jilin. 2003. "Fundamentals of Chinese Folk Instrumental Music. Wind Instruments – Sheng", Chinese Musical Education, no. 1, pp. 38-42. 林俊卿, 梁继林. 中国民族器乐精要(三) 吹奏乐器— 笙 [J]. 中国音乐教育, 2003 (1): 38-42.
2. Zhang, Jiahui. 2024. "The Original Morphological Development of Keyboard Instruments and the Study of Heterocultural Communication", Hai Song, no. 04, pp. 39-54. 张佳慧.键盘乐器的源流形态发展与异质文化传播研究[J].歌海, 2024, (04):39-54.
3. Tang, Xiaobo. 2022. "The Development of Organ Musical Culture in China Until 1840", Northern music, no. 04, pp. 107-113. 唐晓博.1840年以前管风琴音乐文化在中国的发展研究[J].北方音乐, 2022, (04):107-113.
4. Pronina, A.N. 2014. "Formation of organ culture in Siberia: the 19th – first third of the 20th century", Ph.D. Thesis, Art Criticism, Glinka ESU, Novosibirsk, Russia.
5. Zhang, Qian. 2021. "History of organ development in Fujian province from the beginning of the 17th to the beginning of the 20th century", Voice of the Yellow River, no. 23, pp. 154-156. DOI: 10.19340 / j.cnki.hhzs.2021.23.027. 张倩.17世纪初至20世纪初管风琴在福建的发展历程[J].黄河之声，2021，(23):154-156. DOI:10.19340/j.cnki.hhzs.2021.23.027.
6. Tang, Xiaobo. 2023. "The Spread of the Organ in Modern China", Northern music, no. 03, pp. 120-128. 唐晓博.管风琴在近现代中国的传播[J].北方音乐，2023，(03):120-128.
7. Azarova, V.V. 2012. "On the History of Organ Art" [Kistorii organnogo iskusstva], Bulletin of St. Petersburg University. Art Criticism [Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie], pp. 231-235.
8. Wang, Huaijin. 2020. "The Concept of Building Organ Discipline", Painting of Works of Art, no. 06, pp. 305-306. 王怀瑾.管风琴学科建设构思[J].艺术品鉴，2020，(06):305-306.
9. Roizman, L.I. 1969. "Soviet Organ Culture and its Uniqueness", Voprosy muzykalno-ispolnitelskogo iskusstva [Issues of musical performing art], Muzika, Moscow, USSR, pp. 5-6.

Сюн Яолу
Аспирант кафедры музыковедения,
композиции и методики музыкального образования
Краснодарского государственного института культуры
e-mail: 1006063122@qq.com;
Краснодар, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-103-115

ФОРМИРОВАНИЕ ОРГАННОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

Аннотация: В статье рассматривается история появления и распространения органа в Китае, предшественником которого является традиционный духовой инструмент шэн. Прослеживается формирование органной культуры в стране от первых инструментов, завезенных христианскими миссионерами и сохранения органом своей прикладной функции сопровождения песнопений за богослужениями в храмах, до постепенного выхода из церкви в концертные залы и музыкальные салоны. Подчеркивается уникальность каждого привезенного и установленного инструмента, попутно отмечается постепенное совершенствование его конструкции. Акцентируется внимание на том, что динамика изначально привнесенных в музыкальную культуру страны извне явлений часто сопряжена с изменениями социо-политической и, как следствие, культурной ситуации. По этой причине путь развития органной культуры Китая протекал неровно, претерпевая периоды как взлетов, так и падений. Тем не менее, гипотетически предполагается, что у органного исполнительства и развитии композиторского творчества для органа есть большое будущее, предопределенное богатейшими художественными возможностями инструмента. Сегодня развитие китайской органной культуры идет по пути постепенной профессионализации, появились отечественные исполнители и первые композиторы, а класс органа открыт во многих учебных заведениях музыкального профиля.

Ключевые слова: орган в Китае, традиционный духовой музыкальный инструмент шэн, христианские миссионеры, культурный обмен, Восток и Запад.

Орган является одним из первых клавишных инструментов, появившихся в мировой истории. Его история восходит к третьему веку до нашей эры, после непрерывного развития и инноваций, от гидравлического органа, портативного органа, приземленного органа, настольного органа до современного электронного органа. Он стал самым большим по объему и самым сложным по конструкции инструментом, его голос был богатым и ярким, и он был воспринят Моцартом как « король инструментов».

Но задолго до появления европейского органа его предшественник – шэн – получил широкое распространение в Китае. Шэн имел прототип в династии Шан более трех тысяч лет назад и достиг своего расцвета в весенний и осенний периоды и период Воюющих царств (770 г. н.э. - 221 г. до н.э.), а орган был изобретен только в III веке до н.э. (285 - 222 гг. до н.э.). Первый орган, по данным Ц. Лин, найденный археологами, «был построен в натуральной форме с гидравлическими трубами, найденными в древнем римском городе Аквинкум в третьем веке нашей эры [1, с. 39].

В своей книге 1972 года «Римский орган в Аквинкуме» («The Roman organ of Aquincum») Вернер Валкер-Майер рассказал о том, как в 1931 году его дед Оскар Майер участвовал в археологических раскопках водонапорного органа в Акинкуме. В предисловии к первой главе своей диссертации он пишет: «Орган ближе к китайскому национальному инструменту шэн, чем к тростниковой трубе или волынке, и шэн и орган в равной степени могут исполнять гармоничную музыку [Цит. по: 2, С. 40].

Связь между органом и шэн подчеркивали многие ученые. Орган был официально представлен в Китае в 1260 году, когда монголы династии Юань прошли через Аравийский регион, и их эмиссары преподнесли орган в подарок императору. В 1777 году французский миссионер, отец Жан Жозеф Мари Амено (фр. Jean Joseph Marie Amiot, кит. □□□, пиньинь Qián Démíng; 8 февраля 1718, Тулон, Франция – 8 октября 1793, Пекин), отправил шэн обратно в Париж, что привело к тому, что западный мир впервые узнал о свободной пружине и начал серию экспериментов по вибрации пружины, которые улучшили звук органа.

По сведениям Тян Сяобо, примерно в 1260-1264 годах в Китай был завезен органоподобный инструмент под названием «Синьлуншэн», ставший первым западным клавишным инструментом, появившимся в Китае. Автор указывает, что «согласно самой ранней китайской записи о “Синлуншэне” в “Юань ши” (История династии Юань), том 71, и предисловию к “Оде Синлуншэну” Ван И (1321-1373), размышления и изучение содержания инструмента показали, что орган был первым западным клавишным инструментом, появившимся в Китае» [3, С. 108].

Тян Сяобо свидетельствует о том, что «Синлуншэн» – это орган барометрической трубы, изготовленный из Наньму, верхний конец крепкий, плоская поверхность, высота около 1,66 метра, ширина около 1 метра, есть 15 рядов, 90 звуковых труб. Воздух подают два воздуходувных мешка, которые требуют сотрудничества двух человек во время игры, один музицирует, а другой занимается обеспечением поддува. У этой разновидности органа пока только одна клавиатура, 15 регистров, принцип звукоизвлечения тот же, что и у созданного позже органа [3, с. 108].

Из этого можно видеть, что «Синлуншэн» управляется клавиатурой звука трубы, запускающей вентиляционное устройство, несколько человек одновременно работают и играют. Но по размеру – это не большой орган в нашей обычной церкви или концертном зале, а более камерный эквивалентный кабинетной фисгармонии (positive organ).

Хотя в исторических материалах, собранных в настоящее время, нет изображений «Синлуншэн», мы можем увидеть основные размеры производства и способ игры «Синлуншэн» на примере органной трубы ниже. Орган на рисунке состоит из звуковой трубки, воздушной камеры, скользящего стержня, вентиляционного оборудования, соединительного устройства. Мы можем получить общее представление о размерах органа в то время, мы можем ясно видеть расположение труб, видеть использование деревянных скользящих стержней для управления соответствующими трубами, а также работу вентиляционного оборудования. На инструментах играет один человек, а другой управляет сильфоном.

«Синлуншэн» после появления в Китае подвергся реконструкции и была освоена технология производства инструмента. В годы Юань (1314 – 1320) количество «Синлуншэн» увеличилось до десяти, что свидетельствует о том, что «Синлуншэн» получил долгосрочное применение в придворном пиршестве династии Юань и играет роль главного инструмента (Пока шэн играет – музыка длится. Шэн останавливается – музыка останавливается). Из этого следует, что « Синлуншэн» использовался не более 100 лет, от периода китайской унификации до кончины династии Юань в 1368 году. После кончины династии Юань, «Синлуншэн», а также ноты, методы производства и т. д. были потеряны, никто больше не может играть, имитировать «Синлуншэн». [3, с. 109]

Только в конце правления династии Мин, после окончания столетнего морского запрета (1567) и постепенного возобновления международной торговли, в Китай прибыло большое количество христианских миссионеров, которые познакомили страну с достижениями западной цивилизации, такими как астрономия, география, математика и музыка. В это время в Китае вновь появился орган, причем, в отличие от предыдущего «Синлуншэна», на этот раз это был европейский орган.

С середины XVI века Макао играет важную роль в обмене и слиянии китайской и западной культур. Этот обмен и интеграция происходили в основном в религиозной сфере: из Макао в Китай прибыло большое количество миссионеров. В Макао появилось множество церквей в западном стиле, а поскольку орган был важным средством для проведения религиозных церемоний, можно предположить, что в то время во многих церквях были установлены органы. Кроме того, в 1594 году католические иезуиты основали в Макао Колледж Святого Павла – первое высшее учебное заведение на Дальнем Востоке, в котором преподавались музыкальные дисциплины и которое способствовало распространению и популяризации западной музыки.

Трубный орган в храме Самба в Макао огромен, и Лян Ди из династии Цин дал важное описание трубного органа в храме Самба в своей работе «Западный орган»: «Западный орган похож на шэн, но большой, использует дерево вместо лагенарии, использует зеленое золото в качестве труб, и барабанит по ветру кожаным мешком, и звук, который он воспроизводит, слышен за сотни миль. Друзья также видели Фу, вернувшегося из Макао, и подражали» Лян Ди использовал красивый язык, чтобы ярко изобразить постоянно меняющуюся сцену, а также впечатляющий эффект от величия органа. Более того, он упоминает, что другие друзья генерала пограничной стражи также подражали и улучшали этот орган, что является еще одним важным свидетельством того, что китайцы изменили трубный орган после того, как Чжэн Сиу, судья Ючэна при династии Юань, изменил Синлун Шэн. К сожалению, последующих записей об этом органе-подражателе не сохранилось.

В 1639 году итальянский миссионер П. Франческо Самбиази (1582, Козенца, Калабрия, Италия — январь 1649, Кантон, Китай, известный по-китайски как Би Фанцзи) подарил чжунчжэньскому императору трубный орган, а в 1640 году немецкий миссионер Иоганн Байер (1592-1666) преподнес инструмент с водяным двигателем и очень красивым звучанием. Предполагается, что этот инструмент был органом с водяным двигателем.

По данным Чжан Цянь во времена династии Цин Южная церковь в Пекине, известная как католическая церковь Сюаньвумэнь – одна из старейших сохранившихся церквей в Китае, построенная в 1605 году как первая церковь в Пекине во времена династий Мин и Цин, сыграла немаловажную роль в развитии органной культуры в Китае. После нескольких реконструкций, ремонтов, землетрясений и пожаров она пережила множество превратностей жизни, и орган в Южной церкви также подвергся нескольким реконструкциям и разрушениям, а его появление стало важным событием в городе Пекин, и орган в Южной церкви также стал одним из самых старых и богатых органов во всех церквях Пекина, со славной и великолепной историей.

В 1673 году в Пекин прибыл португальский миссионер Томас Перейра (1645-1708), который в 1679-1680 годах снова расширил Южную церковь, построив колокольню в европейском стиле и установив в ней большой трубный орган, а в 1655 году итальянский миссионер Людовик Бугли (1606-1682) и португальский миссионер Габриэль Магалхаэш (1609-1677) основали в Пекине Вторую церковь. В 1677 году они основали вторую церковь (Святого Иосифа) в восточной части города Пекин.

Орган в церкви Саньшань в Фуцзяни в 1631 году описан в книге «О настройке сердца, словно о настройке органа» во втором томе «Ежедневных транскрипций Коудо». В статье Чжан Цянь указывается, что особенностью развития органа в середине и конце династии Мин (1572-1644 гг.) было то, что он больше не ограничивался придворным использованием, а в некоторых церквях были установлены органы, которые начали входить в жизнь простых людей [Подробнее об этом - 5].

Ранняя династия Цин (1616 год) с большим количеством миссионеров, прибывших в Китай, способствовала распространению органной музыки в народе посредством строительства церковного органа и продвижения религиозной музыкальной деятельности. Это время совпало с периодом барокко на Западе, орган находится в золотом веке развития, производство становится все более масштабным, технология изготовления регистров и труб становится все более совершенной.

Во время Канси (1662 - 1722) итальянский миссионер Ма Госянь (Маттео Рипа, 1692 - 1745) записал: « Де Лиг сделал небольшой орган, который автоматически играет музыку, прикасаясь к пружине, и орган с часовым устройством». Другая запись о подаче органа была сделана в 1714 году: «Де предложил несколько музыкальных инструментов, в шестидесятый день рождения императора, а также небольшой орган с механической системой, способной играть автоматически» [Цит. по: 5, с. 156].

В то время церковный орган использовался в основном для религиозной музыки, поскольку основной распространитель не был первоклассным органистом и не привозил в Китай основные европейские музыкальные произведения того же периода. В то время как западная музыка в период барокко пережила важное развитие золотого века органа, появились такие органные композиторы, как Д. Букстехуде, Я. Свелинк, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель. Основные западные музыкальные течения не оказали большого влияния и влияния на китайскую музыкальную культуру. Еще

один важный момент определяется национальными условиями Китая. Многие факторы, такие как политика, экономика, культура и предпочтения правителей, ограничивают распространение органа в Китае, поэтому путь развития органа как элемента иностранной музыкальной культуры в Китае также был обречен протекать со значительными сложностями.

После Опиумной войны (1840 года), с открытием пяти торговых портов в Шанхае, Гуанчжоу, Сямыне, Нинбо и Фучжоу, западная культура снова вылилась в Китай, и это был ее второй кульминационный момент. Развитие органной музыки в Китае, с одной стороны, продолжалось в основном в качестве инструмента, сопровождающего богослужебное пение христиан и «привязанного» к церкви. С другой стороны, орган уже отделился от церкви и вошел в школы и другие места культурной жизни граждан, такие как зал «Конкорд» Пекинской больницы и Университет «Кьерен», что создало более благоприятные условия для распространения органа в Китае.

Об органе в церкви подробно пишет Тан Саобо, в частности, следующее: «С 1840 по 1949 год именно церковь оставалась основным местом распространения органа, в Пекине, Шанхае, Фуцзяне, Тяньцзине и других местах было построено и смонтировано более 40 органов различных размеров. В соответствии с хронологическим порядком установки были изучены типичные органы» [6, с. 119]. Первым органом, использовавшимся в церкви Святой Троицы, был небольшой орган с 13 регистрами, двумя слоями клавиатуры для рук и ног. В 1883 году этот орган переехал в концертный зал. Второй орган был изготовлен в 1883 году британской компанией Walker с заводским номером 1158 и имел три слоя клавиатуры для рук и ног и 32 регистра, которые были крупнейшим органом, построенным в Китае в то время. В то время органистом в церкви был Фентем (G. B. Fentum, 1843 - 1914). Третий орган был открыт 14 октября 1925 года с тремя уровнями клавиатуры для рук и ног, 45 регистрами и 2630 трубами [6, С. 120].

Учитывая сакральное значение бамбука как одного из основных материалов, из которого изготавливались духовые инструменты, было бы удивительным, если бы не предпринимались попытки создания инструмента из этого более доступного для китайцев материала. Самодельный бамбуковый орган был создан в Католическом соборе Дунцзяду в Шанхае мастером Лан Тинью, который, учитывая трудности с импортом органов и достаточно высокой стоимости инструментов из Европы, решил, что «вместе с монахом Лу Лянцаем и несколькими китайскими плотниками он сам создаст бамбуковую трубу вместо металлической трубы». Этот бамбуковый орган имеет слой из пяти восьмиоктавных клавиатур и клавиатуры для ног, все трубы сделаны из бамбука, а звук бамбуковой трубы матовый и приятный. Церемония открытия органа состоялась 15 августа 1857 года, и газета Beihua Jie сообщила, что «сначала был открыт орган, затем началась месса, и перед алтарем, где был хор, пел пастор, и орган отвечал. Затем последовала проповедь, и первая часть мессы закончилась песней Богородицы, исполненной хором и органом». В 1879 году Лан Тинью провел дальнейшую реставрацию органа из бамбука, увеличив его до трех уровней клавиатуры и 24 регистров. Орган в Католическом соборе Дунцзяду является единственным самодельным органом в китайской церкви, и все трубы являются бамбуковыми» [Цит по:6, С. 121].

Строительство Шанхайской международной часовни было завершено в 1925 году. 2 декабря 1934 года в церкви был установлен духовой орган под маркой Austin Organs, заводской номер 1860, с тремя уровнями клавиатуры для рук и ног и 34 регистрами. На следующей фотографии изображен Артур Н. Янг на этом органном столе.

На приведенном выше фото видно, что на стенах алтаря есть две отдельные коричневые органные коробки. Орган был поврежден во время антияпонской войны, исчезла его кафедра с мануалами, но ящик для органа сохранился и стал вторым из трех органов, оставленных Китаем на месте.

Орган вне церкви. Театральный орган в Шанхайском театре Виктории. Согласно опубликованной в «Таймс» «Шанхайской программе киноуикэнда», в Китае уже существовал «театральный» орган не позднее 1918 года, а производителем этого органа был Wurlitzer. Орган в кинотеатре Виктории является первым, установленным в Китае. Когда театральный орган (Theatre Organ) был впервые введен в кинотеатры, их цель заключалась в том, чтобы обеспечить сопровождение немых фильмов и помочь создать атмосферу, поддерживающую движения, показанные на экране. Трубы театрального орга-

на были помещены в комнату и спрятаны великолепной гипсовой решеткой, это был комплексный оркестр, благодаря его способности имитировать различные тона всего оркестра (струнные, деревянные духовые, медные, ударные и т.д.).

В 1920 году американец Джон Рокфеллер финансировал установку театрального органа в зале « Конкорд - 1» в Пекине, производителем которого была американская компания Kimball.

Из этой драгоценной фотографии мы можем ясно видеть основную картину кафедры органа, который имеет две клавиатуры с 61 клавишами и клавиатура с двумя педалями Swell и Crescendo. Этот орган открыл новую эру в культурной жизни Пекина. Позже в ходе войны и беспорядков были утеряны музыкальный стол и воздуходувка органа, но, к счастью, звуковые трубы, регистры, ящики и т. д. сохранились до сих пор, став третьим из трех органов, оставленных Китаем на месте.

В 2021 году Фонд медицинского образования Пекинского союза начал работу по восстановлению органа. 7 апреля 2023 года в Медицинском колледже Конкорда состоялся «Столетний органный концерт», который, наконец, снова прозвучал в зале Конкорда [Об этом подробнее – 6, с. 123].

Сегодня органная музыка в Китае получила беспрецедентное развитие, будь то скорость распространения, средства и способы распространения, претерпели значительные изменения, способствуя культурному обмену китайской и западной музыки. Конкретно это проявляется в следующих особенностях:

Во-первых, изменилась роль органа в музыкальной культуре Китая. Трубный орган из первоначального инструмента сопровождения церковных церемоний превратился в важный инструмент в самодеятельной культурной жизни масс, постепенно отделяясь от богослужебных практик и превращаясь в светский концертный инструмент, демонстрируя важный переход от подчиненного к главному статусу.

Во-вторых, изменились пути распространения органа. Среди субъектов распространения – миссионеры, иностранные учителя, политики, финансисты, иностранные студенты и т. д. Их музыкальное качество и увлеченность органной музыкой напрямую влияют на качество распространения органа, что также свидетельствует о том, что распространение китайского органа перешло от двора и церкви к народу.

В-третьих, изменились особенности органного репертуара. Большое количество сольного органного концертного репертуара было вырвано из религиозного контекста. Стиль произведений охватывает эпоху барокко, классицизма, романтизма и т. д. С развитием времени в Китае появляются прекрасные произведения многих известных композиторов [Об этом подробнее – 7, с. 232].

В-четвертых, революции, войны и подавление религии нанесли ущерб органу. В силу особенностей самого инструмента в ранний период трубный орган проектировался и строился для размещения в церквях, аудиториях и концертных залах, и его огромные размеры и неподвижность привели к невозможности вовремя перенести и укрыть его в экстренных случаях.

Со времен Опиумной войны (1840), исходя из потребностей культурного развития Китая, изначально иностранный инструмент – трубный орган – влил свежую кровь в музыкальную культуру Китая. Развитие китайского трубного органа сегодня идет по пути постепенной профессионализации, появились китайские исполнители и первые композиторы, для которых именно орган становится важнейшим средством художественной выразительности. Появились признаки формирования традиции и ее локализации. Орган начали включать в образовательные программы учебных заведений музыкального профиля [Об этом подробнее – 8]. Богатейшие выразительные возможности, тембровые красоты органа оказались созвучными установлениям китайской музыкальной эстетики и, на наш взгляд, формирующаяся органная культура Китая имеет большие перспективы.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Лин, Цзюньцин, Лян, Цзилинь. Основы китайской народной инструментальной музыки духовые музыкальные инструменты – шэн // Китайское музыкальное просвещение. - 2003. - №1. - С. 38–42. 林俊卿, 梁继林. 中国民族器乐精要(三) 吹奏乐器— 笙[J]. 中国音乐教育, 2003 (1):38-42.
2. Чжан, Цзяхуэй. Исходное морфологическое развитие клавиатурных инструментов и изучение гетерокультурной коммуникации // Песня Хай. - 2024. - №04. - С. 39–54. 张佳慧.键盘乐器的源流形态发展与异质文化传播研究[J].歌海, 2024, (04):39-54.
3. Тан, Сяобо. Развитие органной музыкальной культуры в Китае до 1840 года // Северная музыка. - 2022. - №04. - С. 107-113. 唐晓博.1840年以前管风琴音乐文化在中国的发展研究[J].北方音乐, 2022, (04):107-113.
4. Пронина А.Н. Формирование органной культуры в Сибири: XIX – первая треть XX века: дис. канд. иск.: Новосибирск: ЕГУ им. М.И. Глинки, 2014. - 306 с.
5. Чжан, Цянь. История развития органа в провинции Фуцзянь с начала 17 - го по начало 20 - го века // Голос Желтой реки. - 2021. - №23. - С. 154–156. DOI: 10.19340 / j.cnki.hhzs.2021.23.027. 张倩.17世纪初至20世纪初管风琴在福建的发展历程[J].黄河之声, 2021, (23):154-156. DOI:10.19340/j.cnki.hhzs.2021.23.027.
6. Тан, Сяобо. Распространение органа в современном Китае // Северная музыка. - 2023. - №03. - С. 120–128. 唐晓博.管风琴在近现代中国的传播[J].北方音乐, 2023, (03):120-128.
7. Азарова В.В. К истории органного искусства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. - 2012. - С. 231–235.
8. Ван, Хуайцзинь. Концепция построения органной дисциплины // Картина произведений искусства. - 2020. - №06. С. 305–306. 王怀瑾.管风琴学科建设构思[J].艺术品鉴, 2020, (06):305-306.
9. Ройзман Л.И. Советская органная культура и ее своеобразие // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. - М: Музыка, 1969 - С. 5–6.

Chen Chunhui
Associate Professor
Fuzhou University
Xiamen Academy of Art and Design
Fujian Province, China
e-mail: 365340655@qq.com

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-116-125

ON THE ARTISTIC ORIGINALITY OF TRADITIONAL CHINESE CALLIGRAPHY IN THE CREATIVE WORK OF ZAO WOU-KI

Summary. The article analyses the influence of traditional Chinese calligraphy and painting on the creative work of the world-famous Chinese artist, Zao Wou-Ki (1921-2013), a prominent representative of the new Paris School. Zao Wou-Ki's works represent the practical application of the theory of the ancient art of calligraphy and painting, the expression of deep feelings and emotions using techniques characteristic of calligraphy. His abstract works deliberately include ancient Chinese artists' philosophical ideas about the Universe and all that exists, distinguishing his paintings from Western abstract painting.

Keywords: Zao Wou-Ki, Chinese calligraphy, Chinese traditional painting, "oil as water", new Paris school.

Zao Wou-Ki (13 February 1921 – 9 April 2013) was born in Beijing. In 1935, he entered the Hangzhou Art School, and in 1948, he went to study painting in France, where he spent most of his life. In his paintings, he used the forms of modern Western painting, interpreting them in the context of traditional Chinese culture and art. Zao Wou-Ki created a new pictorial space with changing colours, powerful brushstrokes, and a special sense of rhythm and light [7]. In the context of modern Western lyrical abstraction, his art made him a prominent representative of the new Paris School [3, pp. 64-65]. Having worked as an artist in the French gallery all his life, Zao Wou-Ki became a professor at the National School of Decorative Arts in Paris; he was elected a member of the French Académie des Beaux-Arts and a Knight of the Legion of Honour. He had more than 160 solo exhibitions around the world.

Zao Wou-Ki's works are the practical application of the theory of the ancient art of calligraphy and painting, expressing inner feelings through calligraphy [4]. His works deliberately include ancient Chinese artists' philosophical ideas about the universe and all things.

The writing of a regular person who writes accurately and flawlessly is not calligraphy. Characters written by regular people are not kept in collections by libraries or museums; what they want to preserve is the treasures passed down from generation to generation. The art of calligraphy is what is written by a famous calligrapher and has a creative and unique writing technique. Calligraphic art can only be given to libraries and museums if it is of high value.

Calligraphy refers to a method of writing with a brush that focuses on the movement of the brush, dot writing, structure, arrangement (of lines, composition). For example, brushwork involves holding the brush with five fingers with "tightly closed fingers and empty palm" (a manner of holding the brush in which the thumb, index finger, and middle finger tightly grasp the handle of the brush; the ring finger presses the brush from behind, and the little finger supports the ring finger). Brush guidance involves using a "centred tip" (directing the brush strictly vertically to the paper); the dots and strokes should be perfect and thoughtful; the structure should be horizontal and straight and coordinated in meaning. The arrangement should be intricate and varied, and the whole work should be spiritual. The main focus here is on the method of writing Chinese characters with a brush, which is described in more detail in Li Shenyang's (813–853) book, Introduction to Calligraphy: "It is a method of using a brush to write articles and poems in Chinese characters, turning them into works of art" [6].

As an art form, calligraphy is not only a means of recording events; it also has rich figurative characteristics. The art of calligraphy and painting both use line as a means of expression, and there is a saying that "calligraphy and painting have the same origin". Calligraphers make full use of writing tools such as brushes; they can write works in various styles, bringing people artistic pleasure and achieving good artistic effects.

The term "calligraphy" refers to works that have a certain level of calligraphic artistic skill; they become relics of painting. Often, calligraphic works are written in the style of KaiShu (regular script), XingShu (semiregular script), CaoShu (cursive script), LiShu (official script), and ZhuanShu (small and large seals). These five styles can be called masterpieces of calligraphy. They have high artistic and cultural value, and can be studied and copied by generations of calligraphers.

The art of calligraphy reached its peak during the Eastern Jin Dynasty (317-420 AD). Modern calligraphy art is inherited from the art of ancient calligraphy; however, many excellent techniques of ancient calligraphy have been lost. A lot of calligraphers strive to inherit the beautiful traditions of ancient calligraphy. To appreciate the art of calligraphy, it is necessary to have an understanding of its styles and origins.

The traditional types of calligraphy include LiShu, ZhuanShu, KaiShu, XingShu, and CaoShu. They are unique in the world and represent the highest level of oriental art.

LiShu is also known as Han Li (Han LiShu), a formal style commonly found in Chinese writing. It has a slightly wide and flattened shape, with long horizontal and short straight strokes, with a "silkworm head and goose tail" and "three turns on each stroke (fancy calligraphy style)" (ill. 1). LiShu originated in the Qin Dynasty, created by Cheng Miao, and reached its peak in the Eastern Han Dynasty, where it greatly influenced subsequent calligraphy. In calligraphy circles, it is known as "Han LiShu, a model for the Tang Dynasty". The steles of the Temple of Confucius in Qufu, Shandong Province, can serve as an example. They were engraved in the LiShu style in the second year of the Han Dynasty (156). They are 227.2 cm long and 102.4 cm wide. The "forest" of steles serves as both a remarkable historical picture and an exhibition of calligraphic and carving art.

Ill. 1. LiShu: A fragment of the Cao Quan Stele in the Stele Forest. Xian, Shaanxi. Eastern Han, 185 A.D.

Ill. 2. CaoShu: «Huaisu chishui». 11th or 12th year of the Tang Dynasty period. Ink on paper. 28.3 x 775. The Palace Museum, Beijing.

KaiShu is also known as zhengkang, zhenshu, and zhengshu. It developed from LiShu, which was compiled by Cheng Miao, and became more simplified, with horizontal and vertical lines. KaiShu means "model, example", which was first discussed in Zhang Huaiguan's Shuduan. It was used in the Six Dynasties, such as in Yang Xin's Cai, and also in Wang Sengqian's Discourse on Calligraphy — Biography of Wei Tang, which says, "Zhonghuang, a native of Jingzhao, was proficient in KaiShu".

XingShu originates from LiShu, a style created to compensate for the slow writing speed of KaiShu and the illegibility of CaoShu. The word "xing"

Ill. 3. XingShu: «Manuscript For Sacrifice To My Nephew» by Yan Zhenqing, Tang Dynasty, 758 A.D. First year of the Qian Yuan period. 28,5 x 75,5. National Palace Museum, Taipei.

means "to walk"; thus, it is not as careless as CaoShu, and not as straight as KaiShu. It is essentially a cursiveisation of KaiShu or a regularisation of CaoShu. XingShu scripts (ill. 3) that lean more toward KaiShu than CaoShu are called xingcai, and those that lean more toward CaoShu than KaiShu are called xingcao.

CaoShu is a style of Chinese writing characterised by a simple structure and continuous strokes. It was formed during the Han Dynasty and developed from LiShu for the convenience of writing. There is a distinction between Zhangcao (the formal cursive of the Han Dynasty), Jingcao (the cursive introduced since the Jin and Tang Dynasties), and Kuangcao (free cursive), which is beautiful in its chaos. In Shuowen Jiezi, it is said that "in Han, CaoShu is used". CaoShu originated in the early Han Dynasty and is characterised by preserving the outline of the character, as well as loss of the rules of LiShu, leniency in writing quickly; due to the meaning of "cao chuang" (rough draft, initial version; literally, "making grass"), it is called CaoShu (cursive) (ill. 1).

Chinese painting and calligraphy express the artist's inner emotions through highly abstract brushstrokes and ink strokes. The use of a calligraphy brush is also appropriate when creating paintings [1]. Calligraphy has a deep history in China. The spirit of Chinese calligraphy is reflected in cursive script, statuary script, large and small seals, and the theory that "Chinese calligraphy and painting have the same origin", which is a unique expression of traditional oriental painting. In Zao Wou-Ki's paintings, we can see the calligraphic use of the brush: lifting, hooking, pressing, etc. The brushwork is beautifully reflected in the detailed parts of his paintings, turning the traditional line technique superimposed on the fine brushstrokes of oil painting into thought-provoking strokes.

In Europe, there is a distance between image and symbol, between reading and viewing, between abstraction and corporeality, whereas in the traditional origins of Chinese art, such a division does not exist. Chinese characters are pictograms, which means that Chinese characters themselves are images. These abstract symbols and forms have become a way for literati to express their emotions and thoughts, an artistic expression of poetry, calligraphy, and painting with a single basis [2]. According to ancient Chinese theory, what is important is not the pictorial image itself, but how the artist uses lines to achieve expressiveness.

Zao Wou-Ki began to study calligraphy at the age of six. The way he uses his brush, the characteristics of his brushstrokes have qualities characteristic of Eastern calligraphy, they are different from the brushstroke methods of Western artists. As Zao Wou-Ki claimed, calligraphy created for him the foundations of brushwork that are unique to Eastern artists. The experience of using a brush in calligraphic practice made his hand more flexible, and his understanding of calligraphy influenced his artistic concept. His skilful use of the calligraphic brush is the main reason why his abstract painting is different from Western painting [5], and his creative style is characterised by artistic integrity (ill. 6).

He uses symbolic elements such as oracle bones and painted stone tiles, combines them with calligraphic strokes to form a line full of dynamics, and then, finally, combines the expressive lines into his own visual elements.

The work 06.05.78 (ill. 4) is a contrast of dark and light, reminiscent of yin and yang, the confrontation of dense black clots of energy and light, full of

symbolic power and dramatic effects. In 24.10.68 (ill. 9) from 1968, one can trace the artist's evolution from the LiShu style to "cursive writing": the rough and energetic drawing breaks down into details, imparting airiness and mobility to the surface of the canvas. The image seems to come to life, generating forms filled with tension, dynamics, freely wandering in space, turning a relatively static two-dimensional image into a three-dimensional organic artistic phenomenon. There is no specific image here; the viewer is given the opportunity to interpret the artist's intentions. His paintings are pure improvisation, based on spontaneity and chance. This approach testifies to the influence of the ancient tradition of the inseparable unity of calligraphy and painting on his work.

In addition, the artist uses a variety of traditional Chinese ink painting techniques: lifting, pressing, pressing with horizontal stroke, broken stroke, stretching stroke, straight stroke, crossing stroke, and sweep; "counting white as black", black where there is ink, white where there is no ink, black and white complement each other and serve as yin and yang, "five-step ink tone scale" and an ordered structure of the painting (ill. 7).

Zao Wou-Ki's use of the brush is rich in variations and power. His use and control of oil ("oil as water" – dripping ink) is another important characteristic. In his early works, he also experimented with imitating Chinese ink painting with a lot of water. In later works, the fluidity of the oil paint and the blurring of the contours are expressed even more fully, giving the painting a special poetic character, reminiscent of the gohua tradition.

In traditional Chinese ink painting, "water management" is one of its main features, as ink is mixed with different proportions of water to produce different effects on xuancheng paper, sometimes showing a thickened line, sometimes a blurred line. 1974, when he returned to ink painting, was an important turning point in Zao Wou-Ki's creative biography. Large white areas of paper, not filled with ink, create space for free improvisation.

In Zao Wou-Ki's painting, Landscape Painting (ill. 8), we do not see specific recognisable objects; it is a tribute to subjective imagination. With the flexible movement of the brush in calligraphy, the master uses gradation of tone to nuance the composition and abstract motifs, organising a rhythmically ordered space filled with movement. The embodiment of the national spirit in the painting

Ill. 4. Zao Wou-Ki. «06.05.78». 1978. Oil on canvas. 130 x 195 cm.

Ill. 5. XingShu: «Manuscript For Sacrifice To My Nephew» by Yan Zhenqing, Tang Dynasty, 758 A.D. First year of the Qian Yuan period. 28,5 x 75,5. National Palace Museum, Taipei.

is conveyed by the sparing colouring and powerful expression of the drawing and brush strokes.

In the painting 10.01.91 (ill. 5), the artist explores the texture of oil paint, its expressive possibilities. On the one hand, the artist overcomes the limits of oil painting, diluting the viscous matter, which turns into a transparent, fluid texture before our eyes. On the other hand, changing the pressure of the brush, controlling the intensity of the tone create the illusion of clouds against the background of an orange sunset sky.

Zao Wou-Ki's works fully utilise the "oil as water" method (ill. 6), reflecting the deep influence of traditional Chinese ink painting on his work. This feature ultimately gives his images a full-fledged feeling of ink and blur. This characterises his oriental style, giving his abstract vision a sense of impressive power. In a foggy and illusory space, the final embodiment of the accidental and intentional is achieved, an effect different from Western abstraction.

REFERENCES:

1. Gavrilin, K.N. and Chen Chonghui. 2024. “Traditional Chinese painting and calligraphy in the curricula of art universities of the PRC”, Pervyj Rossijsko-Kitajskij forum «Teoriya i praktika khudozhestvennogo obrazovaniya: vyzovy sovremennosti, traditsii i natsionalnye shkoly 21 veka» [First Russian-Chinese Forum Theory and Practice of Art Education: Challenges of Modernity, Traditions, and National Schools of the 21st Century], Stroganov Moscow State University of Arts and Industry, Moscow, Russia, pp. 254-256.
2. Guseinov, V.N. and Chen Chonghui. 2023. “Rethinking the expressive means of traditional Chinese painting and calligraphy in the abstract painting of Zhu Dequn” [Pereosmyslenie vyrazitelnykh sredstv traditsionnoj kitajskoj zhivopisi i kalligrafii v abstraktnoj zhivopisi Chzhu Detsyunya], Decorative art and subject-spatial environment. Bulletin of RSHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKHPU], no.3, part 1, pp. 326-340.
3. Michaud, A. 2005. “Reading”, Prostranstvo drugimi slovami: Frantsuzskie poety XX veka ob obraze v iskusstve [Space in Other Words: French Poets of the 20th Century on the Image in Art], Izd-vo Ivana Limbakha, St. Petersburg, Russia. pp. 64-65.
4. Xuan Bingming. 1999. “Calligraphy and Chinese culture”, Collected works of Xiong Bingming, Wenhui Publishing House, Shanghai, China, vol. 3. 熊秉明：《书法与中国文化•熊秉明文集之三》上海：文汇出版社 1999年.
5. Chalumeau, J.-L. 2001. Zao Wou-Ki: Ce qui est abstrait pour vous est réel pour moi, Éditions Cercle d’art, Paris, France.
6. Chen, Bohai. “Li Shangyin”, Encyclopedia of China (Chinese Literature Edition), 1st ed.
7. Noel, B. 2000. Zao Wou Ki, Grands Formats, Editions Cercle d’Art, Paris, France.

Чэнь Чунхуэй
Доцент
Фучжоуский университет
Сямыньская академия искусств и дизайна
Провинция Фуцзянь, Китай
e-mail: 365340655@qq.com

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-116-125

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СВОЕОБРАЗИИ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ И ЖИВОПИСИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЖАО УЦЗИ

Аннотация. Статья посвящена анализу влияния традиционной китайской каллиграфии и живописи на творчество известного во всем мире китайского художника Чжао Уцзи (1921-2013), яркого представителя новой Парижской школы. Произведения Чжао Уцзи представляют собой практическое применение теории древнего искусства каллиграфии и живописи, выражение глубоких чувств и эмоций с помощью приемов, характерных для каллиграфии. В его абстрактные творения сознательно включены философские идеи древних китайских деятелей искусства о Вселенной и всем сущем, что отличает его картины от западной абстрактной живописи.

Ключевые слова: Чжао Уцзи, китайская каллиграфия, китайская традиционная живопись, «маслом как водой», новая Парижская школа.

Чжао Уцзи (13 февраля 1921–9 апреля 2013) родился в Пекине. В 1935 году он поступил в художественную школу Ханчжоу, а в 1948 году уехал учиться живописи во Франции, где и провел большую часть жизни. В своих картинах он использовал формы современной западной живописи, осмысляя их в контексте традиционной китайской культуры и искусства. Чжао Уцзи создал новое живописное пространство с меняющимися цветами, мощными мазками и особым чувством ритма и света [7]. Его искусство в контексте современной западной лирической абстракции сделало его ярким представителем новой Парижской школы [3, с. 64-65]. Всю жизнь работая художником во Французской галерее, Чжао Уцзи стал профессором Национальной школы декоративных искусств в Париже, был избран членом Академии изящных искусств Франции и рыцарем Ордена Почетного Легиона. Он провел более 160 персональных выставок по всему миру.

Творения Чжао Уцзи представляют собой практическое применение теории древнего искусства каллиграфии и живописи, выражение внутренних чувств с помощью каллиграфии [4]. В его произведения сознательно включены философские идеи древних китайских деятелей искусства о Вселенной и всем сущем.

Каллиграфия – это не письмо обычного человека, который пишет правильно и безошибочно. Библиотеки и музеи не хранят коллекции иероглифов, написанных обычными людьми; то, что они хотят сохранить, – это сокровища, передающиеся из поколения в поколение. Мы называем искусством каллиграфии то, что написано известным каллиграфом и имеет творческую и неповторимую технику письма. Каллиграфическое искусство может быть передано в библиотеки и музеи только в том случае, если оно имеет высокую ценность.

Каллиграфия относится к методу письма кистью, который фокусируется на ведении кисти, написание точками, структура, расположение (линий, композиции). Например, исполнение кистью подразумевает способ держания кистью пятью пальцами «плотно прилегающие пальцы и пустая ладонь» (способ держания кисти, при котором большой, указательный и средний пальцы плотно зажимают ручку кисти, безымянный

Ill. 6. Zao Wou-Ki. «Homage to my friend Henri Michaux, April 1999 - August 2000 - Triptych». 1999–2000. Oil on canvas. 200 x 750 cm.

Ill. 7. Zao Wou-Ki. «03.01.80». 1980. Oil on canvas. 80 x 92 cm.

палец прижимает кисть сзади, а мизинец поддерживает безымянный палец); ведение кисти подразумевает использование «сцентрированного кончика» (направление кисти строго вертикально к бумаге); точки и штрихи должны быть совершенными и продуманными; структура должна быть горизонтальной и прямой и сочетаться по смыслу; расположение должно быть замысловатым и разнообразным, а все произведение должно быть одухотворенным. Основное внимание здесь уделяется методу написания китайских иероглифов кистью, который более подробно описан в книге Ли Шэньяна (813 - 853) «Введение в каллиграфию»: «Это метод использования кисти для написания статей и стихов китайскими иероглифами, превращающий их в произведения искусства» [6].

Как вид искусства каллиграфия является не только средством запечатления событий, но и обладает богатыми образными характеристиками. Искусство каллиграфии и живописи прибегают к линии как средству выражения, и есть поговорка, что «каллиграфия и живопись имеют одно и то же происхождение». Каллиграфы в полной мере используют инструменты для письма такие, как кисти, и могут писать работы в различных стилях, доставляя людям художественное удовольствие и достигая хороших художественных эффектов.

Термин «каллиграфия» относится к работам, имеющим определенный уровень каллиграфического художественного искусства, которые становятся реликвиями живописи. Часто каллиграфические произведения написаны в стиле кайшу (нормативное уставное письмо), синшу (полууставное письмо), цаошу (скоропись), лишу (официальное письмо) и чжуаньшу (малая и большая печати). Эти пять стилей можно назвать шедеврами каллиграфии, они имеют высокую художественную и культурную ценность и могут изучаться и копироваться поколениями каллиграфов.

Искусство каллиграфии достигло своего пика во времена династии Восточная Цзинь (317-420 гг. н.э.). Современное искусство каллиграфии унаследовано от искусства древней каллиграфии, однако многие превосходные техники древней каллиграфии были утеряны. Многие каллиграфы стремятся унаследовать прекрасные традиции древней каллиграфии. Чтобы оценить искусство каллиграфии, необходимо иметь представление о ее стилях и происхождении.

К традиционным видам каллиграфии относятся: лишу, чжуаньшу, кайшу, синшу и цаошу, которые также являются уникальными в мире и представляют собой высочайший уровень восточного искусства.

Лишу также известен как Хань Ли (ханьское лишу), торжественный стиль, обычно встречающийся в китайской письменности, он имеет слегка широкую и уплощенную форму, с длинными горизонтальными и короткими прямыми штрихами, с «головой шелкопряда и хвостом гуся» и «тремя поворотами на каждом штрихе (вычурный стиль каллиграфии)» (илл. 1). Лишу возник во времена династии Цинь, был создан Чэн Мяо и достиг своего пика в эпоху Восточной Хань, где оказал значительное влияние на последующую каллиграфию. В кругах каллиграфов он известен как «ханьский лишу, образец для эпохи Тан». В качестве примера можно привести стелы храма Конфуция в городе Цюйфу, провинции Шаньдун. Их гравировка сделана во второй год правления династии Хань (156 г.), в стиле лишу, 227,2 см в длину и 102,4 см в ширину. Лес стел служит и замечательной исторической картиной, и выставкой каллиграфического и резного искусства.

Кайшу также известен под названиями чжэнкан, чжэньшу и чжэншу. Он развился из лишу, который был составлен Чэн Мяо, и стал более упрощенным, с горизонтальными и вертикальными линиями. Кайшу имеет значение «образец, пример», которое впервые было рассмотрено в «Шу чжуань» Чжан Хуайгуаня. Он использовался при Шести династиях, например, в тексте Ян Синя «Цай», а также в книге Ван Сэнцяня «Рассуждения о каллиграфии – биография Вэй Тана», где говорится: «Чжунхуан, уроженец Цзинчжао, хорошо владел кайшу».

Синшу происходит от лишу, стиль был создан, чтобы компенсировать медленную скорость письма кайшу и неразборчивость цаошу. Слово «син» означает «ходить», поэтому он не такой небрежный, как цаошу, и не такой прямой, как кайшу. По сути, это курсивизация кайшу или регуляризация цаошу. Написания синшу (илл. 3), которые более склоняются к кайшу, чем к цаошу, называются «синкай», а те написания, которые более склоняются к цаошу, чем к кайшу, называются «синцао».

Цаошу – это стиль китайского письма, характеризующийся простой структурой и непрерывными штрихами. Он сформировался во времена династии Хань и развился из лишу для удобства письма. Существует различие между чжанцао (уставная скоропись при династии Хань), цзинцао (скоропись, введенная со времени династий Цзинь и Тан) и куанцао (вольная скоропись), которая прекрасна в своем хаосе. В «Шовэнь цзецзы» говорится, что «в Хань используется цаошу». Цаошу зародилась в начале правления династии Хань и характеризуется сохранением начертания иероглифа, утратой правил лишу, снисходительностью к быстроте написания, из-за наличия смысла «цаочуан» (черновой опыт, начальный вариант; буквально, «создание травы»), называется цаошу (скорописью) (илл. 1).

Китайская живопись и каллиграфия выражают внутренние эмоции художника с помощью высокоабстрактных мазков кистью и тушью, при создании картин владение каллиграфической кистью тоже является уместным [1]. Каллиграфия имеет глубокую историю в Китае, и дух китайской каллиграфии отражен в скорописи, уставном письме, большой и малой печати, а также в теории того, что «китайская каллиграфия и живопись имеют один источник», что является уникальным выражением традиционной восточной живописи. В картинах Чжао Уцзи мы можем видеть каллиграфическое использование кисти: подъем, крюк, нажим и т.д. Работа кистью прекрасно отражается в детальных частях его картин, превращая традиционную технику линий, наложенную на тонкие мазки масляной живописи, в наводящие на размышления штрихи.

Ill. 8. Zao Wou-Ki. «Landscape image». Ink on paper..

Ill. 9. Zao Wou-Ki. «24.10.68». 1968. Oil on canvas. 114 x 161,5 cm.

Если в Европе существует дистанция между образом и символом, между чтением и просмотром, между абстракцией и телесностью, то в традиционных истоках китайского искусства такого разделения не существует. Китайские иероглифы – это пиктограммы, то есть сами по себе китайские иероглифы является изображением. Эти абстрактные символы и формы стали для литераторов способом выражения своих эмоций и мыслей, художественным выражением поэзии, каллиграфии и живописи с единой основой [2]. Согласно древней китайской теории, важно не само живописное изображение, а то, как художник использует линии, чтобы достичь экспрессивности выражения.

Чжао Уцзи начал изучать каллиграфию в возрасте шести лет. То, как он использует свою кисть, особенности его мазков отличаются качествами, характерными для восточной каллиграфии, они отличаются от методов нанесения мазков западными художниками. Как утверждал Чжао Уцзи,

каллиграфия создала для него основы работы кистью, являющиеся уникальными для восточных художников. Опыт использования кисти в каллиграфической практике сделал его руку более гибкой, а понимание каллиграфии повлияло на его художественную концепцию. Его искусное использование каллиграфической кисти является основной причиной отличия его абстрактной живописи от западной [5], а для его творческого почерка характерна художественная целостность (илл. 6).

Он использует символические элементы, такие как гадальные кости и расписные каменные плитки, сочетает их со штрихами каллиграфии, чтобы сформировать линию, полную динамики, а затем, в последнюю очередь, объединяет выразительные линии в свои собственные визуальные элементы.

Работа «06.05.78» (илл. 4) представляет собой контраст темного и светлого, напоминающий инь и янь, противоборство плотных черных сгустков энергии и света, исполненные символической силы и драматических эффектов. В «24.10.68» (илл. 9) 1968 года можно проследить эволюцию художника от стиля лишу к «скорописи»: грубый и энергичный рисунок распадается на детали, сообщая поверхности полотна воздушность и подвижность. Образ будто оживает, генерируя формы, наполненные напряжением, динамикой, свободно блуждающие в пространстве, превращая относительно статичное двухмерное изображение в трехмерное органическое художественное явление. Конкретный образ здесь отсутствует, однако зритель получает возможность интерпретировать замысел мастера. Его картины – чистая импровизация, основанная спонтанности и случайности. Такой подход свидетельствует о влиянии на его творчество древней традиции нерасторжимого единства каллиграфии и живописи.

Кроме того, художник использует разнообразные приемы традиционной китайской живописи тушью: поднятие, нажатие, нажатие с горизонтальным штрихом, ломаный штрих, тянущийся штрих, прямой штрих, пересекающий штрих и размах; «считать белое за черное», черное там, где есть тушь, белое там, где нет туши, черное и белое дополняют друг друга и служат инь и янь, «пятиступенчатая тоновая шкала туши» и упорядоченная структура картины (илл. 7).

Использование кисти Чжао Уцзи само по себе богато вариациями и силой. Еще одной важной его характеристикой является использование и контроль над маслом («маслом как водой» – капающая тушь). В своих ранних произведениях он также экспериментировал, имитируя рисунок китайской тушью с большим количеством воды. В более поздних работах текучесть масляной краски, размытость контуров выражены еще более полно, что сообщает полотну особый поэтический характер, напоминая о традиции гохуа.

«Управление водой» в традиционной китайской живописи тушью является одной из ее главных особенностей, так как тушь смешивается с различными пропорциями воды для получения различных эффектов на сюаньчэнской бумаге, демонстрируя то сгущенную, то размытую линию. 1974 год стал важным поворотным моментом в творческой биографии Чжао Уцзи, когда он вернулся к живописи тушью. Большие белые участки бумаги, не заполненные тушью, создают пространство для свободной импровизации.

В картине Чжао Уцзи «Изображение пейзажа» (илл. 8) мы не видим конкретных узнаваемых объектов, она является данью субъективному воображению. Благодаря гибкому движению кисти в каллиграфии мастер использует градацию тона для нюансировки композиции и беспредметных мотивов, организуя ритмически упорядоченное пространство, наполненное движением. Воплощение национального духа в картине передано скупым колоритом и мощной экспрессией рисунка и ударов кисти.

На картине «10.01.91» (илл. 5) автор исследует текстуру масляной краски, ее выразительные возможности. С одной стороны, художник преодолевает границы возможностей масляной живописи, разбавляя вязкую материю, на глазах превращающуюся в прозрачную, текучую текстуру. С другой стороны, изменение нажима кисти, контроль интенсивности тона создают иллюзию облаков на фоне оранжевого закатного неба.

Работы Чжао Уцзи в полной мере используют метод «маслом как водой» (илл. 6), отражая глубокое влияние традиционной китайской живописи тушью на его творчество. Данная особенность в итоге придает его изображениям полномерное ощущение туши и размытия. Это характеризует его восточный стиль, придает его абстрактному видению ощущение внушительной силы В туманном и иллюзорном пространстве достигается конечное воплощение случайного и намеренного, эффект, отличный от западной абстракции.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Гаврилин К.Н., Чэнь Чунхуэй. Традиционная китайская живопись и каллиграфия в программах обучения художественных вузов КНР // Первый Российско-Китайский форум «Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы 21 века». - М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. - С. 254-256.
2. Гусейнов В.Н., Чэнь Чунхуэй. Переосмысление выразительных средств традиционной китайской живописи и каллиграфии в абстрактной живописи Чжу Дэцюня // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. - 2023. - №3. – Ч. 1. - С. 326-340
3. Мишо А. Чтение // Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. - СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. - С. 64-65.
4. Сюань Бинмин. Каллиграфия и китайская культура // Собрание трудов Шионг Бинмина. Т. 3. - Шанхай: Издательство Вэньхуй, 1999. 熊秉明:《书法与中国文化•熊秉明文集之三》上海：文汇出版社 1999年
5. Chalumeau, J.-L. 2001. Zao Wou-Ki: Ce qui est abstrait pour vous est réel pour moi, Éditions Cercle d'art, Paris, France.
6. Chen, Bohai. "Li Shangyin", Encyclopedia of China (Chinese Literature Edition), 1st ed.
7. Noel, B. 2000. Zao Wou Ki, Grands Formats, Editions Cercle d'Art, Paris, France.

Wang Haiwei
Teacher
Hebei National Normal University
Hebei Province, China.
e-mail: 258330936@qq.com

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-126-139

ON THE ORIGINS OF REALISM IN PAINTING IN NEW CHINA

Summary: The article is devoted to the stages of realistic school formation in Chinese art. The author convincingly shows the influence of Western oil painting of the 19th and 20th centuries on Chinese painting, the development of technical methods of European realism classics, and the search for new expressiveness. The stages of realism formation in China are associated with socio-political changes in the country during the first half of the 20th century. The evolution of realistic art is shown from the early theoretical concepts of naturalism and realism of the revolutionary and politician, philosopher Chen Duxiu (1879–1942), to the work of the painter and graphic artist, Xu Beihong (1895–1953), who combined national artistic traditions with the achievements of European painting. Without the efforts of Xu Beihong, Lü Sibai, Yan Wenliang, and other artists, there would not have been the development of Chinese realistic oil painting and the current atmosphere of creative diversity, where various schools and trends flourish.

Keywords: Chinese oil painting, traditions of realism in Western European art, art of China in the 20th century, the development of realism in China, Chen Duxiu, Xu Beihong, Lü Sibai, Yan Wenliang.

In France, realism initially appeared in the 1830s-1870s, replacing neoclassicism and romanticism. Realism became a stable and fairly well-developed movement in the artistic world. The term was first used after the French Revolution of 1848. The works of Gustave Courbet, Honoré Daumier, and Jean-François Millet are considered examples of this movement. According to the famous writer and art critic, Champfleury, art should truthfully reflect modern life, a thought expressed in his book, Realism, in 1857 [7]. The founder and main theorist of the Realist school of the 1850s in French literature, Champfleury, understood realism in aesthetic theory in a simplified way: not as an insight into the essence of social processes and human character, but as an objectivist "liberation" from an idea, a description of everyday life without the connection of individual events and facts with social problems. Champfleury's main aesthetic program was that art should be sincere and independent. He interpreted the motto of the independence of art as the artist's freedom from both "tendencies" and model imitation: Champfleury believed that a writer stopped being truthful as soon as they started defending a position. In the book Realism, published in 1857, Champfleury compiled all of his programmatic pieces and novel prefaces. He began the collection with a long introduction that served as the Realist school's manifesto.

Both romanticism and neoclassicism, which aimed for abstract ideals, were opposed by realism, which was promoted by painters like Gustave Courbet. They believed that the best source for storylines was real life, which did not require any embellishment. Realist artists sought to depict contemporary life, humanistic ideals, representing people belonging to the lower classes of society in their work. Realism as an aesthetic concept became known in China in the 20th century. Its penetration into China was due not only to the spread of Western sciences, art, religion, and philosophical concepts in the East, but also to the internal needs of Chinese society. At different stages of its development, Chinese realism was influenced by French realism, Russian critical realism, and Soviet socialist realism. Due to societal shifts and the introduction of new concepts, realism's internal emphases and connotations underwent corresponding changes in China over the 20th and 21st centuries. Realism in China was not a stable and unchanging cultural concept. Thus, the changes that occurred in its internal content implied the development of new social concepts and a change in aesthetic judgments.

During different periods in history, the realist movement carried out specific tasks, such as reforming and improving the outdated education system, spreading revolutionary ideas, promoting socialist construction, etc. In this regard, there were many opportunities for further development of realism in China. The form of expression implied by the concept of realism in art was widespread in Chinese art for a fairly long period of history. Gradually, under the influence of new ideas, new trends in Chinese art emerged, such as scar painting, village realism, new classicism, new realism, cynical realism, hyperrealism, conceptual realism, and many others, the basis of which was laid in the original direction of realism.

Xi Jingzhi, one of the first art theorists who studied in the Soviet Union, wrote an article in which she discussed the difference between realism and naturalism. She distinguished these two concepts from the point of view of the creative method and expressive techniques. In particular, she wrote the following: "All works of art, regardless of their subject matter, technique and style, if only they are able to satisfy the needs of people's spiritual life, inspire them to struggle, arouse a healthy sense of beauty and interest, possess the spirit of realism, and all of them should be classified as realistic art, <…> along with the realistic approach, there is a romantic approach, although, it seems, the romantic approach also has the spirit of realism" [4, p. 33]. Thus, Xi Jingzhi suggested outlining the framework of realism in a fairly broad key that was not restricted in any way to the level of realism observed in the depiction technique of artworks. At the same time, she paid more attention to the spirit contained in artists' works.

The aesthetic concepts of realism first emerged in China when the most prominent Chinese scholars and art critics brought Western oil painting to the attention of Chinese society in the first half of the 20th century. The earliest concept of realistic art in China was put forward by Chen Duxiu during the May Fourth Movement. Chen Duxiu advocated the use of naturalism, seen in foreign art, to improve Chinese painting. He pointed out a new path of development in Chinese culture and art, which had previously been taken by European literature - the path from classicism and idealism to naturalism. This concept was the first attempt to explain the concept of naturalism in China in the 20th century. Although due to historical reasons, the role and purpose of such an interpretation are significantly different from the modern idea of naturalism both at the conceptual level and at the level of internal content, the initial proposal of the concept of naturalism in China still had a profound educational significance. Chen Duxiu stated: "Artists need to use a realistic approach. Only in this way can they fully reveal their talent, create their own paintings, and not follow the patterns of their predecessors" [9, p. 156]. In addition, the ideological emancipation and improvement of the level of education in China as a result of the reform and opening-up policy also contributed to a more detailed study of realism and its role in the art world. For example, in 1980, the Fine Arts magazine published an article by Hu Dezhi entitled "No Path Leading to Truth Can be Ignored - Only the Spirit of Realism

Ill. 1. Xu Beihong. Portrait of a Woman. 73 x 53 cm. Oil on canvas. 1920. The Xu Beihong Memorial Museum, Beijing.

Ill. 2. Xu Beihong. Old Woman. 40.5 x 33 cm. Oil on canvas. 1922. The Xu Beihong Memorial Museum, Beijing.

is Eternal" [6, p. 40]. In 1981, the magazine published an article by Li Xianting, "Realism is not the Only True Path" [2, p. 47], and in 1982, an article by Mao Shian, "Realism and Modernism: The Let a Hundred Flowers Bloom Approach in Creativity" [3, p. 24], Wu Fengjia's article "Brief Comments on Realism and Soviet Theories in the Field of Realism" [5, p. 20], and other articles that set out the authors' own understanding of the realist method. When writing articles devoted to this movement in art, researchers relied on their own creative methods and techniques. All this allowed the concept of "realism" to become more defined in China.

Xu Beihong, a painter and graphic artist who was among the first Chinese artists of the 20th century to combine national creative traditions with the accomplishments of European painting, is without a doubt a key figure in the spread and development of the realistic art system in China. Xu Beihong (1895-1953) was one of the pioneers on the path to realism, bringing the concepts and methods of Western realistic painting to China. He was one of the most important figures who influenced Chinese painting in the 20th century. Xu Beihong had a profound knowledge of both Chinese and Western art. In his creative work, he combined refined Western realistic painting techniques with Chinese painting, which opened up new horizons for the renewal and development of traditional Chinese art. After studying at the National Higher School of Art in Paris and traveling through Europe, he returned to China in 1928, where he received a position as a professor in the painting department at the Central University in Nanjing. In 1926, Xu Beihong published an article in which he emphasised the important role of the realistic approach in art education and painting practice at that time. For example, he argued: "[If we] want to renew Chinese art, want to show its achievements, we should re-examine classicism in the fine arts of our country. The artists who lived in the Song Dynasty revered complexity and took not only landscapes as subjects; [if we] want to get rid of the current shortcomings, we should use European realism" [1, p. 51]. In addition to the ideas of the leading representatives of academicism of that time, the painting system proposed by Xu Beihong also absorbed elements of the classics of Western painting, such as Albrecht Durer, Gustave Courbet, Titian, Adolph Menzel, etc. This determined the accuracy of the depiction of the anatomical structure of the human body in his oil painting, which was characteristic of classical European oil painting. At the same time, his works embodied a calm, restrained, refined oriental mood, which was noticeably different from the intensity and richness of feelings characteristic of Western oil painting. Thus, the aesthetics of realism was well represented in the first half of the 20th century in China owing to the contributions of leading scholars and art critics of that time, who drew attention to Western oil painting.

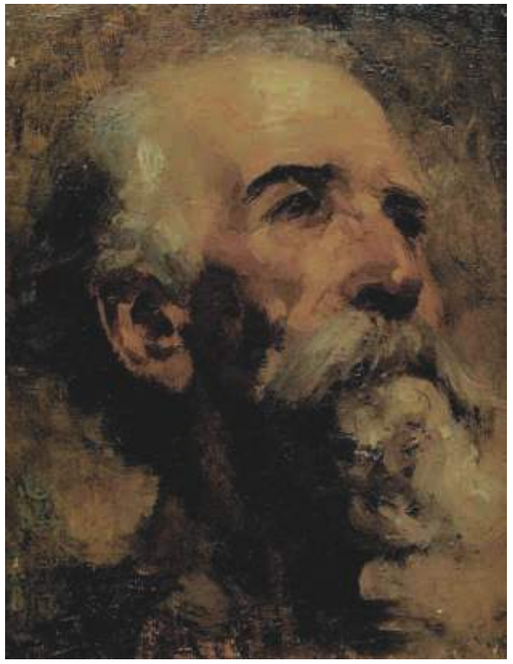
During the revolution and the establishment of New China, works of Chinese socialist realism, mainly of a heroic nature, with an emphasis on spiritual content, began to appear. The classical European technique of realism popularised by Xu Beihong gave way to Soviet socialist realism after the founding of the People's Republic of China in 1949, which is associated with a change in the ideological and political course of the country. Xu Beihong encouraged the introduction of realistic techniques into art, which, in his opinion, was aimed at eliminating the non-objectivity and abstraction in Chinese painting. He believed that the renewal of Chinese painting at that time consisted in introducing the ideas and techniques of Western realism, where the use of realistic methods to depict people's lives is an effective way to eliminate the shortcomings of Chinese painting. After returning to China, he began creating and teaching realistic oil painting, putting into practice the idea of improving Chinese painting with the help of realistic painting. During his study abroad, Xu Beihong's works were represented by portraits, while the works he painted after returning to China were more often represented by historical subjects. Thus, the portraits he painted during his study abroad include Portrait of a Woman (ill. 1), Old Woman (ill. 2), Self-Portrait (ill. 3), Self-Portrait No. 3 (ill. 4), Portrait of an Elderly Man (ill. 5), Portrait of a Man Stroking a Cat (ill. 6), Honeymoon (ill. 7), Sound of the Flute (ill. 8), etc. After returning to China, he painted such portraits as Portrait of Zhang Jie (ill. 9), Portrait of Sun Duozi (ill. 10), and Portrait of Madam Xu Beihong (ill. 11).

In Xu Beihong's early artistic conception, realism was understood as the most advanced technique of Western fine art. It was due to the fact that realism penetrated into China during the New Culture Movement (1911–1920). However, in his later years, Xu Beihong came to understand that realism is a broader way of observing reality. Xu Beihong began to argue that realism is not limited to reproduction, but is more focused on the aesthetic object that it reproduces - a real object or a plot. Changes in the artist's understanding of realism occurred after he became acquainted with the art of realistic painting in the Soviet Union after the Japanese invasion of China. After traveling to the Soviet Union in 1834 and participating in an art exhibition, Xu Beihong was inspired by the emerging social system and the ideas of socialist realistic painting. After returning to China, Xu Beihong began to actively promote the realism of Soviet art. On this basis, he painted a portrait inspired by new ideas called Put Down Your Whip (ill. 12). In 1948, Xu Beihong visited the Soviet Union again, where he highly appreciated the realism of Soviet oil painting. It was under the influence of Soviet socialist realism, which expressed beautiful reality and glorified heroes, that he painted the portrait Cavalry Hero (ill. 13). The paintings of Xu Beihong, who represented this artistic movement, were distinguished by their spiritual content, reflections on reality, and attention to human life. His work had a wide resonance in society and contributed to the rooting of realistic oil painting in China [8, pp. 12–14].

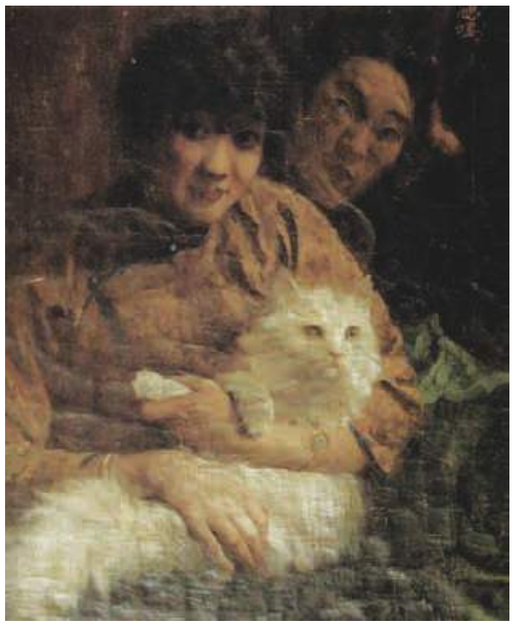
In the early stages of the formation of New China in the 1950s and 1960s, Chinese oil painting began to actively adopt the creative methods and expres-

Ill. 3. Xu Beihong. Self-Portrait. 70 x 49 cm. Oil on canvas. 1924. The Xu Beihong Memorial Museum, Beijing.

Ill. 4. Xu Beihong. Self-Portrait No. 3. 23 x 17 cm. Oil on wood board. 1924. The Xu Beihong Memorial Museum, Beijing.



Ill. 5. Xu Beihong. Portrait of an Elderly Man. 34 x 25 cm. Oil on canvas. 1924. National Art Museum of China, Beijing.



Ill. 6. Xu Beihong. Portrait of a Man Stroking a Cat. 65 x 53.5 cm. Oil on canvas. 1924. The Xu Beihong Memorial Museum, Beijing.canvas. 1924. National Art Museum of China, Beijing.

sive techniques of the Soviet art school. The aesthetic concept of socialist realism was approved for depicting historical events and everyday reality. The spirit of the painting, the essence of which was to glorify heroes, praise the country, and the general ideological course, was of particular importance.

All of the above events influenced the development of realism techniques in China, the change in oil painting under the influence of the ideas of socialist realism of the Soviet Union, as well as the search for a unique form of art suitable for Chinese society. At this time, artists formulated their own creative principles and aesthetic concepts of realistic oil painting in China. Realism became the main direction of painting in China for more than 70 years.

Lü Sibai (1905–1973), a student of Xu Beihong, was another famous realist artist of the period. He was also educated in Paris, where he was brought up in the tradition of academic painting. In 1931, he entered the studio of André Devambez at the École des Beaux-Arts in Paris, and then continued his studies at the National Art School of Lyon, where he graduated in 1934, mastering the technique of realistic oil painting. After returning to China, Lü Sibai first taught at the Central University of Nanjing, then moved to Northwest Normal University, and settled back in Nanjing in the 1950s. He was a supporter of academic art education, advocating Xu Beihong's realistic teaching system. Lü Sibai supported the realistic method of creation, using it to glorify ordinary workers. His works, Sichuan Peasants (ill. 14) and Portrait of Mother (ill. 15), were presented at the exhibition of Chinese painting in Moscow. Lü Sibai's contribution to the development of realistic oil painting in China cannot be overestimated. His expressive style differs from the classical technique of Xu Beihong: Lü Sibai's oil works combine the realism of Courbet, elements of pre-impressionism, and generalisations of the form of Cézanne and other post-impressionists.

Another important Chinese realist artist is also worth mentioning. Yan Wenliang (1893–1988) was one of the few early Chinese artists who devoted himself entirely to the study of Western painting. He studied classical painting all his life and made a significant contribution to the development of creative method and classical realistic painting in China by founding the Suzhou School of Fine Arts, which became the largest art institution in the country. He brought back 500 plaster casts and over 10,000 books from Europe, making the school a leader in art education in China. This laid a solid foundation for the popularisation of realism and the study of classical European art. He later took up a position in the Chinese Artists' Union. Yan Wenliang played a key role in the development of oil painting and modern art education in China, combining the national spirit with European techniques.

Although Xu Beihong, Lü Sibai, and Yan Wenliang had received serious training in the Western academic tradition and mastered the realistic technique of oil painting, their art, due to time constraints and personal characteristics, did not achieve complete realism. In the last years of his life, Xu Beihong admitted that although he preached realism for more than twenty years, he was still unable to get closer to the people. They did not take into account the historical perspective of Chinese painting: it was necessary to create paintings that were realistic in terms of technique, but at the same time used the everyday life of ordinary people as a theme. Paintings of this kind could meet the historical and practical requirements of Chinese society, and could be accepted and understood by the general public. It was an artistic mission, and they were looking for ways to implement it. Owing to their persistence, popularisation of realism and further work, Chinese realistic painting achieved success in a period of social change. Without the search of Xu Beihong and other artists, there would not have been the development of Chinese realistic oil painting and the current atmosphere of creative diversity, where various schools and trends flourish.

At the beginning of the 20th century, innovators of realistic art in China focused on depicting reality, introducing European painting techniques. However, they paid little attention to the spirit of realism and did not connect it with Chinese social reality, since the main idea of that time was enlightenment. The gradual transformation of traditional Chinese art and the changing social conditions led to the understanding that art should reflect real life and social changes. This gave rise to a debate, the main question of which was: is art "for the people" or "for the sake of art"? With the emergence of "leftist art" and the resistance movement against Japanese occupation, art in China began to be involved in social reality. For example, reflecting the cruelty of the anti-Japanese war became a new historical requirement. Resistance to Japan and the revolutionary ideas of the May 4th Movement were embodied in practice, which gave Chinese realistic art a national character and determined a new stage of its development.

REFERENCES:

1. Wang Zhen and Xu Boyang. 1994. The Collected Works of Xu Beihong, Ningxia People's Publishing House, Yinchuan, China, p. 51.
2. Li Xianting. 1981. "Realism is not the only true path", Fine Arts, issue 2, pp. 46-47.
3. Mao Shi'an. 1982. "Realism and Modernism: The Let a Hundred Flowers Bloom Approach in Creativity", Fine Arts, issue 1, pp. 23-24.
4. Xi Jingzhi. 1979. "Realism, Naturalism, and Others", Artistic Research, issue 2, p. 33.
5. Wu Fengjia. 1982. "Brief Comments on Realism and Soviet Theories in the Field of Realism", Fine Arts, issue 8, pp. 20-24.
6. Hu Dezhi. 1980. "No Path to the Truth Can Be Disregarded - Only the Spirit of Realism Is Eternal", Fine Arts, issue 7, pp. 40-43.
7. "Qian Jingzhang", The Great Chinese Encyclopedia. Fine Arts, 1990, Great Chinese Encyclopedia Publishing House, Beijing, China.
8. Champfleury. 1857. Le Réalisme, Michel Lévy frères, Paris, France. Retrieved from: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215466k
9. Jin Shangyi. 1995. "Realism and the Main Directions of Chinese Oil Painting", Fine Arts, issue 4, pp. 12-14.
10. Chen Duxiu. 1984. Selected Works of Chen Duxiu, Shanghai People's Publishing House, Shanghai, China, vol. 1, p. 156.

Ван Хайвэй
Преподаватель
Хэбэйский национальный педагогический университет
Провинция Хэбэй, Китай
e-mail: 258330936@qq.com

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-126-139

ОБ ИСТОКАХ РЕАЛИЗМА В ЖИВОПИСИ НОВОГО КИТАЯ

Аннотация: Статья посвящена этапам становления реалистической школы в китайском искусстве. Автор убедительно показывает влияние западной масляной живописи XIX-XX вв. на китайскую живопись, освоение и развитие технических приемов классиков европейского реализма и поиски новой выразительности. Этапы становления реализма в Китае связаны с социально-политическими изменениями в стране на протяжении первой половины XX века. Показана эволюция реалистического искусства от ранних теоретических концепций натурализма и реализма революционера и политика, философа Чэнь Дусю (1879-1942) к творчеству живописца и графика Сюй Бэйхуна (1895-1953), объединившего национальные художественные традиции с достижениями европейской живописи. Люй Сыбая (1905–1973) и др. Без поисков Сюй Бэйхуна, Люй Сыбая, Янь Вэньляна и других художников не было бы развития китайской реалистической масляной живописи и нынешней атмосферы творческого разнообразия, где процветают различные школы и направления.

Ключевые слова: китайская масляная живопись, традиции реализма западноевропейского искусства, искусство Китая XX века, становление реализма в Китае, Чэнь Дусю, Сюй Бэйхун, Люй Сыбай, Янь Вэньлян.

Концепция реализма впервые зародилась во Франции в период 1830-1870-х гг., придя на смену неоклассицизму и романтизму. Реализм стал устойчивым и достаточно глубоко проработанным течением в художественном мире. Данный термин был впервые использован после революции во Франции 1848 года. Творчество Гюстава Курбе, Оноре Домье, Жана-Франсуа Милле считается образцом этого течения. Согласно мнению известного писателя и искусствоведа Шанфлёри[1], высказанному в его книге «Реализм» в 1857 году, искусство должно правдиво отображать современную жизнь [7]. Основатель и главный теоретик «реалистической школы» 50-х годов XIX века во французской литературе, Шанфлери понимал реализм в эстетической теории упрощённо: не как проникновение в сущность общественных процессов и человеческого характера, а как объективистское «освобождение» от идеи, описание повседневности вне связи отдельных событий и фактов с социальными проблемами. Основная эстетическая программа Шанфлери заключалась в том, что искусство должно быть искренним и независимым. Лозунг независимости искусства он понимал как свободу художника и от подражания образцам, и от «тенденций»: как только писатель примется защищать какой-нибудь тезис, он, по убеждению Шанфлери, перестаёт быть правдивым. В 1857 году Шанфлери собрал все свои программные статьи и предисловия к романам в книге «Реализм», предпослав этому сборнику пространное введение, которое стало манифестом «реалистической школы».

Реализм, который отстаивали такие художники, как Гюстав Курбе, противостоял как неоклассицизму, так и романтизму, стремившемуся к абстрактным идеалам. Они считали, что реальная жизнь сама по себе является наиболее подходящим источником сюжетов и не нуждается в приукрашивании. Художники-реалисты стремились к отображению современной жизни, гуманистическим идеалам, представляя в своем творчестве людей, принадлежащих к низшим слоям общества. Реализм как эстетическая концепция стал известен в Китае в XX веке. Его проникновение в Китай было обусловлено не только распространением на Востоке западных наук, искусства, религии и философских понятий, но и внутренней потребностью самого китайского общества. Китайский реализм на разных этапах своего развития испытал влияние французского реализма, русского критического реализма и советского социалистического реализма. В ходе эволюции реализма в Китае на протяжении XX и XXI веков происходили соответствующие изменения в его внутренних акцентах и коннотациях, которые были обусловлены общественными изменениями и появлением новых идей. Реализм в Китае не являлся стабильным и неизменным культурным понятием. Так, изменения, происходившие в его внутреннем содержании, подразумевали выработку новых социальных концепций и изменение эстетических суждений.

В разные исторические периоды движение реализма выполняло определенные задачи. Например, для него были характерны такие задачи, как реформирование и улучшение устаревшей системы образования, распространение революционных идей, пропаганда социалистического строительства и др. В этой связи на территории Китая реализм имел множество возможностей для дальнейшего развития. Форма выражения, которая подразумевалась концепцией реализма в искусстве, была распространена в китайском искусстве на протяжении довольно длительного периода истории. Постепенно под влиянием новых идей возникали новые направления в китайском искусстве, такие как живопись шрамов, деревенский реализм, новый классицизм, новый реализм, циничный реализм, гиперреализм, концептуальный реализм и множество других, основа которых была заложена в первоначальном направлении реализма.

Си Цзинчжи, одна из первых теоретиков искусства, учившихся в Советском Союзе, написала статью, в которой рассуждала о разнице, существующей между реализмом и натурализмом. Она различала эти два понятия с точки зрения творческого метода и приемов выразительно-

IIIl. 7. Xu Beihong. Honeymoon. 93 x 118 cm. Oil on canvas. 1925. The Xu Beihong Memorial Museum, Beijing.

Ill. 8. Xu Beihong. Sound of the Flute. 80 x 39 cm. 1926. Oil on canvas. The Xu Beihong Memorial Museum, Beijing.

1. Шанфлёри (Champfleury, 1821-1889) — французский писатель и искусствовед, представитель реализма и натурализма. На формирование его творческой манеры оказало влияние творчество В. Гюго и О. де Бальзака. Основной задачей литературы считал изображение низших классов общества. Знаток истории и теории искусства в прикладных отраслях, он разработал много данных, полезных для истории кульуры. Автор многих работ по искусству, в том числе, книг «Le réalisme» (1857) и «Histoire générale de la caricature» (1865—1880, 5 т.).

Ill. 9. Xu Beihong. Portrait of Zhang Jie. 56 x 69 cm. Oil on canvas. 1928. National Art Museum of China, Beijing.

Ill. 10. Xu Beihong. Portrait of Sun Duozi. 197 x 132 cm. Oil on canvas. 1936. National Art Museum of China, Beijing.

сти. В частности, она писала следующее: «Все произведения искусства, вне зависимости от их тематики, техники и стиля, если только они способны удовлетворить потребности духовной жизни людей, воодушевить их на борьбу, вызвать здоровое чувство прекрасного и заинтересованность, все такие произведения обладают духом реализма, и все они должны относиться к категории реалистического искусства, <...>наряду с реалистическим подходом существует и романтический подход, хотя романтический подход тоже, должно быть, имеет дух реализма» [4, с. 33]. Таким образом, Си Цзинчжи предложила очертить рамки реализма в достаточно широком ключе, вовсе не ограничиваясь только степенью реалистичности работ с точки зрения их техники изображения. Вместе с этим она уделяла больше внимания духу, заключенному в произведениях художников.

Первое появление эстетических идей реализма в Китае прослеживается в первой половине XX века, когда наиболее передовые китайские ученые и искусствоведы привлекли внимание к западной масляной живописи. Самая ранняя концепция реалистического искусства в Китае была выдвинута Чэнь Дусю во время «движения 4 мая». Чэнь Дусю выступал за то, чтобы использовать дух натурализма иностранной живописи для усовершенствования китайской живописи. Он указывал на новый путь развития в китайской культуре и искусстве, который ранее прошла европейская литература – путь от классицизма и идеализма к натурализму. Данная концепция была первой попыткой объяснить концепцию натурализма в Китае в XX веке. Несмотря на то, что в силу исторических причин роль и цель такой трактовки значительно отличаются от современного представления о натурализме как на концептуальном уровне, так и на уровне внутреннего наполнения, первоначальное предложение концепции натурализма в Китае все же имело глубокое просветительское значение. Чэнь Дусю утверждал: «Художникам необходимо использовать реалистический подход. Лишь так можно в полной мере раскрыть свой талант, писать собственные картины, а не следовать шаблонам предшественников» [9, с. 156]. Помимо этого, идеологическое раскрепощение и повышение уровня образования в Китае в результате «политики реформ и открытости» также способствовали более детальному изучению реализма и его роли в мире искусства. Так, например, в журнале «Изобразительное искусство» в 1980 году была опубликована статья Ху Дэчжи под названием «Нельзя оставить без внимания ни один путь, ведущий к истине – только дух реализма вечен» [6, с. 40]. В этом журнале в 1981 году была опубликована статья Ли Сяньтина «Реализм - не единственно верный путь» [2, с. 47], в 1982 году - статья Мао Шианя «Реализм и модернизм: подход «пусть расцветают сто цветов» в творчестве» [3, с. 24], статья У Фэнцзя «Краткие комментарии по поводу “реализма”, а также советские теории в области “реализма”» [5, с. 20] и прочие статьи, в которых излагалось собственное понимание авторов метода реализма. При написании статей, посвященных данному направлению в искусстве, исследователи основывались на собственных творческих методах и технических приемах. Все это позволило понятию «реализм» в Китае стать более определенным.

В области распространения и развития системы реалистического искусства в Китае ключевой фигурой, несомненно, является Сюй Бэйхун, живописец и график, один из первых китайских художников XX века, который объединил национальные художественные традиции с достижениями европейской живописи. Сюй Бэйхун (1895-1953) был одним из пионеров на пути движения к реализму, привнесших в Китай концепции и методы западной реалистической живописи. Он был одной из самых важных фигур, повлиявших на китайскую живопись в XX веке. Сюй Бэйхун имел глубокие познания в области китайского и западного искусства. В своем творчестве он соединял отточенные западные техники реалистического изображения и китайскую живопись, что открыло новые горизонты для обновления и развития традиционного китайского искусства. После обучения в Париже в Национальной Высшей художественной школе и путешествия по странам Европы он вернулся в Китай в 1928 году, где получил должность профессора кафедры живописи в Центральном университете в Нанкине. В 1926 году Сюй Бэйхун опубликовал статью, в которой подчеркнул важную роль реалистического подхода в художественном образовании и практике живописи того времени. Так, например, он утверждал: «[Если мы] хотим обновить искусство Китая, хотим показать его достижения, следует заново рассмотреть классицизм в изобразительном искусстве нашей страны. Художники, жившие в эпоху Сун, почитали сложность и брали в качестве сюжетов не только пейзажи; [если мы] хотим избавиться от нынешних изъянов, следует воспользоваться европейской реалистичностью» [1, с. 51]. Система живописи, предложенная Сюй Бэйхуном, помимо идей ведущих представителей академизма того времени, впитала также элементы классиков западной живописи, таких как Альбрехт Дюрер, Гюстав Курбе, Тициан, Адольф фон Менцель и др. Это обусловило в его масляной живописи точность изображения анатомической структуры человеческого тела, которая была характерна

Ill. 11. Xu Beihong. Portrait of Madam Xu Beihong. 67 x 54 cm. Oil on canvas. 1947. National Art Museum of China, Beijing.

Ill. 12. Xu Beihong. Put Down Your Whip. 144 x 90 cm. Oil on canvas. 1939. Private collection.

Ill. 13. Xu Beihong. Cavalry Hero. Oil on canvas. 114 x 78 cm. 1950. National Museum of China, Beijing.

для классической европейской масляной живописи. Одновременно с этим в его работах воплощалось спокойное, сдержанное, утонченное восточное настроение, которое заметно отличалось от интенсивности и насыщенности чувств, характерных для западной масляной живописи. Таким образом, эстетика реализма была хорошо представлена в первой половине XX века в Китае благодаря вкладу передовых ученых и искусствоведов того времени, привлекших внимание к западной масляной живописи.

Во время революции и становления Нового Китая начали появляться произведения китайского соцреализма, в основном героического характера, с акцентом на духовное содержание. Классическая европейская техника реализма, популяризированная Сюй Бэйхуном, уступила место советскому социалистическому реализму после основания КНР в 1949 году, что связано с изменением идеологического и политического курса страны. Сюй Бэйхун поощрял внедрение реалистических техник в искусство, направленных, по его мнению, на устранение в китайской живописи беспредметности и абстрактности. Он полагал, что обновление китайской живописи того времени заключалось в привнесении идей и приемов западного реализма, где использование реалистических методов для изображения жизни людей является действенным способом устранения недостатков китайской живописи. После возвращения в Китай он занялся созданием и преподаванием реалистической масляной живописи, воплощая в жизнь идею совершенствования китайской живописи с помощью реалистической живописи. Работы Сюй Бэйхуна в период обучения за границей представлены портретами, в то время как работы, написанные им после возвращения в Китай, были чаще представлены историческими сюжетами. Так, портреты, написанные им в период обучения за границей, включают «Портрет женщины» (рис. 1), «Старуха» (рис. 2), «Автопортрет» (рис. 3), «Автопортрет № 3» (рис. 4), «Портрет пожилого мужчины» (рис.5), «Портрет мужчины, гладящего кошку» (рис. 6), «Медовый месяц» (рис.7), «Звук флейты» (рис. 8) и др. После возвращения в Китай он написал такие портреты, как «Портрет Чжан Цзе» (рис. 9), «Портрет Сунь Доцзы» (рис. 10) и «Портрет госпожи Сюй Бэйхун» (рис. 11).

В ранней художественной концепции Сюй Бэйхуна реализм понимался как наиболее передовая техника западного изобразительного искусства. Это было обусловлено тем, что реализм проник в Китай во времена «движения за Новую культуру» (1911-1920 гг.). Однако в более поздние годы к Сюй Бэйхуну пришло понимание того, что реализм – это более широкий способ наблюдения за действительностью. Сюй Бэйхун стал утверждать, что реализм не ограничивается воспроизведением, а больше направлен на тот эстетический объект, который он воспроизводит – реальный предмет или сюжет. Изменения в понимании реализма художником произошли после того, как он познакомился с искусством реалистической живописи Советского Союза после начала японского вторжения в Китай. После поездки в Советский Союз в 1834 году и участия в художественной выставке Сюй Бэйхун был вдохновлен зарождающейся общественной системой и идеями социалистической реалистической живописи. После возвращения в Китай Сюй Бэйхун стал активно пропагандировать реализм советского искусства. На этой основе он написал портрет, вдохновленный новыми идеями под названием «Опусти свою плетку» (рис. 12). В 1948 году Сюй Бэйхун снова посетил Советский Союз, где он высоко оценил реализм советской масляной живописи. Именно под влиянием советского социалистического реализма, выражающего прекрасную действительность и прославляющего героев, он написал портрет «Герой кавалерии» (рис. 13). Картины Сюй Бэйхуна, представлявшего это художественное течение, отличались духовным содержанием, размышлениями о действительности и вниманием к человеческой жизни. Его творчество имело широкий резонанс в обществе и способствовало укоренению реалистической масляной живописи в Китае [8, с. 12-14].

На раннем этапе становления Нового Китая в 1950-1960-е годы китайская масляная живопись начала активно перенимать творческие методы и выразительные приемы советской художественной школы. Была утверждена эстетическая концепция социалистического реализма для изображения исторических событий и бытовой действительности, где особое значение имел дух картины, суть которого заключалась в воспевании героев, восхвалении страны и общего идеологического курса.

Все перечисленные выше события повлияли на развитие техники реализма в Китай, изменение масляной живописи под влиянием идей социалистического реализма Советского Союза, а также на поиски уникальной формы искусства, подходящей для китайского общества. В это время художниками были сформулированы собственные творческие принципы и эстетические концепции реалистической масляной живописи в Китае. Реализм стал основным направлением живописи в Китае на протяжении более чем 70 лет.

Другим известным художником-реалистом того времени был Люй Сыбай (1905–1973), ученик Сюй Бэйхуна. Он также получил образование в Париже, где был воспитан в традиции живописи академизма. В 1931 году он поступил в студию Андре Девамбеза при Школе изящных искусств в Париже, а затем продолжил обучение в Национальной художественной школе Лиона, которую окончил в 1934 году, освоив технику реалистической масляной живописи. Вернувшись в Китай, Лю Сыбай сначала преподавал в Центральном университете Нанкина, затем перешел в Северо-западный педагогический университет, а в 1950-х годах вновь обосновался в Нанкине. Он был приверженцем академического художественного образования, защищая реалистическую систему преподавания Сюй Бэйхуна.

Ill. 14. Lü Sibai. Sichuan Peasants. 71.5 x 52.5 cm. 1938. Oil on canvas. National Art Museum of China, Beijing.

Лю Сыбай поддерживал реалистический метод творчества, используя его для прославления простых рабочих. Его работы «Сычуаньские крестьяне» (рис. 14) и «Портрет матери» (рис. 15) были представлены на выставке китайской живописи в Москве. Вклад Люй Сыбая в развитие реалистической масляной живописи в Китае нельзя переоценить. Его выразительный стиль отличается от классической техники Сюй Бэйхуна: в масляных работах Лю Сыбая сочетаются реализм Курбе, элементы предимпрессионизма, а также обобщения формы Сезанна и других постимпрессионистов.

Стоит также упомянуть еще одного важного китайского художника-реалиста. Янь Вэньлян (1893–1988) был одним из немногих ранних китайских художников, которые полностью посвятили себя изучению западной живописи. Всю свою жизнь он изучал классическую живопись и внес значительный вклад в развитие творческого метода и классической реалистической живописи в Китае, основав Школу изящных искусств в Сучжоу, которая стала крупнейшим художественным учреждением в стране. Он привез из Европы 500 гипсовых слепков и более 10 000 книг, что сделало школу лидером в области художественного образования в Китае. Это созда-

Ill. 15. Lü Sibai. Portrait of Mother. 81 x 65 cm. Oil on canvas. 1948. Long Art Museum, Shanghai.

ло прочную основу для популяризации реализма и изучения классического европейского искусства. Позже он занял должность в Союзе Художников Китая. Янь Вэньлян сыграл ключевую роль в развитии масляной живописи и современного художественного образования в Китае, сочетая национальный дух с европейскими техниками.

Хотя Сюй Бэйхун, Люй Сыбай и Янь Вэньлян прошли серьезное обучение в западной академической традиции, мастерски владели реалистической техникой масляной живописи, их искусство, из-за временных ограничений и личных особенностей, не достигло полного реализма. В последние годы жизни Сюй Бэйхун признавал, что хотя он и проповедовал реализм более двадцати лет, ему так и не удалось приблизиться к народу. Они не учитывали историческую перспективу китайской живописи: требовалось создавать такие картины, которые были бы реалистичны с точки зрения техники, но в то же время в качестве темы использовали быт простых людей. Картины такого рода могли отвечать историческим и практическим требованиям китайского общества, могли быть приняты и поняты широкой общественностью. Это была художественная миссия, пути реализации они искали. Благодаря их упорству, популяризации реализма и дальнейшей работе, китайская реалистическая живопись достигла успеха в период социальных перемен. Без поисков Сюй Бэйхуна и других художников не было бы развития китайской реалистической масляной живописи и нынешней атмосферы творческого разнообразия, где процветают различные школы и направления.

В начале XX века новаторы реалистического искусства в Китае фокусировались на изображении действительности, внедряя европейские техники живописи. Однако они уделяли мало внимания духу реализма и не соединяли его с китайской социальной реальностью, так как главной идеей того времени было просвещение. Постепенная трансформация традиционного китайского искусства и изменение социальных условий привели к пониманию, что искусство должно отражать реальную жизнь и социальные перемены. Это вызвало дискуссию, главный вопрос которой звучал следующим образом: искусство «для людей» или «ради искусства»? С появлением «левого искусства» и движением сопротивления японской оккупации искусство в Китае стало вовлекаться в социальную реальность. Так, например, отражение жестокости антияпонской войны стало новым историческим требованием. Сопротивление Японии и революционные идеи «движения 4 мая» воплотились в практике, что придало китайскому реалистическому искусству национальный характер и определило новый этап его развития.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Ван Чжэнь, Сюй Боян. Собрание художественных работ Сюй Бэйхуна. - Иньчуань: Нинся жэньминь чубаньшэ (Народное издательство Нинся), 1994. - С. 51.
2. Ли Сяньтин. Реализм - не единственно верный путь // Изобразительное искусство. - 1981. - Вып. 2. - С. 46-47.
3. Мао Шиань. Реализм и модернизм: подход «пусть расцветают сто цветов» в творчестве // Изобразительное искусство. - 1982. - Вып. 1. - С. 23-24.
4. Си Цзинчжи. Реализм, натурализм и другие // Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»). - 1979. - Вып. 2. - С. 33.
5. У Фэнцзя. Краткие комментарии по поводу «реализма», а также советские теории в области «реализма» // Изобразительное искусство. - 1982. - Вып. 8. - С. 20-24.
6. Ху Дэчжи. Нельзя оставить без внимания ни один путь, ведущий к истине – только дух реализма вечен // Изобразительное искусство. - 1980. - Вып. 7. - С. 40-43.
7. Цянь Цзинчжан. Большая китайская энциклопедия. Изобразительное искусство. - Пекин: Чжунго байкэ цюаньшу чубаньшэ (Издательство «Большая китайская энциклопедия»), 1990.
8. Champfleury. 1857. Le Réalisme, Michel Lévy frères, Paris, France. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215466k
9. Цзинь Шанъи. Реализм и основные направления китайской масляной живописи // «Изобразительное искусство». - 1995. - Вып. 4. - С. 12-14.
10. Чэнь Дусю. Избранные труды Чэнь Дусюя. - Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ (Народное издательство г. Шанхая), 1984. - Т. 1. - С. 156.

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

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-140-149

STYLE AS MEANING: M. WEINBERG'S OPERA *THE PASSENGER*

To the 80th anniversary of Victory
in the Great Patriotic War

A composition written with the heart's blood.
G. Sviridov
on the opera The Passenger [1]

Summary: The article considers the dramaturgy of musical styles in one of the little-known works of the 20th century – The Passenger, an opera by M. Weinberg. Musical styles are examined in relation to the opera's semantic content. The musical sound of the opera embraces the song folklore of many countries just as the cast of characters – Russians, Poles, French, Jews, English, Germans, etc. The musical sound of the opera is based on classical music, Soviet pop music (song), or the European-American dance tradition, etc, just as the life of the characters – spiritual or soulless.

Drawn from the dramaturgy of the opera, the main idea of the article is to present each musical style in connection with the meaning of the situation it expresses and with the moral qualities of the heroes of whom these expression styles are characteristic. The conclusions made during the course of lectures on the History of Music at the Performance Departments of the Gnessin Russian Academy of Music are given in the article. The opera The Passenger has been included by the author in the curriculum since the 2013/2014 academic year. It has interested not only students but also fellow musicologists.

Keywords: The Passenger, M. Weinberg, Soviet song, waltz and jazz dance, encyclopedia of musical styles.

Mieczysław Weinberg considered the opera The Passenger (1967–1968) to be his life's work, which is especially relevant today. The plot of the opera is based on a meeting that suddenly took place during peacetime, a meeting between a former Auschwitz prisoner, Marta, and the warden, Lieschen. Recollections of the concentration camp form the basis for a significant portion of the action.

For the composer and for the author of the story on which the libretto was based, such coverage of the terrible events of the War is autobiographical: Weinberg's family, who lived in Poland at the beginning of the Great Patriotic War, died in concentration camps; the fate of the writer, Zofia Posmysz, developed in such a way that, having survived imprisonment in Auschwitz and Ravensbruck, she lived to see the Victory and, already in peacetime, on the Champs Elysees in Paris, she met the warden of Auschwitz walking towards her. The shock she experienced was so strong that Zofia was able to escape the realisation of the "truth" of life only through creativity. The story, "The Passenger", became one of the writer's first works [5].

Our article is devoted specifically to the music, or more precisely, to the stylistic dramaturgy of the opera The Passenger. It is the summing up of the leading styles and genre trends of the 20th century for a reliable development of the plot and characters. In other words, the opera The Passenger is a kind of encyclopedia of the main styles of the 20th century with an accurate "explanation" of the meaning of each of them.

The definition of style in connection with the musical culture of the 20th century is a painfully ambiguous phenomenon: it is connected with the idea of polystylistics. However, with all the numerous variants, two leading trends are still outlined – modern and postmodern. Both of these trends are presented in the music of The Passenger. In this opera, modernism operates with one of its most indicative techniques, namely quoting or stylising classical or modern works and styles. Thus, rather diverse in general, but, nevertheless, subordinated to a single artistic goal, musical sound is formed. Let us designate each of the trends successively; in total, we will highlight three: academic music – modern and classical, folklore – Russian and other peoples, pop – Soviet and European-American.

First, let us consider the sound, which occupies the largest temporal space of the opera. This style is usually designated as expressionistic, that is, going beyond any known boundaries of expressiveness. It is one of the modern academic styles, which, in our lecture usage, we call off-key. This designation makes one think about the reasons for not hitting the notes. In special musical language, it is called extended tonality and implies a wide use of chromatic unstable tones and harmonies. In general, for a musician, not hitting the notes is a sign of unprofessionalism. However, it is hardly possible to convict expressionist composers of the 20th century of this. It seems that the reason for such musical sound is the failure of the life of society to comply with the centuries-old laws of the spiritual life of "man and humanity", which not only could not remain unnoticed by art, but cried out through the subtle world of creativity. "The entire 20th century was accompanied by a rapid complication of the musical language. Clarity and precision of organisation of classical forms of music have faded into the background, while the diversity of choice and organisation of expressive means has come to the fore in the work of modern composers. This situation has developed since the first decades of the last century... However, even at the turn of the 21st century, 'newest music' often causes a shock of perception due to the 'chaos' of incomprehensible sounds. Modern opus music is elite, understandable to a relatively small part of the listening audience..." [7].

In the opera The Passenger, the "rapidly complicated musical language", characteristic of the off-key style by our definition, is used to express the lack of spirituality of fascism, since this phenomenon is off-human, off-vital. In Weinberg's opera, the expressionist style of the 20th century is so "in its place", that no aesthetic dissonance, which Yu. Kholopov spoke about, occurs when listening to this music. Firstly, the fascists speak in this style. It is the former warden, and in the present – attractive Lieschen, who, with her husband Walter, is heading from Germany to the place of his diplomatic service in Brazil. These as well as other characters of the fascist type in Auschwitz emerge in the action when "switching" time plans from the present to the past. We will not dwell on these characters in detail, we will only highlight the head of Auschwitz. He does not have its own text part; however, he is personified by music – a certain genre (style), which we will talk about a little later. Secondly, the off-key nature, as a soulless structure of life and music, is reflected in the parts of the sufferers of Auschwitz, sounds in their dialogues and in the instrumental music accompanying the action. It is understandable – the reasons for such penetration are imprinted not only in the words, but also on the faces of the characters, for example, on the face of a Russian girl, Katya, the head of the underground organisation of resistance of prisoners. Her face is broken, in bruises and open wounds. The off-key expressionistic style of the opera can also be called "wounded" by not hitting the notes.

In connection with the Saving Principle, the opera The Passenger contains folklore, pop Soviet, and academic classical styles. Together, they testify to the fact that even in the inhuman conditions of the concentration camp, people remained people and retained the main human qualities - compassion, hope, and love! The folk and pop Soviet styles are represented by songs. There are not many songs in The Passenger. All of them stand out against the background of the instrumental character of the off-key style. The songs organise opera scenes, as arias once did in baroque opera (unlike the baroque form, there are fewer such scenes here; the song does not always manage to break through the impenetrable thickness of the off-key style). The songs are of two types – folk or with folk elements, and pop Soviet hymn-like.

Folk songs are presented by, first of all, Katya's song "Ah Dolina, Ty Dolinushka". This song is very reminiscent of the song from the Smolensk region from the repertoire of Agrafena Glinkina. From the Russian opera tradition, in connection with this song, we can recall Lyudmila's aria from Act 4 of M. Glinka's opera Ruslan and Lyudmila, "Ah ty, moya dolinushka, moya dolinushka!". The circumstances of the performance are similar: Lyudmila yearns for her fiancé and father in the conventional gardens of Chernomor, and Katya remembers her homeland in real cruel trials. "And what is Russia like?" – Katya does not immediately find an answer to the question of the main character, Marta: "Can one really explain this?". "You can sing!" – that is what a song is, it is about what you cannot always explain... Let us recall that in Lyudmila's aria, there is an appeal to "dolya", not "dolinushka". However, the meaning of these cognate words brings together such important concepts for the Russian worldview as dolya, "fate", a person's life path, and "dolinushka" – a symbol of the Motherland in certain conditions, endless in its earthly space, turning into heavenly. Katya's Russian song, "Dolinushka", is adjacent in the final scene of the First Act, "Barrack", to the Song of Marta, the main heroine, "If the Lord called to me". This song is written in the style of Soviet pop music, which is perceived absolutely naturally and makes a strong impression on the listener.

We have already had to write about the musical etymology of the Soviet song [4]. It seems that this genre is collective, it captures the entire diverse palette of Russian music - folk, academic, church. All these basic directions of musical life were preserved for people by the Soviet song – both a lullaby, a prayer song, calling for the harvest, celebrating a wedding, and sympathising with loss. The song "If the Lord Called to Me", which Weinberg gives to Marta, can be called a spiritual hymn. Its meaning is the return to man of what is main, which the Lord created similar to Himself – Freedom. The song ends with a threefold appeal to Freedom.

It is also necessary to mention the song scene of Marta and her fiancé, Tadeusz, whom Marta meets by chance in the camp warehouse: she is scrubbing the floors, he is choosing an instrument – the violin. The culmination of the opera will be connected with the sound of the violin. Here, in the scene "Warehouse", which opens the second act of the opera, the musical tuning to the vital song mode takes place. In the case of Marta and Tadeusz, it is connected with the autobiographical sound of Jewish folk intonations for Weinberg. The birth of the melody is connected with the lovers' memories of a meeting in the town hall, where, having stopped near the organ, Marta said to Tadeusz: "play for me, let's imagine that it is our wedding...". The same thing is happening now; however, the conditions of the meeting and the sound of the music are completely different, and the duet of Marta and Tadeusz, which stopped the camp time, is rudely interrupted by warden Lieschen.

In addition to the fleeting style, which disrupts the barely visible song structure of the sound each time Lieschen appears, the fascist content and impact on people is expressed with the help of a different, non-song, European-American pop beginning in the opera The Passenger. This beginning is expressed by dance music. It seems important that the composer turns to the entertaining context of the sound of dance: in the story about contemporary events – these are jazz rhythms coming from the dance floor of the ship on which Lieschen and Walter are travelling to Brazil; in the memories of the horrors of Auschwitz, it is a primitive waltz, which is personified – it is associated with the camp commander's tastes. He, in turn, does not have a separate textual or musical part, except for this genre symbol – simplified to the point of tastelessness. These dance entertaining landmarks become real dominants of the action. In the present, Lieschen and Walter are eager to go out dancing; however, each time they encounter an obstacle in the form of a stranger who appears out of nowhere, the Passenger, in whom Lieschen recognises Marta. In the past, everything is moving towards the birthday of the head of Auschwitz, when Tadeusz, Marta's fiancé, a musician, had to play the commandant's favourite waltz: "What are you doing here?", Marta asked him when they met in the warehouse. "I was told to learn some melody," Tadeusz answers.

It seems important to note the meaning in the European and American 20th-century dance culture that was emphasised by Weinberg: entertainment as a distraction from the most important, from the true assessment of events, entertainment as oblivion of the truth! It is exactly what Lieschen and Walter strive for. It is especially clearly reflected in the part of Walter, who at first reacts very emotionally to Lieschen's involvement in the horrors of Auschwitz; however, he later says: "Is the splinter that was sucked into the whirlpool to blame?", and then about his compatriots: "We are sentimental... but this makes us purer...". Such self-justifications are "musicalised" by the composer in the genre of dance: dance, dance, dance in order to forget, forget, forget... Dance pop music is entertaining – it is its essence, it is dangerous! Instrumental music without words can have an unpredictable effect on a person and can dispose to evil imperceptibly. In the opera's dramaturgy, the dance rhythms of "false" freedom are contrasted with the song intonations of life. The melodic plots of the jazz theme and the waltz theme are very similar, since the waltz is built on the repetition of not only the figures, but also the dotted "auxiliaries" to the tonic (which in no way let go of the first step – they begin with it and return the movement of the melody to it).

At the culmination of the opera, the two designated dance themes are abolished by quoting a work that is also based on dance; however, its meaning is by no means entertaining. In the last scene of the opera, "The Concert", the action covers both the present and the past. In the present – Lieschen and Walter, finally, having overcome all "sentimental" experiences, go hand in hand to the dance floor. Suddenly, music sounds, which deprives Lieschen of her mind so much that she rushes to the passenger, Marta, to prove her saving rightness: Lieschen is sure that it was she who saved Marta from the death barracks, although she had just told Walter that she had sent Marta there, "from where there is no return", for her offense (and demonstratively washed her hands in front of Walter). Why is there such a reaction? It is because "music from hell" has started playing on the dance floor – the Auschwitz waltz. The very one that Tadeusz was supposed to play at the commandant's birthday. Immediately the action switches to the past. Finding ourselves in the conditions of Auschwitz, seeing Tadeusz with a violin in his hands, and hearing the cry of the fascist: "Play as if before the Lord God! Soon you will meet Him!", we become witnesses of the musician's feat: instead of a vulgar waltz, Tadeusz performs the Chaconne by J. S. Bach and pays for his choice with his life. The Chaconne is the main quote in the musical postmodernism of The Passenger, testifying to the academic classical tradition, which is priceless at any time and in any conditions, and always attests to the truth and high spirituality of life!

Thus, the stylistic dramaturgy of the opera The Passenger consists of three dominants, each of which is associated with a certain spiritual/spiritless content.

Firstly, it is the academic style, which is divided into the directions of classical and modern music. Classical one testifies to the unchanging beauty of art as the beauty of life, however, not in its momentary manifestation, but in eternity. Modern, the fleeting one, testifies, no matter how rude it may sound, to violence against "man and humanity", in the context of the opera – to fascist ideology. In the academic style of the opera The Passenger, the opposition of the past and the present of musical culture, of which the past has a positive meaning, is interesting...

Secondly, it is the pop style of the 20th century, which, like the previous one, is divided into two directions. It is a Soviet song and a jazz dance. Here, in the sphere of danceability, we can also include the vulgarised primitivism sound of the waltz, which was once a ballroom dance in the past. In the pop style of the opera The Passenger, it is interesting how the domestic song and foreign dance culture are contrasted; they are not at all politically but humanly divided in the work of the contemporary of terrible events [6].

Thirdly, it is the folklore style. Of all those presented, it is the most unambiguous – positive. The folklore tradition is presented in its song genre manifestation, which attests to the preservation of the main spiritual qualities of man – love for people and for the Motherland. Songs in The Passenger are sung only by sufferers, who endured all the horrors of imprisonment. These songs are like timeless windows into eternity, valuable joy, peace, and happiness.

Having outlined in the most general terms the stylistic encyclopedic nature of the opera The Passenger, we will end, as the author did, with the "Epilogue". It is performed by Marta, she is no longer on the ship, but at home, on land, and addresses us, the listeners, remembering her dead friends. The intonations and rhythms of the entire opera run through this short speech, which stops at the tonally affirming statement with which the composer began his work: "If your voices die out, we will perish" [1].

REFERENCES:

1. Weinberg M. S. The Passenger: Opera in 2 acts, 8 scenes with epilogue: Op. 97 / Libretto by A. Medvedev and Yu. Lukin based on the story of the same name by Zofia Posmysz; preface by D. Shostakovich. 1977. Moscow: Sov. composer.
2. Mussorgsky M. P. Letters. 2nd ed. 1984. Moscow: Muzyka, p. 446.
3. Nazaikinsky E. V. Style and genre in music: a textbook for students of higher educational institutions. 2003. Moscow: Vlados, p. 248.
4. Pavlova S. A. "High Art of Russian Pop Music in the Song Mono-opera Reflection". 2004. // Burganov House. The Space of Culture, №3, pp. 120–129.
5. Posmysz Z. "The Passenger". Drama story in 2 parts. 1969. / Editor: N. Davydov. Moscow: VUOAP.
6. Sviridov G. V. Music as Fate. 2017. Compiled by A. and V. Belonenko; author of the foreword and commentary: A. Belonenko; scientific editor: S. Subbotina. 2nd ed., revised and enlarged. Moscow: Molodaya Gvardiya, p. 795.
7. Strigina E. V. Music of the 20th century: a teaching aid for students of music schools and universities. 2006. Biysk: The Biya Publishing House, p. 280.

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: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-140-149

СТИЛЬ КАК СМЫСЛ
ОПЕРА М. С. ВАЙНБЕРГА «ПАССАЖИРКА»

К 80-летию Победы
в Великой Отечественной Войне

«Сочинение, написанное кровью сердца»
Г.В. Свиридов
об опере «Пассажирка» [1]

Аннотация: В настоящей статье поставлена проблема драматургии музыкальных стилей в одном из малоизвестных произведений XX века – опере М. С. Вайнберга «Пассажирка». Музыкальные стили рассматриваются в связи со смысловым содержанием этой оперы. Так же как состав действующих лиц – русские, поляки, французы, евреи, англичане, немцы и др., – музыкальное звучание оперы охватывает песенный фольклор многих стран. Также как жизнь персонажей – духовная или бездуховная – музыкальное звучание оперы опирается на классическую музыку, советскую эстраду (песню) или на европейско-американскую танцевальную традицию и др.

Представить каждый музыкальный стиль во взаимосвязи со смыслом ситуации, которую он выражает, и с нравственной характеристикой героев, которым эти стили высказывания свойственны, - такова основная идея настоящей статьи, почерпнутая в драматургии самой оперы. В статье представлены выводы, сделанные в процессе чтения курса лекций по дисциплине «история музыки» на исполнительских кафедрах РАМ имени Гнесиных. Опера «Пассажирка» была включена автором в учебную программу с 2010/2011 уч. г. и заинтересовала не только студентов, но и коллег музыковедов.

Ключевые слова: Пассажирка, М. С. Вайнберг, советская песня, вальс и танец в стиле джаз, энциклопедия музыкальных стилей

Оперу «Пассажирка» (1967-1968 гг.) Мечислав Самуилович Вайнберг считал делом своей жизни, которое в наши дни оказывается особенно актуальным. Основу сюжета оперы составляет встреча, внезапно состоявшаяся уже в мирное время, - встреча бывшей заключенной Освенцима Марты с надзирательницей Лизой. Большой пласт действия приходится на воспоминания о концентрационном лагере.

Для самого композитора и для автора повести, по которой было написано либретто, такое освещение страшных событий Войны автобиографично: семья М. С. Вайнберга, которая на начало Великой Отечественной Войны проживала в Польше, погибла в концентрационных лагерях; судьба писательницы Зофьи Посмыш сложилась таким образом, что, пережив заключение в Освенциме и Равенсбрюке, она дожила до Победы и уже в мирное время на Елисейский Полях в Париже встретила идущую ей на встречу надзирательницу Освенцима. Испытанный шок оказался такой силы, что спастись от осознания «правды» жизни Зофья смогла только в творчестве. Ее повесть «Пассажирка» стала одним из первых произведений писательницы [5].

Наша статья посвящена музыке, а точнее стилевой драматургии оперы «Пассажирка». Речь идет о суммировании ведущих стилей и жанровых направлений XX века для достоверного раскрытия сюжета и характеров действующих лиц. Иными словами, опера «Пассажирка» - это своего рода энциклопедия ведущих стилей XX века с точным «объяснением» смысла каждого из них.

Определение стиля в связи с музыкальной культурой XX века – явление болезненно многозначное: оно связано с представлением о полистилистике. Но при всех многочисленных вариантах, все-таки намечают два ведущих направления – модерн и постмодерн. Оба эти направления представлены в музыке «Пассажирки». Постмодерн в этой опере оперирует одним из наиболее показательных своих приемов, а именно цитированием или стилизацией классических или современных произведений и собственно стилей. Таким образом в целом складывается довольно разносторонне, но тем не менее подчиненное единой художественной цели музыкальное звучание. Обозначим последовательно каждое из услышанных направлений, всего выделим три: музыка академическая – современная и классическая, фольклорная – русская и других народов, эстрадная – советская и европейско-американская.

Сначала – о звучании, которое занимает наибольшее временное пространство оперы, его принято обозначать как экспрессионистическое, то есть выходящее за какие бы то ни было известные рамки выразительности. Это один из современных академических стилей, который в своем лекционном обиходе мы называем мимонотным. Такое обозначение заставляет задуматься о причинах непопадания в ноты. На специально музыкальном языке это называется расширенной тональностью (и далее вплоть до отказа от тональной организации) и подразумевает широкое использование хроматических неустойчивых ступеней/тонов и гармоний. В целом для музыканта непопадание в ноты – признак непрофессионализма. Но вряд ли можно уличить в этом выдающихся композиторов-экспрессионистов XX века. Представляется, что причина такого музыкального звучания – в непопадании самой жизни общества в сложившиеся веками законы духовной жизни «человека и человечества», которое не только не могло остаться незамеченным искусством, но вопияло через тонкий мир творчества. «Весь XX век сопровождался стремительным усложнением музыкального языка. Ясность и четкость организации классических форм музыки ушли на второй план, на первый же в творчестве современных композиторов выдвинулись многообразие выбора и организации выразительных средств. Такая ситуация сложилась с первых десятилетий прошедшего века… Но и на рубеже XX и XXI веков «новейшая музыка» часто вызывает шок восприятия от «хаоса» непонятных звуков. Современная опус-музыка элитарна, понятна относительно небольшой части слушательской аудитории…» [7].

В опере «Пассажирка» «стремительно усложненным музыкальным языком», свойственным по нашему определению, мимонотному стилю, оказывается выражена бездуховность фашизма, поскольку само это явление – мимо-человечное, мимо-жизненное. В опере М.С. Вайнберга экспрессионистский стиль XX века оказывается настолько «на своем месте», что никакого эстетического диссонанса, о котором говорил Ю.Н. Холопов [7], при слушании этой музыки не происходит. Во-первых, в этом стиле высказываются фашисты. Это бывшая надзирательница, а в настоящем – привлекательная Лизхен, которая со своим супругом Вальтером направляется из Германии к месту его дипломатической службы в Бразилию. Это и все другие персонажи фашистского толка в Освенциме, всплывающие в действии при «переключении» временных планов с настоящего на прошедшее. Не будем подробно останавливаться на этих персонажах, выделим лишь начальника Освенцима. Он не имеет своей текстовой партии, но олицетворен музыкой – определенным жанром (стилем), о котором скажем чуть позже. Во-вторых, мимонотность, как бездуховный строй жизни и музыки, отражается и в партиях страдальцев Освенцима, звучит в их диалогах и в инструментальной музыке, сопровождающей действие. Это объяснимо – причины такого проникновения запечатлены не только в словах, но и на лицах персонажей, например, русской девушки Кати – главы подпольной организации сопротивления заключенных. Ее лицо разбито, в кровоподтеках и открытых ранах. «Раненым» не попаданием в ноты можно назвать и мимонотный экспрессионистский стиль оперы.

В связи со Спасительным началом в опере «Пассажирка» находятся фольклорный, эстрадный советский и академический классический стили. В совокупности они свидетельствуют о том, что даже в нечеловеческих условиях концентрационного лагеря, люди оставались людьми и сохраняли главные человеческие качества – сострадание, надежду и любовь! Стили фольклорный и эстрадный советский представлены песнями. Песен в «Пассажирке» не много. Все они чрезвычайно заметно выделяются на фоне инструментального характера мимонотного стиля. Песни организуют оперные сцены, как когда-то в барочной опере это делали арии (в отличии от барочной формы здесь меньше таких сцен, не всегда песне удается пробиться сквозь непроглядную толщу мимонотности). Песни представлены двух видов – народные или с народными элементами, и эстрадные советские гимнического склада.

Народные – это, прежде всего, песня Кати «Ах долина, ты, долинушка». Эта песня очень напоминает протяжную Смоленского региона из репертуара Аграфены Глинкиной. Из русской оперной традиции в связи с этой песней вспоминается ария Людмилы из 4 действия оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» «Ах ты, доля моя долюшка, доля моя горькая!». Обстоятельства исполнения схожи – и Людмила в условных садах Черномора тоскует о женихе и батюшке, и Катя в реальных жестоких испытаниях вспоминает о Родине. «А какая она Россия?» - на вопрос главной героини Марты не сразу находится ответ у Кати: «Разве об этом расскажешь?». «А ты спой!» - вот что такое песня, в ней – о том, о чем не всегда можно и рассказать… Напомним, что в арии Людмилы звучит обращение к «доле», а не «долине». Но значение этих однокоренных слов сближает такие важные для русского мировоззрения понятия, как «доля» - жизненный путь человека, и «долина» - символ Родины – бесконечной в своем земном пространстве, переходящем в небесное.

Русская песня Кати соседствует в заключительной картине Первого действия «Барак» с Песней Марты – главной героини «Если бы воззвал ко мне Господь». Эта песня написана в стилистике советской эстрады, что воспринимается абсолютно естественно и производит сильнейшее впечатление на слушателя.

Нам приходилось уже писать о музыкальной этимологии советской песни [4]. Представляется, что этот жанр является собирательным, в нем запечатлена вся разнообразная палитра русской музыки – народной, академической, церковной. Все эти базовые направления музыкальной жизни сохранила для людей советская песня – и колыбельная, и молитвенная, и призывающая к жатве, и празднующая свадьбу, и сочувствующая утрате. Песню «Если бы воззвал ко мне Господь», которую вкладывает в уста Марты М.С. Вайнберг, можно назвать духовным гимном. Смысл ее – возвращение человеку главного, в чем Господь создал его подобным Себе, – Свободы. Троекратным воззванием к Свободе заканчивается эта песня.

Также необходимо сказать о песенной сцене Марты и ее жениха Тадеуша, с которым Марта встречается случайно на лагерном Складе: она драит полы, он выбирает инструмент – скрипку. Со звучанием скрипки будет связана кульминация оперы. Здесь же, в картине «Склад», которой открывается 2 действие оперы, происходит музыкальная настройка на жизненно важный песенный лад. В случае Марты и Тадеуша он связан с автобиографическим для М.С. Вайнберга звучанием еврейских народных интонаций. Мелодия рождается в воспоминаниях влюбленных о встрече в ратуше, где, остановившись возле органа, Марта попросила Тадеуша: «сыграй для меня, представим, что это наша свадьба…». Также происходит и теперь, но только условия встречи и звучания музыки категорическим иные, и, остановивший лагерное время дуэт Марты и Тадеуша, грубо прерывается надзирательницей Лизхен.

Помимо мимонотного стиля, который всякий раз с появлением Лизхен нарушает чуть проглянувший песенный строй звучания, фашистское содержание и воздействие на людей выражается в опере «Пассажирка» с помощью иного нежели песня, эстрадного начала. Это начало выражено танцевальной европейско-американской музыкой. Представляется важным, что композитор обращается к развлекательному контексту звучания танца: в рассказе о современных событиях – это джазовые ритмы, доносящиеся с танцплощадки корабля, на котором путешествуют в Бразилию Лизхен и Вальтер; в воспоминаниях об ужасах Освенцима – это примитивный вальсок, который персонифицирован, - он связан со вкусами начальника лагеря, в свою очередь не имеющего отдельной текстовой и музыкальной партии, кроме этого жанрового символа – упрощенного до безвкусия. Это танциевальное развлекательное звучание становится настоящим ориентиром действия. В настоящем времени –

Лизхен и Вальтер стремятся выйти танцевать, но каждый раз встречают на своем пути помеху в виде появляющейся как будто из ниоткуда незнакомки – Пассажирки, в которой Лизхен узнает Марту. В прошлом времени – всё движется к тому, чтобы на дне рождения начальника Освенцима Тадеуш – жених Марты, музыкант – сыграл любимый вальс коменданта: «Что ты здесь делаешь?» - спрашивает его Марта при встрече на складе. «Мне велели выучить какую-то мелодию» - отвечает Тадеуш.

Представляется важным отметить тот смысл, который подчеркнут М.С. Вайнбергом в танцевальной европейско-американской культуре XX века: развлечение, как отвлечение от главного, от истинной оценки событий, развлечение как забвение правды! Именно к этому стремятся Лизхен и Вальтер. Особенно ярко это отражено в партии Вальтера, который сначала очень эмоционально реагирует на причастность Лизхен к ужасам Освенцима, но позже произносит: «Виновата ли щепка, которую затянул водоворот?», и далее о своих соотечественниках: «Сентиментальны мы… но это делает нас чище…». Подобные самооправдания «музыкофицированы» композитором в жанре танца: танцевать, танцевать, танцевать, чтобы забыть, забыть, забыть… Танцевальная эстрадная музыка – развлекательная – вот ее сущность, она опасна! Инструментальная музыка без слов может оказать на человека непредсказуемое впечатление и может расположить ко злу незаметно для него самого. В драматургии оперы танцевальные ритмы «ложной» свободы противопоставляются песенным интонациям жизни. Фабулы джаз-темы и вальс-темы очень похожи, поскольку вальс строится на повторе не только колен, но и пунктирных «вспомоганий» тонике (никак не отпускающих первую ступень – с нее начинающих и к ней возвращающих движение мелодии).

В кульминации оперы две обозначенные танцевальные темы оказываются упразднены цитированием произведения, в основе которого также положен танец, но значение его отнюдь не развлекательное. В последней сцене оперы – «Концерт» действие охватывает и настоящее, и прошлое время. В настоящем – Лизхен и Вальтер наконец-то, преодолев все «сентиментальные» переживания, направляются рука об руку на танцплощадку. Внезапно звучит музыка, которая лишает Лизу ума настолько, что она бросается к Пассажирке Марте доказывать свою спасительную правоту: Лизхен уверена, что это она спасла Марту от барака смерти, хотя только что рассказывала Вальтеру, что за провинность отправила Марту туда, «откуда не возвращаются» (и показательно умывала перед Вальтером руки). Отчего такая реакция? Оттого, что на танцплощадке зазвучала «музыка из ада» - вальс Освенцима. Тот самый, который должен был сыграть Тадеуш на дне рождения коменданта. Тут же действие переключается на прошлое время и, оказавшись в условиях Освенцима, и увидев Тадеуша со скрипкой в руках, и услышав крик фашиста: «Играй как перед Господом Богом! Скоро ты встретишься с Ним!», мы становимся свидетелями подвига музыканта: вместо пошлого вальса Тадеуш исполняет Чакону И. С. Баха и платит за свой выбор жизнью. Чакона – главная цитата в музыкальном постмодерне «Пассажирки» свидетельствует об академической классической традиции, которая бесценна в любые времена и в любых условиях, и всегда свидетельствует о правде и высокой духовности жизни!

Итак, стилевая драматургия оперы «Пассажирка» складывается из трех доминант, каждая из которых связана с определенным духовным/бездуховным содержанием.

Во-первых, это академический стиль, который раздваивается на направления классической и современной музыки. Классическая – свидетельствует о неизменной красоте искусства, как красоте жизни не в сиюминутном ее проявлении, но в вечности. Современная – мимонотная свидетельствует, о насилии над «человеком и человечеством», в контексте оперы – о фашистской идеологии. В академическом стиле оперы «Пассажирка интересно противопоставление прошлого и настоящего времени музыкальной культуры, из которого положительным значением обладает прошлое…

Во-вторых, это эстрадный стиль XX века, который также как предыдущий разделяется на два направления. Это советская песня и джазовый танец. Сюда же к сфере танцевальности можно отнести опошленное примитивизмом звучание вальса, который когда-то в прошлом был бальным танцем. В эстрадном стиле оперы «Пассажирка» интересно противопоставление отечественной песенной и зарубежной танцевальной культуры, которое отнюдь не политически, но по-человечески разделено в творчестве современника страшных событий [6].

В-третьих, это фольклорный стиль. Из всех представленных он наиболее однозначен – положителен. Фольклорная традиция представлена в ее песенном жанровом проявлении, которое свидетельствует о сохранении человеком главных духовных качеств – любви к людям и к Родине. Песни в «Пассажирке» поют только страдальцы, на долю которых выпало испытать все ужасы заключения. Эти песни, как вневременные окна в вечность, ценную радостью, миром и счастьем.

Обозначив в самом общем плане стилевую энциклопедичность оперы «Пассажирки», закончим как это сделал и сам автор Эпилогом. Его исполняет Марта, она уже не на корабле, но дома, на земле и обращается к нам, слушателям, вспоминая своих погибших друзей. Интонации и ритмы всей оперы проходят в этом небольшом выступлении, которое останавливается на тонально утверждающем высказывании, с него композитор начинал свое сочинение: «Если заглохнут ваши голоса, то мы погибнем» [1].

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Вайнберг М.С. Пассажирка: Опера в 2-х д., 8-ми карт. с эпилогом: Ор. 97 / Либретто А. Медведева и Ю. Лукина по одноим. повести Зофии Посмыш; Предисл. Д. Шостаковича. - М.: Сов. композитор, 1977.
2. Мусоргский М.П. Письма. - 2-е изд. - М.: Музыка, 1984. - 446 с.
3. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студентов ВУЗов. - М.: Владос, 2003. - 248 с.
4. Павлова С.А. Высокое искусство русской эстрады в песенной монооперe «Отражение» // Дом Бурганова. Пространство культуры. - 2004. - №3. - С. 120-129.
5. Посмыш З. Пассажирка. Драм. повесть в 2 ч. / Отв. ред. Н. Давыдова. - М.: ВУОАП, 1969.
6. Свиридов Г.В. Музыка как судьба / Георгий Свиридов; сост. А.С. и В.С. Белоненко; авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко; науч. ред. С.И. Субботина. - 2-е изд. дораб. и доп. - М.: Молодая гвардия, 2017. - 795 с.
7. Стригина Е.В. Музыка XX века: учебное пособие для студентов музыкальных училищ и вузов. - Бийск: Издательский дом «Бия», 2006. - 280 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 раза 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