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)

4.2025

Москва/Moscow
2025

TABLE OF CONTENTS

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL JOURNAL «BURGANOV HOUSE. THE SPACE OF CULTURE» — No. 4 — 2025

ON THE COVER | Zurab Tsereteli. Untitled. Fragment. Oil on canvas.

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ «ДОМ БУРГАНОВА. ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ» — No. 4 — 2025

НА ОБЛОЖКЕ | Зураб Церетели. Без названия. Фрагмент. Холст, масло

LETTER FROM THE EDITOR

Dear friends,

We are pleased to present to you Issue 4. 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 articles dedicated to the memory of the outstanding artist and public figure, Zurab K. Tsereteli, the President of the Russian Academy of Arts.

In the article "The Role of Zurab Tsereteli in the Unification and Development of the Russian Artistic Process", A. N. Burganov analyses current trends in the artistic life development in Russia associated with the initiative and strategy of the President of the Russian Academy of Arts, Z. Tsereteli. The author highlights his key role in the process of consolidation of various artistic trends, focusing on Tsereteli's ability to combine the traditions of academic art with avant-garde trends.

The article by M. A. Burganova, "Monumental Reliefs of Zurab Tsereteli", is dedicated to the work of an outstanding artist, the President of the Russian Academy of Arts, Zurab Tsereteli. The author notes the exceptional role of relief in the work of Tsereteli, who consistently and innovatively addressed this complex type of plastic art, overcoming its historical conservatism and revealing the individuality of a modern master. In conclusion, the author emphasises Tsereteli's role as a major cultural person of international recognition, actively advancing humanistic ideas, in addition to his artistic career.

Features of the church art of the Chuvash, Mari, Mordvins, and other peoples of the Russian state are explored by A. I. Mordvinova in the article "On the Composition of Church Art Masters in Cheboksary (Icon Painters of the 18th-19th Centuries)". The majority of the research material comes from archival sources, most of which are from the 18th and 19th centuries.

In the article "The Issue of Authenticity in the Reconstruction of Lost Heritage Sites in China", M. Yu. Shevchenko examines the practice of recreating lost architectural heritage in China in the 21st century, posing important questions about their value. Moreover, he challenges traditional ideas about heritage: should it be limited only to material form, or, under certain conditions, can it be understood more broadly?

The features of the development of railway station architecture in world practice are analysed by Zhao Caiwen and M. T. Maistrovskaya in the article "Evolution of Architectural Forms of Railway Stations from a Global Perspective: From Europe and America to Russia and the Chinese Eastern Railway". The authors emphasise the commonality of the architectural and typological paradigm in the design of railway stations on a global scale through intercultural communication and economics.

The development of the national model of Finnish design from national romantic aspirations to rational doctrines aimed at 20th-century design is analysed by E. A. Zaeva-Burdonskaya in the article "The Gesellius, Lindgren, Saarinen Architectural Firm in the Formation of the Industrial School of Finnish Design". The author believes that architectural firms, as well as independent designers with their design potential, openness to innovative solutions and experiments, were the most important catalyst for reforms in the field of design and artistic ideas implementation.

The topic is continued by A. N. Sankova and A. N. Lavrentiev's article, "Design Centres in Post-War Europe and the Professional Infrastructure of Design in the Second Half of the 20th Century". The authors consider the revival and evolution of professional institutions of designers in Germany, France, Italy, Britain, and the USA; they played a key role in the formation of quality standards and aesthetics of industrial products. The authors emphasise their influence on the development of design national identity and the economic competitiveness of the country.

In the article "Research on the Strategies of Exhibiting Photo Art and Interacting with the Public in Photo Museums in Russia and China", Ge Xiaofang analyses the development of photography museums in different cultural contexts, as well as design methods employed in these projects. The author argues that by balancing technological innovation and cultural heritage, museums are evolving into creative clusters, attracting the public with their creatively engaging programmes.

The formation of the ideological and artistic programmes of Socialist Realism painting in the period of the 1920s-1930s is considered by Petr P. Kozorezenko in the article "The Formation of Socialist Realism Painting: Discussions on the Principles of Soviet Art of the 1920s-1930s". The author believes that revolutionary ideology and philosophy of nihilism served as the foundation for the early development of Soviet avant-garde artistic trends, which were subsequently "softened" by concentrating on the traditions of Russian realism of the second half of the 19th century (the Itinerants).

The unique aspects of hyperrealism development in Chinese art are explored by K. N. Gavrilin and Zhang Bu in the article "The Works of Luo Zhongli and the Birth of Hyperrealism in Painting in New China". Taking artist Luo Zhongli's creative work as an example, the authors examine the key characteristics of Chinese hyperrealism, distinguished by extreme naturalism and meticulous execution, combined with national motifs.

In the article "Female Images in the Musical Art of China in the First Half of the 20th Century: Genre and Stylistic Trends of Their Embodiment", Peng Huizhen and Wu Ming studied the interpretation of female images in different genres of opera and chamber-vocal musical art in China in the first half of the 20th century, including in a historiographical vein; moreover, they analysed the specifics of their development in comparison with analogues in Western European musical art.

Jiang Weishan presents a study of the leading forms of stylistic synthesis in the work of Chinese composers of the second half of the 20th and first quarter of the 21st centuries using the flute performance repertoire as an example in the article "Style in the Work of Contemporary Chinese Composers". Experiments with updated artistic themes and images, differentiation and mixing of various timbre, modal, and harmonic palettes in music offer a wealth of resources for contemporary musicians-performers looking to explore fresh approaches to interpretation. They blend national traditions with modernity — instrumental theatre and the use of multimedia technologies.

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 № 4/2025 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 открывают статьи, посвященные памяти выдающегося художника и общественного деятеля, Президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели.

А. Н. Бурганов в статье «Роль Зураба Церетели в объединении и развитии российского художественного процесса» анализирует современные тенденции в развитии художественной жизни России, связанные с инициативой и стратегией Президента Российской академии художеств З.К. Церетели. Автор выделяет его ключевую роль в процессе консолидации различных направлений искусства, акцентируя внимание на способности З.К. Церетели объединять традиции академического искусства с авангардными течениями.

Статья М.А. Бургановой «Монументальные рельефы Зураба Церетели» посвящена творчеству выдающегося художника Президента Российской академии художеств Зураба Церетели. Автор отмечает исключительное место рельефа в творчестве Церетели, который последовательно и новаторски обращается к этому сложному виду пластики, преодолевая её историческую консервативность и раскрывая индивидуальность современного мастера. В заключение Автор подчёркивает роль Церетели как не только художника, но и крупного культурного деятеля мирового уровня, активно продвигавшего гуманистические идеи.

Особенности церковного искусства чувашей, мари, мордвы и других народов Русского государства исследует А.И. Мордвинова в статье «О составе мастеров церковного искусства в Чебоксарах (иконописцы XVIII–XIX вв.)». Материалом исследования служат главным образом архивные источники, самая большая группа которых принадлежит XVIII–XIX вв.

Шевченко М. Ю. в статье «Проблема аутентичности при воссоздании утраченных памятников в Китае» рассматривает практику воссоздания утраченного архитектурного наследия в Китае в XXI веке, ставит важные вопросы о ценности подобных объектов, а также бросает вызов традиционным представлениям о наследии — должно ли оно ограничиваться только материальной формой или, при определенных условиях, может пониматься более широко.

Особенности эволюции архитектурной формы железнодорожных вокзалов в мировой практике анализируют Чжао Цайвэнь и М.Т. Майстровская в статье «Эволюция архитектурных форм железнодорожных вокзалов в глобальной перспективе: От Европы и Америки до России и Китайско-Восточной железной дороги». Авторы подчеркивают общность архитектурно-типологической парадигмы в проектировании железнодорожных вокзалов в глобальном масштабе через каналы межкультурной коммуникации и экономики.

Процессы формирования национальной модели финского дизайна от национально-романтических устремлений до рациональных доктрин, устремленных в дизайн XX столетия анализирует Е.А. Заева-Бурдонская в статье «Архитектурное бюро Gesellius-Lindgren & Saarinen в формировании промышленной школы финского дизайна». Автор полагает, что важнейшим катализатором реформ в области реализации проектно-художественных идей дизайна выступили архитектурные бюро, а также независимые дизайнеры с их проектным потенциалом, открытостью к инновационным решениям и экспериментам.

Тему продолжает статья А.Н. Саньковой и А.Н. Лаврентьева «Дизайн-центры в послевоенной Европе и профессиональная инфраструктура дизайна второй половины XX века», в которой авторы рассматривают возрождение и эволюцию профессиональных институций дизайнеров Германии, Франции, Италии, Британии, США, сыгравших ключевую роль в формировании стандартов качества и эстетики промышленной продукции. Авторы подчеркивают их влияние на формирование национальной идентичности дизайна и экономическую конкурентоспособность страны.

Гэ Сяофан в статье «Исследование стратегий экспонирования фотоискусства и взаимодействия с публикой в фотомузеях России и Китая» анализирует пути развития музеев фотографии в разных культурных контекстах, а также используемые в этих проектах методы дизайна. Автор полагает, что музеи балансируя между технологическими инновациями и культурным наследием превращаются в своего рода креативные кластеры, привлекающие публику своими открытыми для творчества программами взаимодействия.

Вопросы формирования идейно-художественных программ живописи «соцреализма» в период 1920 – 1930-х годов освещаются П.П. Козорезенко в статье «Сложение живописи «социалистического реализма»: дискуссии вокруг принципов советского искусства 1920 - 1930-х годов». Автор полагает, что художественные направления советского авангарда изначально возрастали на почве революционной идеологии и философии нигилизма, позже «смягченные» опорой на традиции русского реализма второй половины XIX столетия (передвижничества).

Уникальные аспекты становления гиперреализма в китайском искусстве исследуют К.Н. Гаврилин Чжан Бу в статье «Творчество Ло Чжунли и рождение гиперреализма в живописи Нового Китая». Не примере творчества художника Ло Чжунли, авторы рассматривают ключевые характеристики китайского гиперреализма, отличающегося крайним натурализмом и тщательным исполнением, в сочетании с национальными мотивами.

Пэн Хуэйчжэнь и У Мина в статье «Женские образы в музыкальном искусстве Китая первой половины XX века: жанровые и стилевые тенденции их воплощения» исследовали толкование женских образов в разных жанрах оперного и камерно-вокального музыкального искусства Китая первой половины XX века, в том числе и в историографическом ключе, проанализировали специфику их развития, в сравнении с аналогами в западноевропейском музыкальном искусстве.

Исследование ведущих форм стилевого синтеза в творчестве китайских композиторов второй половины XX – первой четверти XXI века на примере флейтового исполнительского репертуара представляет Цзян Вэйшань в статье «Стиль в творчестве современных китайских композиторов». Эксперименты в области обновленных художественных тем и образов, дифференциации и смешения разных тембровых, ладовых и гармонических палитр в музыке стали основой для поиска новых путей современными музыкантамм-исполнителями, которые сочетают национальные традиции с современностью – инструментальным театром и применением мультимедиа технологий.

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

Научно-аналитический журнал
Дом Бурганова.
Пространство культуры
#4/2025

Дорогие Друзья, уважаемые читатели журнала «Дом Бурганова»!

Этот номер посвящён выдающемуся мастеру современного искусства — Зурабу Константиновичу Церетели.

Его имя прочно вписано в историю отечественного и мирового искусства. В качестве президента Российской академии художеств Зураб Церетели на протяжении многих лет способствовал развитию традиций академического образования, поддержке художников, сохранению и популяризации в мировом культурном пространстве Российской академии художеств и укреплению авторитета Академии как одного из ведущих культурных центров России. Его подвижническая деятельность была направлена на объединение художественного сообщества, защиту национальной культуры и её продвижение в международном контексте.

Наследие Зураба Константиновича можно назвать культурным достоянием нашей страны: его монументальные произведения формируют облик городов, создают образы национальной памяти, становятся символами духовной и исторической преемственности. При этом его творчество получило широкое признание и за пределами России, что укрепило статус отечественного искусства в мировом культурном пространстве.

Публикации, представленные в этом выпуске, - дань уважения коллег Зурабу Константиновичу Церетели - Президенту Академии и Другу. Они позволяют осмыслить масштаб его личности и наследия, увидеть за монументальностью работ глубину художественной мысли, устремлённой к вечным ценностям красоты и гармонии.

Уверен, что публикации нынешнего выпуска помогут еще раз взглянуть на художественное наследие Зураба Константиновича, ценя его не только как художника, но и как культурного деятеля, чья деятельность оказала заметное влияние на историю современной художественной жизни.

Александр Николаевич Бурганов,
доктор искусствоведения, профессор, действительный член Российской академии художества, директор Московского государственного музея «Дом Бурганова»

Alexander N. Burganov
Full Member of the Russian Academy of Arts
Doctor in Art History
Professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
Director of the Moscow State Museum "Burganov House"
e-mail: dom.text@gmail.com
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-12-17

THE ROLE OF ZURAB TSERETELI IN THE UNIFICATION AND DEVELOPMENT OF THE RUSSIAN ARTISTIC PROCESS

Summary: The article analyses current trends in the artistic life development in Russia, associated with the initiative and strategy of Zurab Tsereteli, the President of the Russian Academy of Arts. The author highlights Tsereteli's key role in the process of consolidation of various artistic trends, focusing on his ability to combine the traditions of academic art with avant-garde trends. It is emphasised that the policy of the Academy under Tsereteli contributed to the dialogue between generations and the integration of contemporary art masters into the academic community. Moreover, the author notes the importance of supporting art education and creating an environment for young artists. In general, the article presents Tsereteli's strategy as a significant step towards the unity and development of the Russian artistic process.

Keywords: President of the Russian Academy of Arts Zurab Konstantinovich Tsereteli, the Picasso et les Maitres exhibition, the From Study to Art Object exhibition, traditions, contemporary art.

The most striking events in the European artistic life of the autumn-winter season of 2008-2009 were two exhibitions: the Picasso et les Maitres exhibition at the Galeries Nationales du Grand Palais from October 8, 2008 to February 2, 2009, where the paintings of the 20th-century artists were compared with the paintings of their predecessors and teachers, and the From Study to Art Object exhibition at the Moscow Museum of Modern Art on Petrovka Street.

Both exhibitions were incisive and impressed with a new approach to traditions and innovation in creativity.

The Picasso exhibition began with the most complete collection of academic studios from the period of the great artist's studies. In Moscow, it opened with a display of the best examples of academic drawing and painting from the Imperial Academy of Arts. Then, the exhibition seamlessly transitioned into modern life and contemporary art, fusing innovations and traditions under one roof.

I believe it was a symptom of the times, indicating the profound changes taking place in artistic life. I see this as a positive process of consolidation of all artistic trends, which has become the strategy of the Russian Academy of Arts under Zurab Tsereteli.

Up until now, the academic tradition and contemporary art were antagonists. It was convenient. Both sides needed the "image of the enemy" in order to earn political dividends from the confrontation of ambitions. However, in fact, many stars of contemporary art received a classical education. Picasso is a striking example, and among Russian artists, these are Kandinsky, Chagall, and later Kabakov, Prigov, Sokov, Rabin, Sooster, Nemukhin, Steinberg, Shakhovskoy. Some thought that it was politically advantageous to come out with sharp criticism of their school education, or to forget about it altogether. Yet, in the work of truly great masters, tradition has never interfered with innovation.

Ill. 1. Zurab Tsereteli. Untitled, 2018. Oil on canvas. 100 × 120 cm.

The new history of Russia was marked by a clear division of artists into the Reds and the Whites with their galleries, sponsors and grants, fighting with each other. It was interesting for the yellow press. The Academy, always distinguished by conservatism, was practically outside the artistic space of youth contemporary art for many years. Nevertheless, the Academy never supported the division with contemporary art, it did not enter into conflicts with it; on the contrary, it made attempts to bring it closer. Thus, at the Surikovka (Moscow Surikov State Academic Institute of Fine Arts), a diploma thesis on abstract painting was successfully defended in the class of Professor P. Nikonov, and at the Stroganovka (the Russian State University of Design and Applied Arts), under my supervision, a diploma thesis on abstract sculpture was successfully defended in the presence of repre-

sentatives of the Tretyakov Gallery. In the context of academic education, it was challenging. However, with this gesture, it was the academics who were able to pave the way for the young despite all the obstacles. The young and the old generations are always in conflict. We are, so to speak, in an offended position, and they are on the offensive. Throughout history, this has been the case. Nevertheless, the Academy, which was the foundation of art, turned out to be wiser, having managed to overcome this hostility, this confrontation. The initiator of this dialogue was Zurab, who accepted the diversity of art, managed to preserve the tradition, and extended a hand to the new generation. We know that in both figurative and abstract art such deep categories as harmony, dissonance, rhythm, dynamics, statics exist as general creative patterns, regardless of the artistic language of their implementation.

The President of the Academy found the strength to change the strategy of the Academy of Arts, thereby making a breakthrough in the relationship between contemporary and traditional art. He initiated the opening of three new museums of contemporary art, which have become a place of active creative work for masters of modern art and young artists. He brought prominent figures in "contemporary art" from the West to the Academy by organising their exhibitions. Forgetting about the recent confrontation, Ilya Kabakov, Oscar Rabin, Vladimir Nemukhin, Eduard Steinberg, and many others became members of the Academy, and the Presidium of the Academy applauded their artistic achievements. Cooperation began. And what is contemporary art in principle, what is classical art, the art of each of us? There is one unity. It is created within us. However, these are different sign systems of depiction and communication with the viewer. Yes, each phenomenon is closed within itself. Nevertheless, there are common artistic processes at the basis of them. And each has the right to exist.

Personally, I supported Zurab Tsereteli's initiative and strategy in consolidating the forces of the contemporary artistic process in Russia. I share his understanding of the role of tradition in innovation and welcome the president's concern for the future of art education in Russia.

REFERENCES

1. Andreeva, Yu.Yu. 2017. "Contemporary Art of Russia: Traditions and Innovations in Institutional Development" [Sovremennoe iskusstvo Rossii: traditsii i innovatsii v institutsionalnom razvitii], *Moscow University Bulletin. Series 21. Management (State and Society) [Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 21: Upravlenie (gosudarstvo i obshchestvo)]*, no. 3, pp. 118-128.
2. Vanslov, V. 2006. "The Only Happiness is Work. Zurab Tsereteli" [Edinoe schast'e - rabota. Zurab Tsereteli], *Tretyakov Gallery Magazine [Tretyakovskaya galereya]*, no. 2(11).
3. Ivanova, S.V. 2018. "Strategies for Art Education in Contemporary Russia: Challenges and Prospects" [Strategii khudozhestvennogo obrazovaniya v sovremennoj Rossii: vyzovy i perspektivy], *Bulletin of the Russian Academy of Arts [Vestnik Rossijskoj akademii khudozhestv]*, no. 3(39), pp. 56-63.
4. Likhacheva, L.M. 2015. "Traditions of Academic Art and the Ways of Their Transformation in Contemporary Artistic Culture of Russia" [Traditsii akademicheskogo iskusstva i puti ikh transformatsii v sovremennoj khudozhestvennoj kulture Rossii], *Art Studies Magazine [Zhurnal «Iskusstvoznanie»]*, no. 4, pp. 102-111.
5. Mironova, N.A. 2019. "Integration of Classical and Avant-garde Traditions in the Activities of the Russian Academy of Arts" [Integratsiya klassicheskikh i

Александр Николаевич Бурганов
доктор искусствоведения,
действительный член Российской академии художества,
профессор
Российского государственного художественного-промышленного
университета им. С. Г. Строганова
Директор Московского государственного музея «Дом Бурганова»
e-mail: dom.text@gmail.com
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-12-17

РОЛЬ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ В ОБЪЕДИНЕНИИ И РАЗВИТИИ РОССИЙСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

Аннотация: В статье анализируются современные тенденции в развитии художественной жизни России, связанные с инициативой и стратегией президента РАХ З.К. Церетели. Автор выделяет его ключевую роль в процессе консолидации различных направлений искусства, акцентируя внимание на способности З.К. Церетели объединять традиции академического искусства с авангардными течениями. Подчеркивается, что политика Академии при Церетели способствовала диалогу между поколениями и интеграции мастеров современного искусства в академическое сообщество. Автор также отмечает значимость поддержки художественного образования и формирования среды для молодых художников. В целом, статья представляет стратегию З.К. Церетели как важный шаг к единству и развитию российского художественного процесса.

Ключевые слова: Президент Российской академии художеств Зураб Константинович Церетели, выставка «Picasso et les maitres», выставка «От штудии к арт-объекту», традиции, современное искусство.

Самыми яркими событиями в европейском пространстве художественной жизни сезона осень-зима 2008-2009 годов можно было назвать две выставки: выставка «Picasso et les maitres» («Пикассо и мэтры») в выставочном комплексе Grand Palais с 8 октября по 2008 года по 2 февраля 2009 года, на которой живопись художника XX века была сопоставлена с картинами его предшественников и учителей, и выставка «От штудии к арт-объекту» в Московском государственном музее современного искусства на Петровке, 25.

Обе экспозиции были остры и произвели впечатление новой постановкой вопроса о традициях и новаторстве в творчестве.

Выставка Пикассо началась с показа наиболее полной коллекции академических studio периода учебы великого художника. Выставка в Москве открылась показом лучших образцов академического рисунка и живописи императорской Академии Художеств. Затем экспозиция плавно без всяких загородок перешла в современную жизнь, в современное искусство, соединив под одной крышей традиции и новаторство.

Я думаю, что это был симптом времени, указывающий на глубинные изменения, происходящие в художественной жизни. Я вижу в этом позитивный процесс консолидации всех художественных направлений, ставший стратегией Российской Академии Художеств под руководством Зураба Церетели.

Академическая традиция и актуальное искусство до сих пор выступали как антагонисты. Это было удобно. «Образ врага» был нужен как од-

Ill. 2. Zurab Tsereteli. Untitled. Oil on canvas.

ной, так и другой стороне, чтобы на противостоянии амбиций зарабатывать политические дивиденды. Но на самом деле многие звезды актуального искусства получили классическое образование. Ярким примером является Пикассо, а среди русских художников – Кандинский, Шагал, а впоследствии Кабаков, Пригов, Соков, Рабин, Соостер, Немухин, Штейнберг, Шаховской. Некоторые считали, что политически выгодно выступить с резкой критикой своего школьного образования или совсем о нем забыть. Но в творчестве по-настоящему больших мастеров традиции никогда не мешали новаторству.

Новая история России знаменовалась четким разделением художников на «красных» и «белых» со своими галереями, спонсорами и грантами, дерущимися друг с другом. Это было интересно для желтой прессы. Академия, которая всегда отличалась консерватизмом, практически долгие годы была за чертой художественного пространства молодежного современного искусства. Тем не менее, Академия никогда не поддерживала разделения с актуальным искусством, не вступала с ним в конфликты, а, напротив, предпринимала попытки сближения. Так, в «Суриковке» успешно прошла защита дипломной работы по абстрактной живописи в классе профессора П.Ф. Никонова, а в «Строгановке» под моим руководством был успешно защищен диплом по абстрактной скульптуре, в присутствии представителей Третьяковки. Это было не просто сделать в контексте академического образования. Но сквозь все препятствия смогли пробить этим жестом дорогу молодым именно академики. Молодое и старое поколение всегда в конфликте. Мы находимся, так сказать в обиде, я они в наступлении. И это было во все эпохи. Но Академия, которая являлась фундаментом искусства, оказалась мудрее, сумев преодолеть эту неприязнь, эту конфронтацию. Инициатором этого диалога стал Зураб, принявший многообразие искусства, сумевший сохранить традицию и протянувший руку новому поколению. Мы знаем, что и в фигуративном, и в абстрактном искусстве такие глубинные категории как гармония, диссонанс, ритмика, динамика, статика, существуют, как общие творческие закономерности, не зависимо от художественного языка их реализации.

Президент Академии нашел в себе силы изменить стратегию Академии Художеств, тем самым осуществив прорыв во взаимоотношениях между актуальным и традиционным искусством. Он был инициатором открытия трех новых музеев современного искусства, ставших местом активной творческой деятельности мастеров актуального искусства и молодых художников. Он организовал выставки известных на Западе лидеров «contemporary art» и привлек их в Академию. Позабыв о недавнем противостоянии, Илья Кабаков, Окар Рабин, Владимир Немухин, Эдуард Штейнберг и многие другие стали членами Академии, и Президиум Академии аплодировал их художественным достижениям. Началось сотрудничество. Потому что, что такое в принципе современное искусство, что такое классическое искусство, искусство каждого из нас? Единство одно. Оно создается внутри нас. Но это разные знаковые системы изображения и общения со зрителем. Да, каждое явление замкнуто внутри себя. Но в основе каждого общие художественные процессы. И каждое имеет право на существование.

Лично я поддержал инициативу и стратегию Зураба Церетели в деле консолидации сил современного художественного процесса в России. Я разделяю его понимание роли традиции в новаторстве и приветствую заботу президента о будущем художественного образования в России.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андреева Ю.Ю. Современное искусство России: традиции и инновации в институциональном развитии // Вестник Московского университета. Серия 21: Управление (государство и общество). - 2017. - №3. - С. 118–128.
2. Ванслов В. Единое счастье - работа. Зураб Церетели // Третьяковская галерея. - 2006. - №2 (11).
3. Иванова С.В. Стратегии художественного образования в современной России: вызовы и перспективы // Вестник Российской академии художеств. - 2018. - №3 (39). - С. 56–63.
4. Лихачёва Л.М. Традиции академического искусства и пути их трансформации в современной художественной культуре России // Журнал «Искусствознание». - 2015. - №4. - С. 102–111.

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 University of Design and Applied Arts
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: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-18-26

MONUMENTAL RELIEFS BY ZURAB TSERETELI

Summary: The article focuses on the work of Zurab Tsereteli, an outstanding artist, President of the Russian Academy of Arts. The author highlights the exceptional role of relief in the work of Tsereteli, who consistently and innovatively addresses this complex type of plasticity, overcoming its historical conservatism and revealing the individuality of a modern master.

Tsereteli's sculptures are distinguished by the scale of the concept, expressiveness of forms, and bold use of colour and materials. The fact that his reliefs and large compositions are installed in Russia, France, Italy, Spain, the USA, Serbia, Greece, illustrates Tsereteli's international significance. Particular attention is paid to the synthesis of artistic traditions and modern trends, expressive integration of relief with the architectural environment and landscape. The author emphasises Tsereteli's unique ability to create an artistically meaningful space, where relief becomes not an entity separated from architecture, but an organic part of the overall artistic image.

The author concludes by stressing Tsereteli's role as a major cultural person of international recognition in addition to his artistic career, actively advancing humanistic concepts, supporting young talents, and implementing large international projects. Tsereteli's work becomes a synthesis of tradition, individuality, and social service, significantly influencing the development of contemporary art.

Keywords: President of the Russian Academy of Arts Zurab Tsereteli, sculptural reliefs, monumental mosaic relief, Gospel subjects in the work of Tsereteli.

Zurab Tsereteli is an outstanding artist and public figure who left an indelible mark on world art with his extensive and diverse activities. His works are distinguished by large scale, innovative forms, and expressive emotionality, owing to which Tsereteli came to represent a new era of monumental art.

Tsereteli became famous for creating monumental sculptures in different countries of the world. His works adorn Russia, France, Italy, Spain, the USA, Serbia, Greece, and other places.

Reliefs and large-scale compositions, in which he used bright colours, rich forms, and innovative materials, occupy a special place in the master's work. Many reliefs are an example of the synthesis of tradition and modernity, where the expression of colour enhances the drama and symbolism of images.

In the work of Russian sculptor Zurab Tsereteli, relief holds a unique position. It can be said that among modern sculptors, rarely does anyone turn to this type of sculpture with such consistency.

Ill. 1. Zurab Tsereteli. Relief frieze. 1980. Izmailovo Hotel Complex in Moscow, cinema and concert hall.

Ill. 2. Zurab Tsereteli.

Despite the fact that the specific rules for constructing relief sculpture have been defined for a long time and have become so stable that art historians have already placed them in the Procrustean bed of types and kinds, artists invent new forms every time. However, the concepts and rules for constructing reliefs are mainly of interest to professionals. For most viewers, the issues of connecting volume and plane are not interesting. Indeed, relief is a type of sculpture that is quite difficult to perceive and study. As a rule, the description of reliefs is mostly devoted to explanations of the plot, rather than to an analysis of plastic forms. The specifics of spatial connections, the peculiarity of the mutual influence of volumes and planes are often not discussed at all. Nevertheless, relief is a special type of plastic art, historically developing in parallel with round sculpture; it has established itself as an independent plastic phenomenon.

By our time, the art of relief has come with a number of constants, formed in the ancient period. Even then, the logic of its application in certain situations, in the interior or exterior of buildings, on objects of decorative and applied art, in glyptics, influenced the consolidation of various types of relief in practice. The established stable types of single-plane and multi-plane reliefs, bas-relief, relief, high relief in unchanged forms, protected by centuries-old practice, have reached the present time. Basically, these are the forms that were associated with the inclusion of reliefs in architecture. Being in the system of architectural space, relief has adopted, as a guarantee of harmonious existence in synthesis with architecture, the need not only to reveal the idea of the building in plots and images, but to continue the theme of the dialogue of the supporting and supported parts, the relationship of heights and depths, the alternation of rhythms of architecture in its own structural and plastic model.

During the Renaissance, another type of relief was included in the short and, it would seem, unshakable list of types. Although its acquisition is associated with the name of Lorenzo Ghiberti, it can be assumed that several sculptors came to this result in one detail or another and in one form or another. Bound by the rules of the perspective reduction created for a two-dimensional picture plane, perspective relief, as a three-dimensional object with its own plastic space, was never able to exist organical-

Ill. 3. Zurab Tsereteli. Relief frieze. 1980. Izmailovo Hotel Complex in Moscow, cinema and concert hall.

Ill. 4. Reliefs in the Zurab Tsereteli Art Gallery, Moscow.

ly in an artificially created system. Perspective relief remained within the framework of door and furniture inserts, in small plastics of medal art. In monumental forms, this type is used extremely rarely.

This brief review has presented the historically established system, according to the rules of which works made in relief exist to this day. However, how can it be integrated with the modern development of art? Individual style was declared when the 20th century entered art history. Characteristics, personal style, stably existing in time and recognisable in any context as an original brand, have become a necessary condition for successful existence in the world of art. Nevertheless, the very conservative art of relief practically does not accept individual programs. Therefore, the analysis of this type of sculpture on the example of a modern artist's works is interesting and relevant. A great impression is made by the grandiose monumental mosaic relief created by Tsereteli for a public building on Plekhanov Avenue in Tbilisi (1980). The sculptor found not only an active rhythmic and plastic way, but also a form

Ill. 5. The Zurab Tsereteli House-Museum in Peredelkino, Moscow Region.

of existence of a relief composition in architecture, having created a monolithic relief wall that determined the artistic image of the building.

The composition of the children's resort town in Adler (1973) is among the works executed in this technique. It is especially attractive for its plastic mobility of abstracted vital forms, organically included in the natural landscape. Different-sized planes developing in space, textured relief decorated surfaces of red shades, are placed at different angles to each other and grow out of the water surface like rocks. Here Tsereteli demonstrated a unique ability to create an artistically transformed landscape. Owing to this, the entire space of the surrounding environment received not only an expressive artistic image, but also an emotional accent.

The combination of monumental architectural forms and relief became a characteristic feature of Tsereteli's individual creative style. He demonstrated this in a number of works, including the sculptural decoration of the Cinema and Concert Hall of the Izmailovo Hotel Complex, the relief friezes of the Yalta Hotel (1978), the Monument to the Children of the World in Brockport, USA (1979), where relief figures are located over the entire surface of symbolic brutal forms. The sculptor used the same technique, filling the stele of the Victory Monument on Poklonnaya Hill in Moscow with reliefs. The architectural and sculptural ensemble on Poklonnaya Hill is an interesting example of the synthesis of arts and deserves a separate topic of study; however, in the context of this work, some details are of interest. These are relief inserts of the large doors of the museum.

The theme of decorating the gates of a cathedral or significant public building has always excit-

Ill. 6. Zurab Tsereteli. The Monument «History of Georgia», 1985. Tbilisi, Georgia.

ed artists. Historical examples include the famous competition of 1401 to create the Florence Baptistery doors and the rivalry between Brunelleschi and Ghiberti, the doors of the Old Sacristy of San Lorenzo by Donatello. Moreover, there are Rodin's *The Gates of Hell* for the Museum of Decorative Arts in Paris, which turned into a myth of his life and work and were never completed. It is interesting to consider Tsereteli's reliefs in the context of this tradition. Undoubtedly, taking into account the experience of great predecessors, he, like every artist, sought to find his own form of expression. Each composition has a large central group surrounded by smaller rhythmically organised plastic elements. Diverse in subjects, but consistent in form, the reliefs of the doors of the museum on Poklonnaya Hill are intended to support the logical connections of sculpture and architecture in the synthesis of arts.

Works on Gospel subjects are a large theme in Tsereteli's creative work. Many modern artists face a certain difficulty in solving problems associated with combining individual creative style with strict canonical frameworks.

The centuries-old tradition of executing sculptural works on religious themes by outstanding masters also imposes a huge responsibility. We see that here Tsereteli strives to maintain a dialogue with tradition, adhering to canonical images and creating works that combine round and relief forms.

The complex composition, *Knowledge of Good and Evil*, is among Tsereteli's most iconic works. It is a sculpture that you can enter, finding yourself in the centre of endless allusions, philosophical parables, mythological contexts. The sculptor presents

Ill. 7. Reliefs in the Zurab Tsereteli Art Gallery, Moscow.

a naked man in such a way as myths creators interpreted. Nudity here is as a sign of the epic, it is free from physiology. The creation of feeling unfolds as the creation of the world.

The possibility to see the reverse side of the reliefs, which the artist presented as an independent work of art, is a special touch of this multifaceted work. This gesture of emphasising the plastic idea of the relief as a three-dimensional object, as a spatial form that prevails over the narrative of the plot is one of the great successes of the artist.

Zurab Tsereteli is not only an outstanding artist. He especially vividly demonstrated his talent in the international cultural space, carrying out active creative, educational, and social activities. He was a UNESCO Goodwill Ambassador, a member of foreign academies, actively promoted the ideas of culture and humanism, opened new museums and supported young artists around the world. His entire career is proof of a unique combination of talent, energy, and scale of thinking that changed the idea of contemporary art.

REFERENCES

1. Kotlomanov, A.O. 2016. "Public art: the pages of history. Contemporary Russian art in the public space. Part 1: Monumental sculpture" [Pablik-art: stranitsy istorii. Sovremennoe russkoe iskusstvo v obshchestvennom prostranstve. Chast' 1. Monumental'naia skul'ptura], *Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 15. Arts [Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15. Iskusstvovedenie]*, issue 4, pp. 55–65.
2. Kochemasova, T.A. 2021. "The Dialogue Of Cultures In The Context Of The Synthesis Of Arts: Enamels By Zurab Tsereteli" [Dialog kultur v kontekste sinteza iskusstv: emali Zuraba Tsereteli], *Fine Art Of The Urals, Siberia And The Far East [Izobrazitelnoe iskusstvo Urala, Sibiri i Dalnego Vostoka],* no. 2, pp. 7-13.
3. Rzhevskaya, E.A. and Shevtsova, A.A. 2021. "City and Citizens in the Works of Zurab Tsereteli" [Gorod i gorozhane v tvorchestve Zuraba Tsereteli], *Human Being: Image and Essence. Humanitarian Aspects [Chelovek: Obraz i sushchnost. Gumanitarnye aspekty],* no. 1(45), pp. 186-204.
4. Romanova, E.O. 2020. "Theme of Christianity in the Monumental Plastics of Zurab Tsereteli" [Tema khristianstva v monumentalnoj plastike Zuraba Tsereteli], *Art & Culture Studies [Khudozhestvennaya kultura]*, no. 3, pp. 272-287.
5. Romanova, E.O. 2019. "The Subject Of Historical Memory In The Modern Monumental Art As Exemplified By Zurab Tsereteli's Art" [Tema istoricheskoj pamyati v sovremennom monumentalnom iskusstve na primere tvorchestva Z. K. Tsereteli], *New Art Studies [Novoe iskusstvoznanie],* no. 1, pp. 22-27.
6. Trigaleva, N.V. 2019. "Zurab Tsereteli: The Artist And The Citizen" [Zurab Tsereteli: khudozhnik i grazhdanin], *Fine Art Of The Urals, Siberia And The Far East [Izobrazitelnoe iskusstvo Urala, Sibiri i Dalnego Vostoka],* no. 1, pp. 11-17.

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: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-18-26

МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ РЕЛЬЕФЫ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ

Аннотация: Статья посвящена творчеству выдающегося художника, президента Российской академии художеств Зураба Церетели. Автор отмечает исключительную роль рельефа в творчестве Церетели, который последовательно и новаторски обращается к этому сложному виду пластики, преодолевая его исторический консерватизм и раскрывая индивидуальность современного мастера.

Скульптуры Церетели отличаются масштабностью замысла, выразительностью форм, смелостью использования цвета и материалов. Наличие его рельефов и крупных композиций в России, Франции, Италии, Испании, США, Сербии, Греции свидетельствует о международном значении творчества Церетели. Особое внимание уделяется синтезу художественных традиций и современных тенденций, выразительной интеграции рельефа в архитектурную среду и ландшафты. Автор подчёркивает уникальное умение Церетели создавать художественное пространство, где рельеф становится не оторванным от архитектуры образованием, а органичной частью общего художественного образа. В заключение автор подчёркивает роль З.К. Церетели как крупного деятеля культуры, получившего международное признание, активного продвигавшего гуманистические идеи, поддержавшего молодые таланты. Творчество Церетели стало синтезом традиции, индивидуальности и общественного служения и оказало существенное влияние на развитие современного искусства.

Ключевые слова: Президент Российской академии художеств Зураб Церетели, скульптурные рельефы, монументальный мозаичный рельеф, евангельские сюжеты в творчестве Церетели.

Зураб Церетели — выдающийся художник и общественный деятель, оставивший неизгладимый след в мировом искусстве своей масштабной и разноплановой деятельностью. Его произведения отличают крупный масштаб, новаторские формы и выразительная эмоциональность, что позволило Церетели стать символом новой эпохи монументального искусства.

Церетели прославился созданием монументальных скульптур в разных странах мира. Его работы украшают Россию, Францию, Италию, Испанию, США, Сербию, Грецию и другие страны.

Особое место в творчестве мастера занимают рельефы и крупномасштабные композиции, в которых он использовал яркий колорит, насыщенные формы и инновационные материалы. Многие рельефы — пример синтеза традиций и современности, где экспрессия цвета усиливает драматизм и символическое звучание образов.

В творчестве российского скульптора З.К. Церетели рельеф занимает особое место. Можно сказать, что среди современных скульпторов ред-

ко кто с такой последовательностью обращается к этому виду скульптуры.

Несмотря на то, что специфические правила построения рельефной скульптуры определились издавна и стали настолько устойчивыми, что уже помещены историками искусства в прокрустово ложе типов и видов, художники каждый раз изобретают новые формы. Однако, концепции и правила построения рельефов в основном интересуют профессионалов. Для большинства зрителей вопросы соединения объема и плоскости не интересны. Действительно, рельеф - тот вид скульптуры, который довольно сложен для восприятия и изучения. Как правило, в описании рельефов большую часть занимают объяснения сюжета, а не анализ пластических форм. Тема специфики пространственных связей, особенность взаимовлияния объемов и плоскостей зачастую не поднимается совсем. Тем ни менее рельеф это особый вид пластики, исторически развивавшийся параллельно с круглой скульптурой и утвердившейся как самостоятельное пластическое явление.

К нашему времени искусство рельефа подошло с некоторым рядом констант, которые сложились еще в античный период. Уже тогда логика применения его в тех или иных ситуациях, в интерьере или экстерьере зданий, на предметах декоративно-прикладного искусства, в глиптике, повлияла на закрепление в практике разных видов рельефа. Сложившиеся устойчивые типы одноплановогo и многоплановогo рельефов, барельефа, собственно рельефа, горельефа в неизменных формах, защищенных вековой практикой, дошли до настоящего времени. В основном это те формы, которые были связаны с включением рельефов в архитектуру. Находясь в системе архитектурного пространства, рельеф усвоил, как залог гармоничного существования в синтезе с архитектурой, необходимость не просто в сюжетах и образах раскрыть идею здания, но продолжить тему диалога несущих и несомых частей, отношений высот и глубин, чередование ритмов архитектуры в собственной структурно-пластической модели.

В период Возрождения в небольшой и, казалось бы, незыблемый перечень типов рельефа вошел еще один. И хотя обретение его связывают с именем Лоренцо Гиберти, можно предположить, что к этому результату в тех или иных деталях и формах пришли сразу несколько скульпторов. Связанный правилами системы перспективного сокращения, созданной для двухмерной картинной плоскости, перспективный рельеф, как объект трехмерный, обладающий собственным пластическим пространством, так и не смог органично существовать в искусственно созданной системе. Перспективный рельеф остался в рамках замкнутых клейм дверных и мебельных вставок, в мелкой пластике в медальерном искусстве. В монументальных формах этот вид используется крайне редко.

Этот небольшой обзор представил ту исторически сложившуюся систему, по правилам которой и до настоящего времени существуют произведения, выполненные в рельефе. Но как сочетать ее с современным развитием искусства? XX век пришел в историю искусств с декларацией об индивидуальном почерке. Характерность, личностный стиль, устойчиво существующие во времени и узнаваемые в любом контексте как авторский бренд, стали необходимым условием успешного существования в мире искусства. Но весьма консервативное искусство рельефа практически не приемлет индивидуальных программ. Поэтому анализ этого вида скульптуры на примере произведений современного автора интересен и актуален. Большое впечатление производит грандиозный монументальный мозаичный рельеф, созданный З.К. Церетели для общественного здания на проспекте Плеханова в Тбилиси (1980). Скульптор нашел не только активный ритмический и пластический ход, но и форму существования рельефной композиции в архитектуре, создав монолитную рельефную стену, определившую художественный образ здания.

Среди работ, исполненных в этой технике – композиция детского курортного городка в Адлере (1973). В ней особенно привлекательна пластическая подвижность абстрагированных витальных форм, органично включенных в естественный ландшафт. Разновеликие развивающиеся в пространстве плоскости, с фактурными рельефно декорированными поверхностями красных оттенков, поставлены под разными углами друг другу и вырастают из водной глади как скалы. Здесь Церетели продемонстрировал уникальную способность к созиданию художественно претворенного ландшафта. Все пространство окружающей среды получило благодаря этому не только выразительный художественный образ, но и эмоциональный акцент.

Соединение монументальных архитектурных форм и рельефа стало характерным признаком индивидуального творческого почерка Церетели. Он продемонстрировал это в целом ряде произведений, среди которых скульптурное украшение Киноконцертного зала гостиничного комплекса Измайлово, рельефные фризы Гостиницы «Ялта» (1978). Монумент Счастье детям всего мира в Брокпорте, США (1979), где рельефные фигуры расположены по всей поверхности символических брутальных формы. Этот же прием скульптор использует, насыщая рельефами стелу Монумента Победы на Поклонной горе в Москве. Архитектурно-скульптурный ансамбль на Поклонной горе являет собой интересный пример синтеза искусств и заслуживает отдельной темы исследования, но в контексте данной работы интерес представляет небольшой объект. Это рельефные вставки больших дверей музея.

Тема декорирования врат собора или значимого общественного здания всегда волновала художников. Историческими примерами стали знаменитый конкурс 1401 года на создание врат Флорентийского баптистерия и соперничество между Брунелески и Гиберти, двери Старой Сакристии Сан Лоренцо Донателo. В этом же ряду «Врата ада» Родена для Музея декоративных искусств в Париже, которые превратились в миф его жизни и творчества и так и не были закончены. Интересно в контексте этой традиции рассмотреть рельефы З.К. Церетели. Несомненно, учитывая опыт великих предшественников, он как каждый художник стремился найти собственную форму выражения. В каждой композиции присутствует центральная крупная группа в окружении более мелких по масштабу ритмически организованных пластических элементов. Разнообразные по сюжету, но единые по форме, рельефы дверей музея на Поклонной горе призваны поддержать логические связи скульптуры и архитектуры в синтезе искусств.

Большой темой в творчестве З. Церетели стали произведения, выполненные на Евангельские сюжеты. Перед многими современными авторами стоит определенная сложность в решении задач, связанных с соединением индивидуального творческого почерка с жесткими каноническими рамками. Многовековая традиция исполнения скульптурных произведений на религиозные темы выдающимися мастерами также накладывает огромную ответственность. И мы видим, что здесь З.К. Церетели стремиться поддержать диалог с традицией, придерживаясь канонических образов и создавая произведения, соединяющие круглые и рельефные формы.

Среди наиболее знаковых произведений З.К. Церетели – сложносоставная композиция «Познание добра и зла» - скульптура, внутрь которой можно войти, оказавшись в центре бесконечных аллюзий, философских причт, мифологических контекстов. Скульптор представляет обнаженного человека так, как трактовали его создатели мифов. Нагота здесь как знак эпоса, свободна от физиологичности. Сотворение чувства развертывается как сотворение мира.

Особый штрих этого многогранного произведения в возможности увидеть обратную сторону рельефов, которая презентована автором, как самостоятельное художественное произведение. Этот жест подчеркивания пластической идеи рельефа как трехмерного объекта, как пространственной формы, которая превалирует над повествовательностью сюжета - одна из больших удач автора.

Зураб Константинович не только выдающийся художник. Особо ярко он проявил свой талант в культурном международном пространстве, осуществляя активную творческую, просветительскую и общественную деятельность. Он был послом доброй воли ЮНЕСКО, членом зарубежных академий, активно продвигал идеи культуры и гуманизма, открывал новые музеи и поддерживал молодых художников во всём мире. Вся его карьера — доказательство уникального соединения таланта, энергии и масштаба мышления, изменившего представление о современном искусстве.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Котломанов А.О. Паблик-арт: страницы истории. Современное русское искусство в общественном пространстве. Часть 1. Монументальная скульптура // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. - 2016. - №5 (4). - С. 55–65.
2. Кочемасова Т.А. Диалог культур в контексте синтеза искусств: эмали Зураба Церетели // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. - 2021. - №2. - С. 7-13.
3. Ржевская Е.А., Шевцова А.А. Город и горожане в творчестве Зураба Церетели // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. - 2021. - №1 (45). - С. 186-204.
4. Романова Е.О. Тема христианства в монументальной пластике Зураба Церетели // Художественная культура. - 2020. - №3. - С. 272-287.
5. Романова Е.О. Тема исторической памяти в современном монументальном искусстве на примере творчества З. К. Церетели // Новое искусствознание. - 2019. - №1. - С. 22-27.
6. Тригалева Н.В. Зураб Церетели: художник и гражданин // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. - 2019. - №1. - С. 11-17.

Antonina I. Mordvinova
PhD in Art History, Member of the Art Critics Association,
Leading Researcher
Chuvash State Institute of Humanities
e-mail: amordvinova@yandex.ru
Cheboksary, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-27-37

ON THE COMPOSITION OF CHURCH ART MASTERS IN CHEBOKSARY (ICON PAINTERS OF THE 18TH-19TH CENTURIES)

Summary: The majority of the peoples in the Middle Volga region were only Christianised by the end of the 18th century, having started with Ivan IV's conquest of the Kazan Khanate. This determined the character and composition of the church art of the Chuvash, Mari, Mordvins, and other "foreigners" of the Russian state. The article analyses the composition of the masters of icon painting who worked in the churches of the city of Cheboksary and the surrounding villages. The research material mainly comes from archival sources, most of which are from the 18th and 19th centuries, giving an idea of the circle of icon painters who worked in the churches of the Chuvash region. Moreover, icons preserved in churches and museum collections helped to identify the masters and icon painting schools. A large geographic area included in the development of recently baptised peoples and new artistic concepts of that time are what gave rise to their artistic characteristics and stylistic diversity.

Keywords: Church art of the 18th-19th centuries, Cheboksary churches, icon painters, icons.

The ancient city of Cheboksary on the Volga, which celebrated its 555th anniversary, was distinguished by its "picturesqueness" and abundance of churches in the past. "It is surprising that in such a small town as Cheboksary, in addition to the Trinity Monastery, two destroyed remote monasteries, one country church, and seven parish churches, there are two more cathedrals: the first is Vvedensky and the other is Nikolaevsky," wrote priest Andrei Krokovsky in 1846 [1, pp. 9–12]. In the 20th century, not only did the majority of churches disappear, but also the historical part of the city – tradesman and merchant districts, which went underwater with the construction of the Cheboksary hydroelectric power station. Nowadays, new churches have been built; several old ones, which had irretrievably lost their interior decoration, have been restored in the city, the capital of the Chuvash Republic. The only exception is the intact complex of the Cathedral Church of the Entry of the Virgin Mary into the Temple. Its interior bears the memory of several centuries: it was built in the mid-17th century and includes the Vladimir Icon of the Mother of God, donated to the Cheboksary residents by the Kazan Saint Archbishop Gury in 1555, a baroque iconostasis, and 18th-century murals of the cathedral.

With its advantageous location on the Volga between ancient Nizhny Novgorod and Kazan, which became the centre of Orthodox life in the Middle Volga region starting from the 16th century, Cheboksary was able to establish a full-fledged Orthodox life. It gave the city the importance of both a trading pier and a place of contact between different cultures and confessions. Therefore, the history of its development has its peculiarities, consisting in the emergence of a Russian fortress among the Chuvash population living here since ancient times. Ivan IV's active resettlement of people from the central provinces and regions of the upper Volga, including Novgorod, Moscow, Ryazan, Vladimir, Kostroma, determined their preferential position among the Cheboksary residents [2, p. 355]. It marked the beginning of Orthodox life in the Chuvash lands, naturally turning the city into an Orthodox centre. In

Ill. 1. Mikhail Yudin. Council of Saints. 1904. Chuvash State Art Museum.

addition to the Vvedensky Cathedral, the Holy Trinity Monastery for men was founded by Saint Herman, Archbishop of Kazan, and soon the Nikolaevsky Convent for women (1560s). A large number of Russian settlers, who became the main part of the city's population, assimilated the inhabitants of the surrounding villages, who accepted Orthodoxy in the 18th century – they all became parishioners of the Cheboksary churches, most of which were built in stone after big fires. This time marks the beginning of the rich decoration of churches and the attraction of masters of church art from different cities and villages to the city. The construction of churches contributed to the development of new crafts in Cheboksary and the emergence of the city's own icon painters and carvers.

The previously known and identified by us monuments of church art from the early, before the 18th century, period of Christianisation of the Middle Volga region are few in number and come from the centres of ancient Russian art [3, 4]. Church documents do not reveal to us the names of the masters of the early history of Orthodoxy in the Chuvash land; nevertheless, judging by the high quality, all the icons were imported.[1] However, in general, they did not determine the qualitative composition of the entire iconographic heritage and the geography of their origin. The problem of the origin of the first church interiors with iconostases and icons lies within the 18th–19th centuries.

The archival documents that revealed the names of icon painters and iconostasis masters include, first of all, the income and expenditure books and the chronicles of the churches. It is obvious from them that there were no icon painters of their own until the middle of the 18th century; apparently, there was no great need for them before the active stone construction of churches. However, opening the documents of that time, we find information about the geography of trade of Cheboksary merchants in various regions of the state. For example, in 1704, a "merchant man" of the Cheboksary Gostinaya Sotnya, Mikhail Igumnov, named the cities of Arkhangelsk, Sinbirsk (now Simbirsk), Ufa, Kazan, and Astrakhan, where he traded. The famous Makaryevskaya Fair near Nizhny Novgorod is often mentioned. The churches were largely provided with the necessary utensils by merchants. "Most of the merchants and townspeople leave for the Makaryevskaya and Karsunskaya fairs to purchase various goods..." [25, p. 503]. Moreover, economic ties were established with Moscow.

1. In the territory that is today part of Chuvashia, Alatyrsky district, the names of famous icon painters in the Volga region are noted: "Murom city iconographer" Alexander Kazantsev (mentioned in 1717), Nizhny Novgorod icon painters Stepan Chirkov and his "comrade" Andrey Ordintsov (mentioned in 1738).

In addition, the income and expenditure books of the churches contain a large number of entries about donations of icons and entire iconostases, their repair, gilding, the purchase of utensils, the decoration of icons with silver gilded plating, carved icon cases, the replacement of stone floors with cast iron slabs, etc. In them, starting with Gury of Kazan, we find the names of famous contributors of icons – the Georgian Tsarevich Archil Vakhtangievich (1685), Metropolitan Tikhon of Kazan (1701), Moscow and St. Petersburg nobles who owned the Volga lands, many Kazan and Cheboksary merchants, people of the bourgeois and peasant classes. The lack of documents on the early history of the city does not allow us to create a complete picture of the church art of the 17th and early 18th centuries. However, given that almost all Cheboksary stone churches were built in the 18th century, this period can be considered the initial stage of church art formation in Cheboksary. In archival documents, we find a full-fledged decoration of churches with high iconostases and icons in "other places" of the church.

Starting from the second half of the 18th century, the names of icon painters from the Upper Volga cities begin to appear in documents. One of the earliest mentions is of an icon painter, Hierodeacon Aristarchus of the Kostroma Diocese, who painted a two-sided icon of the Feodorovskaya Mother of God for the Assumption Church of Cheboksary, on the back of which was an image of Saint Peraskeva Pyatnitsa. In the document, there is an important note that this was a signed icon: there was an inscription on its gilded copper part: "The Holy image was painted in 1772 for the house of His Grace of the Kostroma Diocese by *krestoviy* Hierodeacon Aristarchus" [20].

Probably, masters from villages of Vladimir province played a major role in decorating churches with icons and murals. In addition to references to the purchase of church utensils from pedlars, the names of specific artists have been preserved – icon painters from Mstera, Palekh, and other villages. Despite the fact that this information dates back to the beginning of the 19th century, it is obvious that they worked here before. In asserting this, we are talking about the entries in the expense books about the receipt of sums for work and the list of works they performed. They contain many facts about the renovation of icons and entire iconostases; the quality of execution ("painted with high workmanship" is especially noted) allows us to assume that, most likely, the artists corrected the icons that they or their colleagues had painted earlier [21]. Thus, in 1805, the artel of Mstera icon painter Boris Yakovlev carried out a huge job to restore the iconostases in the Pokrovskaya Church and its two chapels, and all the icons were painted anew [21]. The artel of Fyodor Yakovlev from the same village of Mstera worked in the Vvedensky Cathedral, having completed work in 1820-1822 on painting new icons, both in the main church and in the chapel of the holy martyr Harlampy [14, p. 213, 214]. The icon painters of Mstera worked in artels of several people; however, we have not found specific mention of the number of icon painters in them: the record of the work being done by "church painters", when one person signed for the money, does not shed light on this issue. In addition, Vladimir masters worked individually: Fyodor Bogdanov from Mstera and Ivan Eliseev from the village of Vesekhonskoye also worked in the Vvedensky Cathedral [15, p. 59, 60, etc.].

Moreover, the list of masters includes Palekh residents. The name of Dementiy (Demyan) Kruglov is found in the documents of the Ascension and Pokrovskaya churches and the Vvedensky Cathedral during 1828–1834. Most often, he took on large-scale work on the restoration of holy images, sometimes entire iconostases [16, p. 49]. The information about their "decrepit state" indicates that there were icons most likely painted in the second half of the 18th century. At the end of the 19th century, icons by Palekh masters were already brought from Moscow and St. Petersburg. A large workshop, the Belousov Brothers, supplied them to the cities of the Volga region in big quantities. The icon by famous master Mikhail Yudin, who worked in the St. Petersburg workshop of M. Peshekhonov and later opened his own workshop, was probably a special order. The collection of the Chuvash State Art Museum contains his signed icon, *Selected Saints*[2]. The influence of academic painting, examples of which

2. Icon Selected Saints. Wood, gesso, tempera, gilding. 26.3 x 35.4. Department of Old Russian Art, DRZh-152.

Ill. 2. Alexander Rukavishnikov. Icon of the Mother of God of Tolga. 1855. Chuvash State Art Museum.

we find in all the churches of Chuvashia, was also undoubted. They were often represented by fine examples, such as, for instance, the icons of the academician of Byzantine painting, Vasiliev (*possibly Vasily Vasilyevich Vasiliev*), and the graduate of the Academy of Arts, Savva Postemsky, who were sent from St. Petersburg [11, p. 40, 18].

The list of non-local carvers, iconostasis gilders, masons, plasterers, and carpenters who worked in Cheboksary churches is even more extensive. Their listing defines the circle of the nearby territories of the Middle and Upper Volga. These are the Nizhny Novgorod, Kostroma, Yaroslavl, Vyatka, and Vladimir provinces. The list of icon painters is not so large; however, there are names that were mentioned throughout the 19th century. For example, several generations of Myagchilov peasants from the Vyatka province are found in the archival documents of Cheboksary churches over sixty years. By profession, they were masons, plasterers, carpenters, woodworkers, stove-makers, coppersmiths, painters, and iconostasis masters. Sons followed in their fathers' footsteps, sometimes staying here permanently.

The most complete and preserved documents are from the second half of the 19th century. At that time, the masters from the cities of Kazan and Kozmodemyansk, closest to Cheboksary, became predominant in creative circles. Among the Kazan ones, there are the widely known Alexey Feopemtov and Pyotr Kovalinsky, whose names are found in documents of newly built rural stone churches in the vicinity of Cheboksary [8, p. 5-6]. Icons came from the Kazan Mother of God Monastery [12].

During its economic heyday in the 18th century, Cheboksary managed to build and decorate all the churches that were in the city. In the 19th century, not a single church was built here, except for the house church in the Cheboksary Theological School constructed in 1891 [7, p. 285]. Therefore, there was no longer a need for a large number of icon painters. However, work on the renewal of iconostases, murals, and icon images in churches was ongoing.

Moreover, we have identified a circle of masters who are designated in documents only by their names without the name of their place of origin. Among them, there is Paraskeva Serebryakova [13, p. 54]. It should be said that icon painting workshops existed in many women's monasteries. Icons painted in the Kazan Bogoroditsky, Nizhny Novgorod Seraphim-Ponetaevsky, Kurmyshsky Medyansky Pokrovsky, and Alexandrinsky Chuvash monasteries are mentioned.

As for Cheboksary masters, reading the reports on the Cheboksary craft workshops of the 18th century, we do not find icon painters among them. The first documentary evidence of them dates back to 1822. "In this city, the craftsmen consist of citizens: icon painters – 2 ...", this is how, without indicating the names of the artists, it is written in the Report of the Cheboksary City Duma to the Kazan Provincial Government [26, p. 147]. However, in church documents, we still find several names of the bourgeoisie and peasant classes who worked both in neighbouring rural churches, in Cheboksary, and the nearby town of Tsivilsk. Several names come from the 18th century: Ivan Petrov is mentioned in 1769, Dmitry Astrakhantsev in 1768, Efim Astrakhantsev in 1773, Filipp Novoselov in 1795, Andrey Dmitriev in 1824, etc. [9, 10, 22, 23]. The Rukavishnikov family occupies a special place in the church life of Cheboksary. The first evidence of them as icon painters dates back to 1822, and the last to 1904 [5]. In addition to icon painters, this family included masters of other specialities – masons, plasterers, painters, gilders. Alexander Rukavishnikov was the most famous and sought-after icon painter of them. His name is found in the records of the income and expenditure books of almost all the churches of Cheboksary, as well as neighbouring villages and the city of Mariinsky Posad, from 1846 to 1897. Judging by his surviving signed icons and the icons of his son Evlampy, one can speak of the high quality of their painting. The evolutionary stylistic process can be traced from traditional icon painting to academic, evident in the works of the late 19th century.

Despite the long and fruitful work of the Rukavishnikov icon painters, in the documents, there is no mention that they could have had an icon painting workshop with an accepted way of life and students. Their activities developed within the family circle; the craft was passed on from father to son or nephew. In Cheboksary, their activities turned out to be an exceptional phenomenon: the trading city had the opportunity to attract creative forces from outside. In the southern territories of modern Chuvashia, more distant from the Volga, for example, in the city of Alatyr, there were already several icon painting workshops and many individual painters by the end of the 19th century. Though, the proximity of the territories to the Nizhny Novgorod lands

with a Russian Orthodox population also had an effect here.

Indications about training in icon painting have been found so far only in relation to a few people: all of them concern the workshops in Kazan. Church orders for painting were also carried out by teachers – Zinovy Ivanov of the Cheboksary People's School (mentioned in 1838) [19] and Petr Rubtsov of the Cheboksary District School (1874) [17]. Lessons at the missionary school of the Brotherhood of St. Guria in the village of Ishaki were the first attempt to introduce icon painting into education [6]. Starting from 1895, the only "foreign class" of icon painting existed in the Kazan diocese under the guidance of drawing teacher Miron Timofeev, who mastered this craft in Kazan, in the workshop of Skorokhodov, and had a certificate of this [24, p. 60].

Having studied archival church documents and analysed the surviving icon-painting fund, as well as keeping in mind our previous research, we have attempted to summarise the composition of the masters who worked in the churches of Cheboksary and its environs in this article. Considering only the territory adjacent to the Volga, we are convinced of the specificity of the icon-painting heritage, consisting in its stylistic and qualitative diversity, the reason for which we see in the presence of numerous visiting masters. The 18th century became the initial stage of the church art development in Cheboksary, where church art formed as a legacy of Russian artistic culture.

REFERENCES

1. Krokovsky, A.I. *Kazan Provincial Gazette [Kazanskie gubernskie vedomosti], 1*849, no. 2 (January), pp. 9-12.
2. Matveyev, G.B. "Russians", *Kratkaya chuvashskaya entsiklopediya [Brief Chuvash Encyclopedia],* p. 355.
3. Mordvinova, A.I. 2009. *Monografiya «Vvedenskij sobor goroda Cheboksary» [Vvedensky Cathedral of Cheboksary. Monograph],* Cheboksary, Russia.
4. Mordvinova, A.I. 2012. *Monografiya «Tserkovnoe iskusstvo Chuvashii. Ikony. Skulptura. Ikonostasy (XVI – nachalo XX v.)» [Church art of Chuvashia. Icons. Sculpture. Iconostases (XVI – early XX century). Monograph],* Cheboksary, Russia.
5. Mordvinova, A.I. 2021. "Cheboksary masters of church art Rukavishnikov", *Chuvash Humanitarian Bulletin [Chuvashskij gumanitarnyj vestnik],* no. 16, pp. 118-126.
6. Mordvinova, A.I. 2022. "Icon painting in the Ishakov Central Chuvash School of the Brotherhood of St. Gurius", *N.I. Ilminskij i etnokulturnoe razvitie narodov Povolzhya. Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferentsii [N.I. Ilminsky and the ethnocultural development of the peoples of the Volga region. Proc. of the All-Russian scientific and practical conference],* Cheboksary, Russia, September 16, 2022, pp. 132-135.
7. *News of the Kazan Diocese [Izvestiya po Kazanskoj eparkhii],* 1891, pp. 285.
8. *News of the Kazan Diocese [Izvestiya po Kazanskoj eparkhii],* 1898, pp. 5-6.
9. State Historical Archives of the Chuvash Republic. F. 2. Inv. 1. Storage unit 135.
10. State Historical Archives of the Chuvash Republic. F. 290. Inv. 1. Storage unit 10.
11. State Historical Archives of the Chuvash Republic. F. 293. Inv. 1. Storage unit 6.
12. State Historical Archives of the Chuvash Republic. F. 294. Inv. 1. Storage unit 26.
13. State Historical Archives of the Chuvash Republic. F. 294. Inv. 1. Storage unit 23.
14. State Historical Archives of the Chuvash Republic. F. 295. Inv. 1. Storage unit 3.
15. State Historical Archives of the Chuvash Republic. F. 295. Inv. 1. Storage unit 3.
16. State Historical Archives of the Chuvash Republic. F. 296. Inv. 1. Storage unit 5.
17. State Historical Archives of the Chuvash Republic.F. 298. Inv. 1. Storage unit 89.
18. State Historical Archives of the Chuvash Republic. F. 318. Inv. 1. Storage unit 6.
19. State Historical Archives of the Chuvash Republic. F. 324. Inv. 1. Storage unit 8.
20. State Historical Archives of the Chuvash Republic. F. 369. Inv. 1. Storage unit 68.
21. Scientific archive of the Chuvash State Institute of Humanities. Dep. I. Storage unit 550.
22. Scientific archive of the Chuvash State Institute of Humanities. Dep. I. Storage unit 550.
23. Scientific archive of the Chuvash State Institute of Humanities. Dep. I. Storage unit 636.
24. *Otchet o deyatelnosti Bratstva Sv.Guriya za 1914 g. [Report on the activities of the Brotherhood of St. Guria for 1914],* Tsentralnaya tipografiya, Kazan, 1915.
25. Basmantsev, D.V. (ed.). 2019. *Cheboksary vo vtoroj polovine XVI-XX veke: dokumenty i materialy iz fondov Rossijskogo gosudarstvennogo arkhiva drevnikh aktov v 4 tomakh. T.1. Vtoraya polovina XVI–XVIII v. [Cheboksary in the second half of the 16th-20th centuries: documents and materials from the collections of the Russian State Archive of Ancient Acts in 4 volumes; vol. 1, The second half of the 16th-18th centuries],* Cheboksary, Russia.
26. Gusarov, Yu.V., Chibis, A.A., Solovieva, T.A. and others (ed.). 1801–1871. *Cheboksary vo vtoroj polovine XVI-XX veke. Dokumenty iz fondov Gosudarstvennogo istoricheskogo arkhiva Chuvashskoj Respubliki*

Антонина Ильинична Мордвинова
Кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов
Ведущий научный сотрудник,
Чувашский государственный институт гуманитарных наук
e-mail: amordvinova@yandex.ru
Чебоксары, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-27-37

О СОСТАВЕ МАСТЕРОВ ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА В ЧЕБОКСАРАХ (ИКОНОПИСЦЫ XVIII–XIX ВВ.)

Аннотация: Христианизация народов Среднего Поволжья, начавшаяся с завоевания Иваном IV Казанского ханства, охватила большую часть населения лишь к концу XVIII столетия. Это и определило характер и состав церковного искусства чувашей, мари, мордвы и других «инородцев» Русского государства. В статье анализируется состав мастеров иконописного дела, работавших в храмах города Чебоксары и окрестных селах. Материалом исследования служат главным образом архивные источники, самая большая группа которых принадлежит XVIII–XIX вв. Именно они дают представление о круге иконописцев, работавших в храмах чувашского края. Иконы, сохранившиеся в церквах и музейных коллекциях, также помогли обозначить круг мастеров и иконописных школ. Их художественные качества и стилистическое разнообразие происходят из широкой территориальной зоны, включенной в процесс освоения новокрещенных народов, и контекста новых художественных идей этого времени.

Ключевые слова: Церковное искусство XVIII–XIX вв., храмы города Чебоксары, иконописцы, иконы.

Старинный город на Волге Чебоксары, отметивший свое 555-летие, отличался в прошлом своей «картинностью» и обилием церквей. «Достойно удивления, что в столь маленьком городке, каков Чебоксары, кроме мужескаго Троицкаго монастыря, двух уничтоженных пустыней, одной загородной церкви и семи приходских церквей — находится еще два собора: первый Введенский, а другой Николаевский», – писал 1846 г. священник Андрей Кроковский [1, с. 9–12]. В XX веке исчезли не только большая часть храмов, но и историческая – посадская и купеческая районы города, ушедшие под воду со строительством Чебоксарской ГЭС. Сегодня в городе – столице Чувашской Республики – построены новые церкви и восстановлено несколько старых, безвозвратно утративших свое внутреннее убранство. Исключением стала единственный неразрушенный комплекс соборной церкви во имя Введения Богоматери во храм, интерьер которого несет в себе память нескольких веков: в построенном в середине XVII века находится икона Владимирской иконы Божией Матери, подаренная чебоксарцам Казанским святителем архиепископом Гурием в 1555 году, а также барочный иконостас и стенные росписи собора XVIII века.

Формированию полноценной православной жизни в Чебоксарах способствовало его удачное расположение на берегу Волги между древним Нижним Новгородом и Казанью, ставшей, начиная с XVI века, центром православной жизни Среднего Поволжья. Это придавало городу значение и торговой пристани, и места соприкосновения разных культур и конфессий. Поэтому история его развития имеет свои особенности, заключающиеся в возникновении русской кре-

пости среди чувашского населения, живущего здесь с давних времен. Активное переселение Иваном IV выходцев из центральных губерний и районов верхней Волги, в том числе Новгорода, Москвы, Рязани, Владимира, Костромы определили их преимущественное положение в составе Чебоксарских жителей [2, с. 355]. Это положило начало на чувашских землях православной жизни, естественным образом превратило город в православный центр. Кроме Введенского собора в нем был основан Казанским Святителем Германом Свято-Троицкий мужской монастырь, а вскоре и Николаевский женский монастырь (1560-е). Большое число русских переселенцев, ставших основной частью городского населения, ассимилировали жителей окрестных деревень, принявших в XVIII веке православие – все они стали прихожанами чебоксарских храмов, основная часть которых была возведена в камне после больших пожаров. К этому времени относится начало богатого оформления церквей и привлечения в город мастеров церковного искусства из разных городов и сел. Строительство храмов способствовало развитию в Чебоксарах новых ремесел и появлению собственных иконописцев и резчиков.

Известные ранее и выявленные нами памятники церковного искусства раннего, до XVIII в., периода христианизации Среднего Поволжья – немногочисленны и происходят из центров древнерусского искусства [3, 4]. Церковные документы не открывают нам имена мастеров ранней истории православия на чувашской земле, однако судя по высокому качеству, все иконы были привозными[1]. Но в целом не они определяли качественный состав всего иконописного наследия и географию их происхождения. Проблема происхождения первых храмовых интерьеров с иконостасами и иконами лежит в пределах XVIII– XIX вв.

К архивным документам, которые открыли имена иконописцев и мастеров иконостасного дела, относятся в первую очередь приходно-расходные книги и летописи храмов. Из них очевидно отсутствие до середины XVIII в. собственных иконописцев, большой необходимости в которых до активного каменного строительства церквей, видимо, не было. Зато, открывая документы этого времени, мы находим сведения о географии торговли чебоксарских купцов в самых различных областях государства. Так, например, «торговый человек» гостиной сотни г. Чебоксары Михаил Игумнов в 1704 году называет города Архангельск, Синбирск (ныне – Смибирск), Уфу, Казань, Астрахань, в которых он торговал. Очень часто упоминается знаменитая Макарьевская ярмарка под Нижним Новгородом. Необходимой утварью церкви обеспечивались во многом купцами. «большая часть купцов и мещан отъезжают на Макарьевскую и Карсунскую ярманки для закупки разных товаров...» [25, с. 503]. Экономические связи были налажены и с Москвой.

Кроме того, в приходно-расходных книгах церквей – большое количество записей о пожертвованиях икон и целых иконостасов, их поправке, позолоте, приобретение утвари, украшение икон серебряными позолоченными ризами, резными киотами, о замене каменных полов на чугунные плиты и т.п. В них, начиная с Казанского святителя Гурия, находим имена именитых вкладчиков икон – грузинского царевича Арчила Вахтангиевича (1685), митрополита Казанского Тихона (1701), московских и петербургских дворян, владевших поволжскими землями, многих казанских и чебоксарских купцов, людей мещанского и крестьянского сословий. Отсутствие документов ранней истории города не позволяют создать целостную картину церковного искусства XVII и начала XVIII столетий. Однако, учитывая, что почти все чебоксарские каменные храмы построены в XVIII, то именно это время можно считать начальным этапом становления церковного искусства в Чебоксарах. В архивных документах обнаруживаем полноценное оформление храмов высокими иконостасами и иконами в «прочих местах» церкви.

Начиная со второй половины XVIII в. в документах начинают появляться имена иконописцев из верхневолжских городов. К ранним относится упоминание иконописца – иеродиакон Аристарха Костромской епархии, написавшего двухстороннюю икону Федоровской Божией Матери для Успенской церкви Чебоксар, на обороте которой было изображение святой Параскевы Пятницы. Важно упоминание в документе о том, что это подписная икона: на ее медной вызолоченной было вычеканена надпись: «Писан сей Святый образ в 1772 году, а писал Костромской Епархии дому Его Преосвященства, крестовый Иеродиакон Аристарх» [20].

Вероятно, большую роль в украшении храмов иконами и стенными росписями сыграли мастера сел Владимирской губернии. Кроме упоминаний о покупке церковной утвари у офеней, сохранились имена конкретных исполнителей – иконописцев Мстеры, Палеха и других сел. Несмотря на то, что сведения эти относятся к началу XIX в., очевидно, что работали они здесь и прежде. Утверждая это, мы имеем ввиду записи в расходных книгах о получении за работу сумм и перечень выполненных ими работ. В них много фактов о поновлении икон и целых иконостасов, причем качество исполнения («писаны работою высокою» отмеченное особо, позволяет предполагать, что, скорее всего, мастера поправляли иконы, написанные ими же или их коллегами ранее [21]. Так, артель мстерского иконописца Бориса Яковлева в 1805 г. выполнила в Покровской церкви и двух ее приделах огромную работу по возобновлению иконостасов, причем все иконы были написаны заново [21]. Артель Федора Яковлева того же села Мстеры подвизалась во Введенском соборе, выполнив в течение 1820–1822 гг. работы по написанию новых икон, как в главном храме, так и в приделе священномученика Харлампия [14, л. 213 (об.) – 214]. Иконописцы Мстеры работали артелями в несколько человек, но конкретного упоминания количества в них иконописцев мы не нашли: запись о выполнении работ «церковными живописцами», когда за получение денег расписывался один, не проливает света на этот вопрос. Работали владимирские мастера и поодиночке: Федор Богданов из Мстеры и Иван Елисеев из села Весехонское также работали во Введенском соборе [15, л. 59, 60 и др.].

В списке мастеров есть и палешане. Имя Дементия (Демьяна) Андреевича Круглова находим в течение 1828–1834 гг. в документах Вознесенской, Покровской церквей и Введенского собора. Чаще всего он брался за объемную работу по поновлению святых образов, иногда целых иконостасов [16, л. 49 (об.)]. Факты об их «ветхости» свидетельствуют о наличии икон, написанных скорее всего во второй половине XVIII в. В конце XIX в. иконы палехских мастеров привозили уже из Москвы и Петербурга. Крупная мастерская «Братья Белоусовы» поставляла их в большом количестве и в города Поволжья. Специальным заказом, вероятно, была икона известного мастера Михаила Юдина, работавшего в петербургской мастерской М. Пешехонова, затем открывшего собственную мастерскую. В собрании Чувашского государственного художественного музея есть его подписная икона «Избранные святые»[2]. Несомненным было влияние и академической живописи, образцы которой находим во всех храмах Чуваши. Нередко они были представленными высокими образцами, такими, например, как иконы академика византийской живописи Васильева (возможно, Васильева Василия Васильевича – *А.М.*) и выпускника Академии художеств Саввы Постемского, присланных из Петербурга [11, л. 40 (об.), 18].

Еще более обширен список иногородцев резчиков, позолотчиков иконостасов, каменщиков, штукатуров, столяров, работавших в чебоксарских храмах. Их перечисление определяет круг ближних территорий Средней и Верхней Волги. Это Нижегородская, Костромская, Ярославская, Вятская и Владимирская губернии. Список иконописцев не столь обширен, но есть фамилии, которые упоминались в течение всего XIX столетия. Например, несколько поколений крестьян Мягчиловых из Вятской губернии в архивных документах чебоксарских церквей встречаются в течение шестидесяти лет. По специальности это были каменщики, штукатуры, столяры, плотники, печники, медники, маляры и иконостасные мастера. По проторенной отцами дороге приходили сыновья, иногда оставаясь здесь на постоянное жительство.

Наиболее полными и сохранившимися являются документы второй половины XIX столетия. В это время преобладающими в творческих контактах стали мастера ближайших к Чебоксарам городов Казани и Козьмодемьянска. Среди казанских – широко известные Алексей Феопемтов и Петр Андреевич Ковалинский, чьи имена встречаются в документах вновь построенных сельских каменных храмов окрест Чебоксар [8, с. 5-6]. Приходили иконы из Казанского Богородицкого монастыря [12].

В XVIII столетии – в пору своего экономического расцвета – Чебоксары успели построить и украсить все храмы, какие были в городе. В XIX в. здесь не было построено уже ни одной церк-

1. На территории, входящей сегодня в состав Чувашии – Алатырском уезде – отмечены имена известных в Поволжье иконописцев – «Мурома града изуграфа» Казанцева Александра Ивановича (упоминание 1717 г.), нижегородских иконописцев Чиркова Степана Ивановича и его «товарища» Ординцова Андрея (упоминание 1738 г.).

2. Икона «Избранные святые». Дерево, левкас, темпера, позолота. 26,3 х 35,4. ДРЖ-152.

ви, кроме домовой – в Чебоксарском духовном училище в 1891 г. [7, с. 285]. Поэтому надобности в большом количестве иконописцев уже не было. Но работы по обновлению иконостасов, стенного письма и иконных образов в храмах происходили постоянно.

Нами выявлен также круг мастеров, которые в документах обозначены лишь именами без названия места их происхождения. Среди них есть и Параскева Серебрякова [13, л. Л. 54 (об.)]. Надо сказать, что иконописные мастерские существовали во многих женских монастырях. Упоминаются иконы, написанные в Казанском Богородицком, Нижегородском Серафимо-Понетаевском, Курмышском Медянском Покровском, Александринском чувашском монастырях.

Что касается собственных мастеров, то, читая ведомости о чебоксарских ремесленных цехах 18 века, не находим среди них иконописцев. Первое документальное свидетельство о них относится к 1822 г. «Ремесленников в здешнем городе состоит из граждан: иконописцев – 2…» – так, без обозначения имени мастеров, написано в Рапорте Чебоксарской городской думы Казанскому губернскому правлению [26, с. 147]. Но в церковных документах все же находим несколько имен мещанского и крестьянского сословия, работавших как в соседних сельских храмах, так и в Чебоксарах, и ближайшем городе Цивильске. Несколько имен приходит из XVIII столетия: Иван Петров упоминается в 1769 году, Дмитрий Астраханцев – в 1768, Ефим Астраханцев – в 1773, Филипп Новоселов – в 1795, Андрей Дмитриев – в 1824 и др. [9, 10, 22, 23]. Особое место в церковной жизни Чебоксар занимает семейство Рукавишниковых, первое свидетельство о них как иконописцах относится к 1822 году, а последнее – к 1904 [5]. Кроме иконописцев в этой семье были мастера других специальностей – каменщики, штукатуры, маляры, позолотчики. Александр Никитич Рукавишников был наиболее известным и востребованным из них иконописцем. Его имя находим, начиная с 1846 по 1897 г., в записях приходно-расходных книг почти всех храмов Чебоксар, а также соседних сел и города Мариинский Посад. Судя по его сохранившимся подписным иконам и иконам его сына Евлампия, можно говорить о высоком качестве их живописи. Эволюционный стилистический процесс прослеживается от традиционного иконописания к академическому, очевидному в работах конца XIX столетия.

Несмотря на долгую и плодотворную работу иконописцев Рукавишниковых, в документах ни разу не упоминается о том, что у них могла быть иконописная мастерская с принятым укладом и учениками. Деятельность их развивалась в кругу семьи, ремесло передавалось от отца к сыну или племяннику. В Чебоксарах их деятельность оказалась исключительным явлением: торговый город имел возможность привлекать творческие силы со стороны. На южных территориях современной Чувашии, более отдаленных от Волги, например, в городе Алатыре, к концу XIX в. существовало уже несколько иконописных мастерских и множество одиночных живописцев. Правда, здесь сказывалась и близость территорий к нижегородским землям с русским православным населением.

Указаний об обучении иконописному мастерству найдено пока только по отношению нескольких человек: все они касаются мастерских Казани. Выполняли церковные заказы на живописные работы и преподаватели – Чебоксарского народного училища Зиновий Иванов (упоминается в 1838 г.) [19] и Чебоксарского уездного училища – Петр Рубцов (1874) [17]. Первой попыткой введения в обучение иконописного дела стали уроки в миссионерской школе Братства Святителя Гурия в селе Ишаки [6]. Под руководством учителя рисования Мирона Тимофеева, начиная с 1895 г., существовал единственный в Казанской епархии «инородческий класс» иконописания. М.Т. Тимофеев обучался этому ремеслу в Казани, в мастерской Скороходова, и имел об этом свидетельство [24, с. 60].

Изучая архивные церковные документы и анализируя сохранившийся иконописный фонд, а также имея в виду наши предыдущие изыскания, мы попытались обобщить в настоящей статье состав мастеров, работавших в храмах Чебоксар и его окрестностей. Ограничиваясь территорией, близлежащей к Волге, мы убеждаемся в специфике иконописного наследия, заключающемся в его стилистическом и качественном разнообразии, причиной которого видим в присутствии здесь многочисленных пришлых мастеров. XVIII век стал начальным этапом становления церковного искусства в Чебоксарах, где оно развивалось как наследие русской художественной культуры.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кроковский А.И. // Казанские губернские ведомости. - 1849. - №2, январь. - С. 9-12.
2. Матвеев Г.Б. Русские // Краткая чувашская энциклопедия.
3. Мордвинова А.И. Монография «Введенский собор города Чебоксары». - Чебоксары: Чув. кн. изд-во, 2009. - 128 с.
4. Мордвинова А.И. Монография «Церковное искусство Чувашии. Иконы. Скульптура. Иконостасы (XVI – начало XX в.)». - Чебоксары, 2012. - 192 с.
5. Мордвинова А.И. Чебоксарские мастера церковного искусства Рукавишниковы // Чувашский гуманитарный вестник. - 2021. - №16. - С. 118-126.
6. Мордвинова А.И. Иконописное дело в Ишаковской центральной чувашской школе Братства святителя Гурия // Н.И. Ильминский и этнокультурное развитие народов Поволжья. Материалы Всероссийской научно-практической конференции (г. Чебоксары, 16 сентября 2022 г.). - Чебоксары, 2022. - С. 132-135.
7. Известия по Казанской епархии. - 1891.
8. Известия по Казанской епархии. - 1898.
9. Государственный исторический архив Чувашской Республики (ГИА ЧР). Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 135.
10. ГИА ЧР. Ф. 290. Оп. 1. Ед. хр. 10.
11. ГИА ЧР. Ф. 293. Оп 1. Ед. хр. 6.
12. ГИА ЧР. Ф. 294. Оп. 1. Ед. хр. 26.
13. ГИА ЧР.Ф. 294. Оп. 1. Ед. хр. 23.
14. ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3.
15. ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3.
16. ГИА ЧР. Ф. 296. Оп. 1. Ед. хр. 5.
17. ГИА ЧР. Ф. 298. Оп. 1. Ед. хр. 89.
18. ГИА ЧР. Ф. 318. Оп. 1. Ед. хр. 6.
19. ГИА ЧР. Ф. 324. Оп. 1. Ед. хр. 8.
20. ГИА ЧР. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 68.
21. Научный архив Чувашского государственного института гуманитарных наук (НА ЧГИГН). Отд. I. Ед. хр. 550.
22. НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 550.
23. НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 636.
24. Отчет о деятельности Братства Св.Гурия за 1914 г. - Казань: Центральная типография, 1915.
25. Чебоксары во второй половине XVI-XX веке: документы и материалы из фондов Российского государственного архива древних актов в 4 т. Т.1. Вторая половина XVI–XVIII в. / [сост., авт. предисл., коммент. и примеч. Д.В. Басманцев; науч. консультант В.Д. Кочетков]. - Чебоксары, 2019. - 676 с.
26. Чебоксары во второй половине XVI-XX веке. Документы из фондов Государственного исторического архива Чувашской Республики / [сост. Ю.В. Гусаров, А.А. Чибис, Т.А. Соловьева и др.]. - Т. 2, часть 1. - 1801-1871. - 504 с.

Marianna Yu. Shevchenko
Doctor of Architecture, Leading Research Fellow
Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning,
Branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation
e-mail: china-arch@yandex.ru
Moscow, Russia
ORCID 0000-0001-5129-2689

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-38-50

THE ISSUE OF AUTHENTICITY IN THE RECONSTRUCTION OF LOST HERITAGE SITES IN CHINA

Summary: The article examines the practice of reconstructing lost architectural heritage in China in the 21st century. Today, the issue of authenticity in reconstructed buildings, which have been increasingly erected across China on the sites of lost monuments, has become particularly pressing. Reconstruction is typically based on hypothetical restorations, often with insufficient material about their original appearance prior to destruction. Moreover, in all cases, traditional construction techniques are disregarded: modern materials and structural systems are used, while historical facades serve merely as decorative elements, disconnected from the load-bearing structure of the reconstructed buildings. These buildings house new functions unrelated to their historical purpose, usually serving as exhibition spaces or facilities for research activities. It should be noted that all such projects are built over the archaeological remains of specific lost monuments, functioning as protective shells for the authentic ruins. In essence, these reconstructions function as large-scale models of the original buildings.

The issues raised in the article are explored through three specific examples: the Leifeng Pagoda in Hangzhou, built in 2002; the Mingtang Temple in Datong, reconstructed in 2009; and the Danfengmen Gate in Xi'an, erected in 2010. All three cases demonstrate slightly different approaches to reconstructing lost heritage: the first example emphasizes innovative structural solutions to maximize the preservation of the original ruins; the second case stands out due to the scarcest available data on the original appearance of architecture from that period, making it the most speculative and controversial; the third reconstruction followed strict international standards, as the site was built over the ruins of a gate intended for inclusion in the UNESCO World Heritage List.

The described practice of reconstructing lost heritage raises important questions about the value of such objects and challenges traditional notions of heritage: should it be limited solely to material form, or can it, under certain conditions, be understood more broadly? The article also explores the reasons behind the popularity of such approaches in contemporary China.

Keywords: Contemporary Chinese architecture, architectural reconstruction, cultural value, authenticity, heritage conservation.

By the beginning of the 21st century, China had amassed a significant body of archaeological material pertaining to 6th–12th-century palace and religious structures in its major cities. Local authorities faced the challenge of preserving and museumifying these ruins.

Large-scale archaeological research in China entered an active phase in the early 1980s. It was during this period that the first graphical reconstructions emerged, produced by the country's leading architectural historians. These visualizations of lost heritage sparked growing public interest in China's cultural legacy. By the 1990s, a wave of major projects in traditional styles had been undertaken by prominent Chinese architects such as Zhang Jinqiu and Wu Liangyong. However, at this stage, the focus was on exploring new forms and methods, creatively blending traditional Chinese architectural features with modern functions, materials, and technologies, rather than direct replication of historical models.

Ill. 1. The Lifeng Pagoda in Hangzhou, project by Guo Daiheng, 2002.

However, the 21st century has seen the emergence of numerous buildings across China that meticulously recreate the appearance of historically significant structures now lost to time. In most cases, these are new constructions erected directly over the original ruins, serving a dual purpose: protecting the archaeological remains and transforming them into museum exhibits.

Municipal authorities advocating for these initiatives maintain that precise architectural recreations serve dual objectives: stimulating cultural tourism to secure funding streams, thereby ensuring sustainable conservation of the archaeological sites.

Despite their shared conceptual approach, each reconstruction project carries distinct characteristics. Before undertaking a critical analysis of these initiatives, it is essential to outline the most iconic and large-scale examples.

Characteristic specimens of rebuilt structures

1) The Lifeng Pagoda in Hangzhou (2002)

Leifeng Pagoda in Hangzhou was reconstructed atop its original ruins in 2002 under the direction of renowned architectural historian Guo Daiheng [2]. The original pagoda, first erected in 977 CE and later rebuilt as an octagonal five-story tower after a fire in 1171 CE, crowned one of the hills overlooking the famed West Lake.

Its strategic hilltop location and silhouette against sunset skies transformed the pagoda into an enduring civic symbol, celebrated in classical poetry and repeatedly depicted by eminent Chinese painters like Xia Gui of the Southern Song Dynasty.

The pagoda's structure was of mixed construction: the central load-bearing part was made of dark-red brick, while wooden balconies and eaves were attached to its exterior. In the 17th century, the pagoda burned down again, leaving only its brick core, which nevertheless continued to adorn the landscapes of West Lake and inspire artists and poets. The brick framework of the pagoda, having stood for several centuries without repair or reinforcement, collapsed on September 25, 1924, after which the city lost its main symbol. As early as 1935, at the initiative of Chinese architecture scholar Liang Sicheng, a proposal was put forward to recreate Leifeng Pagoda, restoring its original forms with precision. Later, in 1983, the restoration of the

Ill. 2. The Mingtang temple in Datong, project by Wang Shiren, 2009.

pagoda was included in the master plan of Hangzhou City approved by the City Council. The final decision to begin work on recreating the pagoda was made in 1999 [3].

Work on the project began in 2000. The architects faced the task of preserving the historical ruins of the pagoda while constructing a new building above them in traditional Song Dynasty forms. To preserve the ruins, a special structure consisting of eight massive steel columns had to be developed. The lower parts of these columns were installed at an angle to ensure maximum preservation of the ruins, for which advanced computer technologies were already employed at that time (Ill. 1).

For the same purpose, a tall stone stylobate was added to the lower part of the new structure, which had not originally existed. Inside the new pagoda, an elevator was installed, and all structures were made of modern fire-resistant materials, meeting the requirements applied to contemporary public buildings.

Despite the project's stated goal of recreating the pagoda in its original forms, this was ultimately impossible to achieve, as no detailed records (blueprints or descriptions) of the structure's individual architectural details had survived. As a result, the reconstruction was inherently hypothetical, largely based on contemporaneous examples of similar typology as well as the building treatise Yingzao Fashi [2].

As a result, what essentially appeared on the shore of West Lake was a model of a historical structure, conventionally demonstrating how this pagoda might have approximately looked at the time of its original construction. The primary function of the new structure became the preservation and museumification of the authentic ruins. This marked China's first example of reconstructing a lost historical building in traditional forms directly above its ruins.

At the time, this approach provoked mixed reactions in Chinese society. While city residents largely supported the initiative, as they regained a lost urban symbol, reconnected with history, and acquired a new city landmark, the architectural community responded more critically. Questions were raised about how appropriate it was to call this a "reconstruction", given that the building used modern materials, had different functional purposes, employed a different structural system, differed in height, incorporated new elements at its base.

Nevertheless, the positive response from city residents and the influx of capital resulting from tourism development following the pagoda's construction ultimately convinced Hangzhou's administration of the correctness of their decision. After this first experiment, similar projects reconstructing historical buildings began appearing throughout China.

2) The Mingtang temple in Datong (2009)

The Mingtang Temple is located in the city of Datong, which was originally called Pingcheng and served as the capital of the Northern Wei Empire (386-535 AD). The ruins of this temple were discovered by archaeologists in 1995. By that time, several similar temples had already been found in China, particularly the Han Dynasty Mingtang in the suburbs of Chang'an, discovered by archaeologists in the 1950s, and the Tang Dynasty Mingtang in the city of Luoyang, found in 1986. During the 1980s, a series of graphic reconstructions of ancient Mingtang temples were created [6], and this topic became very popular in academic circles.

The uniqueness of the Mingtang Temple lay in the fact that it was a temple where the emperor personally conducted the most important rituals, symbolically communicating with his father – Heaven. Therefore, only one such temple could exist simultaneously in the empire, and the presence of this temple in a state indicated its regional dominance.

The Northern Wei era was a time of internal conflicts and the simultaneous existence of several states, yet only Northern Wei constructed a Mingtang, which indirectly was meant to demonstrate the greatest legitimacy of Wei rulers' power.

When the ruins of the Wei Mingtang were discovered, it became a landmark event for the city of Datong, which began positioning itself as the heir to the imperial capital. Initially, leading Chinese architectural historian Wang Shiren conducted a scientific survey of the ruins and, based on archaeological excavation data and detailed descriptions in historical texts, created his own hypothetical reconstruction of this complex [1], which became part of a series of similar Mingtang reconstructions.

However, the city administration, specifically the Old City Protection and Preservation Department of Datong in the early 21st century, initiated the recreation of this temple above the archaeological ruins, following the precedent previously established in Hangzhou. Wang Shiren's scholarly hypothetical reconstruction served as the basis for developing the recreation project (Ill. 2).

The problem lay in the fact that there is extremely little material available regarding Northern Wei architecture. To this day, there is no definitive answer even to such fundamental questions about architectural appearance as whether Northern Wei buildings had curved roofs with upturned corners or not. Even less is known about architectural details and painting characteristics. Therefore, Wang Shiren's reconstruction inevitably contains many gaps in knowledge, which are generally understandable and excusable in academic research, but raise numerous questions when physically realized.

Functionally, Wang Shiren's structure, just like Leifeng Pagoda, is a protective construction over authentic ruins that facilitates their museumification. On the lower level above the foundations of the ancient Mingtang, a metal frame structure without intermediate supports has been installed, upon which the building in historical forms is anchored. Here too, traditional forms are primarily simulated using modern construction materials.

The construction of this building sparked even more controversy within China's professional community, igniting a new wave of discussion about the issues of authenticity and the imitation of traditional forms using modern materials and structural systems. Moreover, it was not unequivocally welcomed by city residents either, as the project required the demolition of several residential neighborhoods and subsequent relocation of inhabitants to other urban districts.

3) The Danfeng Gate in Xian (2010)

The Danfeng Gate is located within the territory of modern Xi'an city, which formerly served as the capital of the Tang Empire under the name Chang'an. Originally built in 662 AD during Emperor Gaozong's reign, the gate functioned as the main entrance to the new imperial palace – Daming Palace. For 200 years, these gates served as the primary ceremonial entrance for emperors, the site of coronation ceremonies, the platform for announcing amnesty decrees, the venue for state rituals.

Initial excavations of Daming Palace began in 1957, when researchers preliminarily identified locations of the palace's main structures and determined their original dimensions. Comprehensive excavations were hindered by existing urban development – notably, a single-story hospital building stood directly atop Danfeng Gate's elevated foundation for decades. Large-scale excavations of Danfeng Gate were conducted between 2005-2009 after site clearance. Only then could the structure's original size and form be determined.

During the same period, a decision was made to initiate the transnational "Silk Roads: the Routes Network of Chang'an-Tianshan Corridor" joint application. On March 28, 2008, China submitted a tentative list of 48 Silk Road sites to UNESCO [4], which included Daming Palace with all its constituent structures, including Danfeng Gate.

The submission of the application to the UNESCO list required the Chinese side to adhere more

Ill. 3. The Danfeng Gate in Xian, project by Zhang Jinqiu, 2010.

strictly to international standards regarding heritage conservation and authenticity. For the development of the architectural project for the conservation and museumification of the Danfeng Gate ruins, Zhang Jinqiu – academician of the Chinese Academy of Engineering, leading architect of Xi'an, expert in traditional architecture, and creator of the Neo-Tang style – was invited.

One of the most important criteria of the new project was preserving the authenticity and integrity of the archaeological site while creating conditions to demonstrate the historical significance and cultural value of the gate ruins [5]. The protective structure incorporates modern constructions, technologies, and materials, with engineering solutions allowing for equipment replacement without damaging the preserved ruins. Inside the protective structure, new spaces house educational and scientific functions (Ill. 3).

The external protective structure was designed with consideration for the gate's key role in the overall palace complex and the structure of the ancient city of Chang'an. In her project, Zhang Jinqiu sought to create a symbolic representation of the structure that would serve as a bridge between past and present, evoke historical associations, and visually approximate the Tang prototype.

It is evident that in this project too, the architect lacked sufficient data for a detailed and accurate reconstruction of the gate's architectural forms, with much being hypothetically recreated through analogy or indirect evidence. Acknowledging this, Zhang Jinqiu chose to make the entire building monochromatic, painting it in an ochre hue similar to the natural color of compacted loess used in the original foundations of Danfeng Gate. This solution renders the building as a contemporary model intended to signify historical connection rather than imitate the past.

The structures of the new building were made as lightweight as possible to reduce the load on the foundations. All exterior details, stylized to resemble wooden constructions, were made of metal and mounted on a steel frame. The interior features entirely modern finishes without any historical stylization, and this deliberate distancing from the historical prototype was intended to emphasize the structure's new function.

This approach received full endorsement from the UNESCO commission, and in 2014, Daming Palace, including Danfeng Gate, was inscribed on the UNESCO World Heritage List as part of the Silk Roads: the Routes Network of Chang'an-Tianshan Corridor nomination [4].

The Issue of Authenticity, Value, and Heritage Preservation

Consequently, debates about authenticity issues in China remain quite active to this day, with no consensus or standardized methodology yet established on this matter. Projects of this kind are currently being constructed in considerable numbers across China. Here, one might also mention the main gates of Luoyang's imperial palace, Yingtian Gate, which were likewise originally built during the Tang Dynasty and reconstructed above their ruins between 2015-2019 [8]. However, in this particular case, the desire to make the building's appearance as close as possible to historical prototypes, as described in the first two examples, is even more pronounced.

The projects examined above reveal an ambivalent attitude toward reconstructing lost heritage. This raises the fundamental question: what exactly constitutes the value of such reconstructions? The desire to recreate an object in its original form, even if only approximately similar, demonstrates an attempt to restore broken connections with the past [10]. This reverential, even idealized relationship with history is deeply characteristic of Chinese culture. It finds expression in both ancient myths about legendary rulers and Confucian classics [7], which laid the foundation for traditional Chinese worldview. During the Qing Dynasty, presenting new ideas as commentaries on ancient texts was actively encouraged.

This love and respect for the past manifested in China's cultural tradition of reinterpreting great achievements. For instance, descriptions of magnificent palaces from bygone eras, such as the Han Dynasty's Jianzhang Palace or Tang Dynasty's Bishu Palace, along with imperial parks like the Song Dynasty's Jinming Pool, became favorite subjects for artists of later periods. These painters never sought to depict the palaces with archaeological accuracy; they frequently exaggerated proportions and incorporated contemporary architectural styles. Yet the majestic essence persisted from painting to painting, perpetuating memory of past achievements.

The contemporary internationally accepted approach to heritage and its value is fundamentally tied to material artifacts, their preservation status, conservation technologies, and essentially aims at effective management of tangible heritage while creating a sort of heritage industry [10] closely linked to tourism development. "The current concept of heritage emerged in Europe, particularly Britain, France and Germany, within the context of nineteenth-century modernity" [7].

Under these circumstances, any departure from authenticity toward romanticizing or exaggerating the past is strictly condemned as falsehood, forcing architects to operate within strictly defined boundaries, as demonstrated by Zhang Jinqiu's structure. At the same time, "non-Western conceptualizations of heritage have begun to question the hegemonic dominance of the idea of the materiality of heritage, and have come to play an important role in questioning received ideas about it." [11] There now exists active debate suggesting heritage value may reside in cultural processes; Bella Dicks, for instance, has proposed understanding heritage as a culturally-defined communicative practice [9].

CONCLUSION

The practice of reconstructing lost buildings in their hypothetical forms may be critically perceived in the West. However, understanding how deeply rooted this approach is in Chinese culture, one should avoid taking an unequivocally critical stance or denying the validity of such methods. The Western countries' tendency to impose their own vision of heritage management worldwide speaks more to their desire for dominance than to the indisputability of Western approaches.

It is no coincidence that an increasing number of books now question the absolute truth of Western methodologies while demonstrating greater openness to alternative perspectives from other cultures.

The reconstruction practices examined in contemporary China reveal a complex interplay between cultural tradition and modern heritage management. While Western standards prioritize material authenticity, China's approach demonstrates how heritage value can also reside in symbolic continuity and cultural reinvention. Projects like Leifeng Pagoda, Mingtang Temple, and Danfeng Gate, though architecturally hypothetical, serve as pow-

erful mediators between past and present, fulfilling dual roles as protective structures and cultural catalysts. These interventions challenge rigid definitions of authenticity, suggesting that heritage may be as much about sustaining living traditions as preserving physical artifacts.

The ongoing debates surrounding these reconstructions underscore a broader tension between global heritage norms and local cultural paradigms. China's practices, rooted in millennia of reinterpretative traditions, compel the international community to reconsider the hegemony of material-centric conservation. As non-Western perspectives gain traction, heritage discourse must evolve to accommodate diverse valuations—whether tied to physical integrity, communal identity, or symbolic resonance. The Chinese case exemplifies how heritage, when viewed as a dynamic process rather than a static relic, can bridge historical reverence with contemporary relevance.

REFERENCES

1. Wang Shiren. 2009. Bei Wei Pingcheng Mingtang Xingzhi Kaolve [A Study on the Architectural Form of the Northern Wei Pingcheng Mingtang], *Journal of Chinese Architectural History*, no. 1, pp. 3-17.
2. Guo Daiheng and Li Huadong. 2003. Hangzhou Xihu Leifengta [The New Leifeng Pagoda at West Lake, Hangzhou], *Architectural Journal*, no. 09, pp. 50-53, 72-74.
3. Leifeng Tower Homepage, available at: http://jing.leifengta.com/index.aspx (Accessed 21 May 2025).
4. UNESCO Homepage, available at: https://whc.unesco.org/en/tentativelists/5335/ (Accessed 21 July 2025).
5. Zhang Jinqiu. 2010. "Chang'an Wotu Yu Gujin – Tang Daminggong Danfengmen Yizhi Bowuguan Sheji" [Chang'an's Fertile Ground Nurtures Past and Present: The Design of the Danfeng Gate Site Museum at Tang Daming Palace], *Architectural Journal*, no. 11, pp. 26-29.
6. Shevchenko, M.Yu. 2024. "The New Antiquity: The Image of First Dynasties' Architecture in The Projects of Contemporary Chinese Architects" [Novaya antichnost: obraz arkhitektury pervykh dinastij v proektakh sovremennykh kitajskikh arkhitektorov], *Architecture and Modern Information Technologies [Arkhitektura i sovremennye informatsionnye tekhnologii]*, no. 4(69), pp. 102-119.
7. Legge, J. 1861. *Confucius. The Analects. The Chinese Classics*, vol. 1, available at: https://ctext.org/analects/shu-er/ens (Accessed 21 July 2025).
8. Deng Shu-yang and Rui Zhi. 2010. "On The Design of The Protection and Displaying of Yingtianmen Ancient Ruins", *Shanxi Architecture*, vol. 36, no. 11, pp. 3-5.
9. Dicks, B. 2000. "Encoding and Decoding the People", *European Journal of Communication,* no. 15(1), pp. 61-78.
10. Harvey, D.C. 2001. "Heritage pasts and heritage presents: Temporality, meaning and the scope of heritage studies", *International Journal of Heritage Studies,* no. 7(4), pp. 319-338.
11. Smith, L. 2006. *Uses of Heritage*, Routledge Publ., London, New York.

Марианна Юрьевна Шевченко
Доктор архитектуры, ведущий научный сотрудник
Научно-исследовательского института теории и
истории архитектуры и градостроительства,
Филиал Центрального научно-исследовательского и
проектного института Министерства строительства и
жилищно-коммунального хозяйства Российской Федерации
e-mail: china-arch@yandex.ru
Москва, Россия
ORCID 0000-0001-5129-2689

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-38-50

ПРОБЛЕМА АУТЕНТИЧНОСТИ ПРИ ВОССОЗДАНИИ УТРАЧЕННЫХ ПАМЯТНИКОВ В КИТАЕ

Аннотация: В статье рассматривается практика воссоздания утраченного архитектурного наследия в Китае в XXI веке. Сегодня остро стоит вопрос аутентичности воссоздаваемых объектов, которые во множестве стали возводиться по всей территории Китая на месте утраченных памятников. Воссоздание ведется на основе гипотетических реконструкций, как правило при недостаточном количестве материала об их первоначальном облике до разрушения. Более того, во всех случаях оригинальные строительные технологии игнорируются: используются современные материалы и конструктивные системы, а исторические фасады служат лишь декоративными элементами, не связанными с несущей структурой воссозданных зданий. В зданиях размещаются новые функции, не связанные с историческим назначением построек. Обычно это – различные выставочные пространства и помещения для научно-исследовательской деятельности. Следует отметить, что все подобные проекты возводятся над археологическими остатками конкретных утраченных памятников, выполняя функцию защитных оболочек для подлинных руин. По своей сути, эти реконструкции представляют собой масштабные модели оригинальных зданий.
Поставленные в статье проблемы рассмотрены на трех конкретных примерах: Пагода Лэйфэнта в Ханчжоу, возведенная в 2002 году, Храм Минтан в Датуне, воссозданный в 2009 году и Ворота Даньфэнмэнь в Сиане, сооруженные в 2010 году. Все три объекта демонстрируют несколько различные подходы в вопросе воссоздания утраченного наследия: в первом примере упор сделан на инновационных конструкциях здания с целью максимального сохранения подлинных руин, во втором случае особенностью реконструкции стало наименьшее количество данных об изначальном облике архитектуры данного периода, а потому этот вариант кажется наиболее спорным и гипотерическим, в третьем случае воссоздание шло в строгом соответствии с международной практикой, так как объект размещался над руинами ворот, которые планировалось внести в список объектов культурного наследия ЮНЕСКО.
Описанная в статье практика воссоздания утраченного наследия ставит важные вопросы о ценности подобных объектов, а также бросает вызов традиционным представлениям о наследии — должно ли оно ограничиваться только материальной формой или, при определенных условиях, может пониматься более широко. В статье также исследуются причины популярности таких подходов в современном Китае.

Ключевые слова: Современная китайская архитектура, архитектурная реконструкция, культурная ценность, аутентичность, сохранение наследия.

К началу XXI века Китай накопил значительный объем археологического материала, относящегося к дворцовым и культовым сооружениям VI–XII веков в своих крупных городах. Перед местными властями встала задача сохранения и музеефикации этих руин.

Крупномасштабные археологические исследования в Китае активизировались в начале 1980-х годов. Именно в этот период появились первые графические реконструкции, созданные ведущими историками архитектуры страны. Эти визуализации утраченного наследия вызвали растущий интерес общества к культурному наследию Китая. К 1990-м годам была осуществлена волна масштабных проектов в традиционном стиле, выполненных известными китайскими архитекторами, такими как Чжан Цзиньцю и У Лянъюн. Однако на этом этапе основное внимание уделялось поиску новых форм и методов, творческому сочетанию традиционных китайских архитектурных элементов с современными функциями, материалами и технологиями, а не точному воспроизведению исторических образцов.

Тем не менее, в XXI веке по всему Китаю появились многочисленные здания, скрупулезно воссоздающие облик исторически значимых сооружений, утраченных с течением времени. В большинстве случаев это – новые постройки, возведенные непосредственно над оригинальными руинами, выполняющие двойную функцию: защиту археологических остатков и их музеефикацию.

Муниципальные власти, выступающие за такие инициативы, утверждают, что точные архитектурные реконструкции служат двум целям: стимулированию культурного туризма для обеспечения финансирования и, как следствие, устойчивого сохранения археологических объектов.

Несмотря на общую концептуальную основу, каждый проект реконструкции обладает уникальными особенностями. Прежде чем перейти к критическому анализу этих инициатив, необходимо выделить наиболее знаковые и масштабные примеры.

Характерные примеры воссозданных сооружений

1) Пагода Лэйфэнта в Ханчжоу (2002)

Пагода Лэйфэнта в Ханчжоу была реконструирована над ее оригинальными руинами в 2002 году под руководством известного историка архитектуры Го Дайхэн [2]. Первоначальная пагода, возведенная в 977 году н.э. и перестроенная в виде восьмиугольной пятиярусной постройки после пожара в 1171 году, венчала один из холмов, возвышающихся над знаменитым озером Сиху.

Ее уникальное расположение на вершине холма и силуэт на фоне закатного неба превратили пагоду в значимый символ города – ее воспевали в классической поэзии и неоднократно изображали выдающиеся китайские художники, такие как Ся Гуй эпохи Южной Сун.

Конструкция пагоды была смешанной: центральная несущая часть была выполнена из темно-красного кирпича, а деревянные балконы и карнизы крепились к стенам кирпичного ядра. В XVII веке пагода снова сгорела, после чего остался лишь кирпичный остов, который, тем не менее, продолжал украшать пейзажи озера Сиху и вдохновлять художников и поэтов. Кирпичное тело пагоды, простоявшее несколько веков без ремонта и укрепления, обрушилось 25 сентября 1924 года, после чего город лишился своего главного символа. Уже в 1935 году по инициативе китайского исследователя архитектуры Лян Сычэна был предложен проект воссоздания пагоды Лэйфэнта с точным восстановлением ее первоначальных форм. Позже, в 1983 году, восстановление пагоды было включено в генеральный план города Ханчжоу, утвержденный городским советом. Окончательное решение о начале работ по воссозданию пагоды было принято в 1999 году [3].

Работы над проектом начались в 2000 году. Перед архитекторами стояла задача сохранить исторические руины пагоды, построив над ними новое здание в традиционных формах эпохи Сун. Для сохранения руин пришлось разработать специальную конструкцию из восьми массивных стальных колонн. Нижние части этих колонн были установлены под углом, чтобы максимально сохранить руины, для чего уже тогда использовались передовые компьютерные технологии (рис. 1).

С той же целью к нижней части новой конструкции был добавлен высокий каменный стилобат, которого изначально не существовало. Внутри новой пагоды был установлен лифт, а все конструкции выполнены из современных огнестойких материалов, соответствующих требованиям, предъявляемым к современным общественным зданиям.

Несмотря на заявленную цель проекта – воссоздание пагоды в ее первоначальных формах, достичь этого в полной мере оказалось невозможно, так как не сохранилось детальных чертежей или описаний отдельных архитектурных элементов сооружения. В результате реконструкция носила гипотетический характер, основываясь в основном на сохранившихся примерах аналогичных типов зданий, а также на строительном трактате «Инцзао фаши» [2].

Таким образом, на берегу озера Сиху появилась, по сути, модель исторического сооружения, условно демонстрирующая, как примерно могла выглядеть эта пагода в момент своего первоначального строительства. Основной функцией нового здания стало сохранение и музеефикация подлинных руин. Это был первый в Китае пример реконструкции утраченного исторического здания в традиционных формах непосредственно над его руинами.

В то время такой подход вызвал неоднозначную реакцию в китайском обществе. Если жители города в основном поддержали инициативу, так как они вернули утраченный городской символ, восстановили связь с историей и получили новую достопримечательность, то архитектурное сообщество отреагировало более критично. Поднимались вопросы о том, насколько уместно называть это «воссозданием», учитывая, что здание выполнено из современных материалов, имеет иное функциональное назначение, другую конструктивную систему, отличается по высоте и включает новые элементы в основании.

Тем не менее, положительная реакция горожан и приток капитала в результате развития туризма после строительства пагоды в конечном итоге убедили администрацию Ханчжоу в правильности своего решения. После этого первого эксперимента аналогичные проекты воссоздания исторических зданий начали появляться по всему Китаю.

2) Храм Минтан в Датуне (2009)

Храм Минтан расположен в городе Датун, который изначально назывался Пинчэн и служил столицей империи Северная Вэй (386–535 гг. н.э.). Руины этого храма были обнаружены археологами в 1995 году. К тому времени в Китае уже было найдено несколько подобных храмов, в частности, Минтан эпохи Хань в пригороде Чанъаня, обнаруженный археологами в 1950-х годах, и Минтан эпохи Тан в городе Лоян, найденный в 1986 году. В 1980-х годах была создана серия графических реконструкций древних храмов Минтан [6], и эта тема стала очень популярной в академических кругах.

Уникальность храма Минтан заключалась в том, что это был храм, где император лично проводил важнейшие ритуалы, символически общаясь со своим отцом – Небом. Поэтому в империи одновременно мог существовать только один такой храм, и его наличие в государстве свидетельствовало о его региональном доминировании.

Эпоха Северной Вэй была временем внутренних конфликтов и одновременного существования нескольких государств, однако только Северная Вэй построила Минтан, что косвенно должно было демонстрировать наибольшую легитимность власти правителей Вэй.

Когда были обнаружены руины вэйского Минтана, это стало знаковым событием для города Датун, который начал позиционировать себя как наследник столицы империи. Изначально ведущий китайский историк архитектуры Ван Шижэнь провел научное исследование руин и на основе данных археологических раскопок и подробных описаний в исторических текстах создал собственную гипотетическую реконструкцию этого комплекса [1], которая стала частью серии аналогичных реконструкций других храмов Минтан.

Однако городская администрация, в частности, Департамент охраны наследия исторического города Датун в начале XXI века, инициировала воссоздание этого храма над археологическими руинами, следуя успешному опыту города Ханчжоу. Научная гипотетическая реконструкция Ван Шижэня послужила основой для разработки проекта воссоздания (рис. 2).

Проблема заключалась в том, что сохранилось крайне мало материала, относящегося к архитектуре Северной Вэй. До сих пор нет однозначного ответа даже на такие фундаментальные вопросы об архитектурном облике, как наличие изогнутых крыш с загнутыми углами у зданий Северной Вэй. Еще меньше известно об архитектурных деталях и особенностях росписей. Поэтому реконструкция Ван Шижэня неизбежно содержит множество пробелов, что в целом понятно и простительно в академических исследованиях, но вызывает множество вопросов при фактической реализации.

Функционально сооружение Ван Шижэня, как и пагода Лэйфэнта, представляет собой защит-

ную конструкцию над подлинными руинами, способствующую их музеефикации. На нижнем уровне над фундаментами древнего Минтана установлена металлическая каркасная конструкция без промежуточных опор, на которой закреплено здание в исторических формах. Здесь также традиционные формы в основном имитируются с использованием современных строительных материалов.

Строительство этого здания вызвало еще больше споров в профессиональном сообществе Китая, разжигая новую волну дискуссий о проблемах аутентичности и имитации традиционных форм с использованием современных материалов и конструктивных систем. Более того, оно не было однозначно принято и жителями города, так как проект потребовал сноса нескольких жилых кварталов и последующего переселения жителей в другие районы города.

3) Ворота Даньфэнмэнь в Сиане (2010)

Ворота Даньфэнмэнь расположены на территории современного города Сиань, который в прошлом был столицей империи Тан и назывался Чанъань. Изначально построенные в 662 году во время правления императора Гаоцзуна, ворота служили главным входом в новый императорский дворец Дамингун. В течение 200 лет эти ворота были основным церемониальным входом для императоров, местом проведения коронационных церемоний, объявления указов об амнистии и государственных ритуалов.

Первые раскопки дворца Дамингун начались в 1957 году, когда исследователи предварительно определили расположение основных сооружений и их первоначальные размеры. Комплексные раскопки затрудняла существующая городская застройка, в частности, на высоком фундаменте ворот Даньфэнмэнь десятилетиями стояло одноэтажное здание больницы. Крупномасштабные раскопки ворот Даньфэнмэнь проводились в период с 2005 по 2009 год после расчистки участка. Только тогда удалось определить первоначальный размер и форму сооружения.

В тот же период было принято решение о начале подготовки транснациональной серийной номинации «Шёлковый путь: сеть маршрутов Чанъань – Тянь-Шаньского коридора». 28 марта 2008 года Китай представил предварительный список из 48 объектов Шелкового пути в ЮНЕСКО [4], в который вошел и дворец Дамингун со всеми его сооружениями, включая ворота Даньфэнмэнь.

Подача заявки в список ЮНЕСКО потребовала от китайской стороны более строгого соблюдения международных стандартов в отношении сохранения наследия и аутентичности. Для разработки архитектурного проекта по сохранению и музеефикации руин ворот Даньфэнмэнь была приглашена Чжан Цзиньцю – академик Китайской инженерной академии, ведущий архитектор города Сиань, эксперт по традиционной архитектуре и создатель нео-танского стиля.

Одним из важнейших критериев нового проекта стало сохранение аутентичности и целостности археологического объекта при создании условий для демонстрации исторической значимости и культурной ценности руин ворот [5]. Защитная конструкция включает современные строительные решения, технологии и материалы, при этом инженерные решения позволяют заменять оборудование без повреждения сохранившихся руин. Внутри защитной конструкции новые помещения предназначены для образовательных и научных функций (рис. 3).

Внешняя защитная конструкция была разработана с учетом ключевой роли ворот в общем комплексе дворца и структуре древнего города Чанъань. В своем проекте Чжан Цзиньцю стремилась создать символическое представление сооружения, которое служило бы мостом между прошлым и настоящим, вызывало исторические ассоциации и визуально приближалось к танскому прототипу.

Очевидно, что и в этом проекте у архитектора не хватало достаточных данных для детальной и точной реконструкции архитектурных форм ворот, и многое было гипотетически воссоздано по аналогии или косвенным свидетельствам. Признавая это, Чжан Цзиньцю выбрала монохромное решение, окрасив все здание в охристый цвет, близкий к естественному оттенку утрамбованного лёсса, использовавшегося в оригинальных фундаментах ворот Даньфэнмэнь. Это решение делает здание современной моделью, призванной символизировать историческую связь, а не имитировать прошлое.

Конструкции нового здания были выполнены максимально легкими, чтобы уменьшить нагрузку на фундаменты. Все внешние детали, стилизованные под деревянные конструкции, были изготовлены из металла и смонтированы на стальном каркасе. Интерьер выполнен в полностью современной отделке без какой-либо исторической стилизации, и это намеренное дистанцирование от исторического прототипа должно было подчеркнуть новую функцию сооружения.

Такой подход получил полную поддержку комиссии ЮНЕСКО, и в 2014 году дворец Дамингун, включая ворота Даньфэнмэнь, был включен в список Всемирного наследия ЮНЕСКО в рамках номинации «Шёлковый путь: сеть маршрутов Чанъань – Тянь-Шаньского коридора» [4].

Проблема аутентичности, ценности и сохранения наследия

Таким образом, дебаты о проблемах аутентичности в Китае остаются активными и по сей день, и по этому вопросу пока не достигнуто консенсуса или единой методологии. Подобные проекты в настоящее время строятся в значительном количестве по всему Китаю. Здесь в качестве примера можно упомянуть главные ворота императорского дворца в Лояне – Интяньмэнь, которые также были изначально построены в эпоху Тан и реконструированы над руинами в период с 2015 по 2019 год [8]. Однако в этом случае стремление сделать внешний вид здания как можно ближе к историческим прототипам, как описано в первых двух примерах, выражено еще более ярко.

Рассмотренные выше проекты демонстрируют неоднозначное отношение к реконструкции утраченного наследия. Это поднимает фундаментальный вопрос: в чем именно заключается ценность таких реконструкций? Желание воссоздать объект в его первоначальном виде, пусть даже приблизительно, демонстрирует попытку восстановить разорванные связи с прошлым [10]. Это почтительное, даже идеализированное отношение к истории глубоко характерно для китайской культуры. Оно находит выражение как в древних мифах о легендарных правителях, так и в конфуцианских трактатах [7], которые заложили основу традиционного китайского мировоззрения. Во времена династии Цин, к примеру, поощрялось представление новых идей в виде комментариев к древним текстам.

Эта любовь и уважение к прошлому проявляются в китайской культурной традиции в виде переосмысления великих достижений. Например, описания великолепных дворцов прошлых эпох, таких как дворец Цзяньчжангун эпохи Хань или дворец Бишугун эпохи Тан, а также императорские парки, такие как Цзиньминчи эпохи Сун, стали излюбленными темами для художников более поздних периодов. Эти живописцы никогда не стремились изображать дворцы с научной точностью; они часто преувеличивали пропорции и включали современные им архитектурные стили. Тем не менее, величественная сущность сохранялась от картины к картине, увековечивая память о прошлых достижениях.

Современный признанный подход к наследию и его ценности, по сути, связан с материальными артефактами, их состоянием сохранности, технологиями консервации, и направлен на эффективное управление материальным наследием при создании своего рода индустрии наследия [10], тесно связанной с развитием туризма. «Современная концепция наследия возникла в Европе, особенно в Великобритании, Франции и Германии, в контексте модернизации XIX века» [7].

В этих условиях любое отклонение от аутентичности в сторону романтизации или преувеличения прошлого строго осуждается как ложь, заставляя архитекторов работать в определенных рамках, как продемонстрировало сооружение Чжан Цзиньцю. В то же время «незападные концепции наследия начали подвергать сомнению гегемонистское доминирование идеи материальности наследия и играют важную роль в переосмыслении устоявшихся представлений о нем» [11]. В настоящее время ведутся активные дебаты, предполагающие, что ценность наследия может заключаться в культурных процессах. Белла Дикс, например, предложила понимать наследие как культурно определенную коммуникативную практику [9].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Практика воссоздания утраченных зданий в их гипотетических формах может критически восприниматься на Западе. Однако, понимая, насколько глубоко укоренен такой подход в китайской культуре, следует избегать однозначно критической позиции или отрицания обоснованности подобных методов. Тенденция западных стран навязывать свое видение управления наследием по всему миру говорит скорее об их стремлении к доминированию, чем о бесспорности западных подходов.

Неслучайно все больше книг ставят под сомнение абсолютную истинность западных методологий, демонстрируя большую открытость альтернативным взглядам других культур.

Рассмотренные практики реконструкции в современном Китае раскрывают сложное взаимодействие культурной традиции и современного управления наследием. Если западные стандарты делают акцент на материальной аутентичности, то подход Китая демонстрирует, что ценность наследия может также заключаться в символической преемственности и культурном переосмыслении. Такие проекты, как пагода Лэйфэнта, храм Минтан и ворота Даньфэнмэнь, хотя и гипотетические с архитектурной точки зрения, служат мощными посредниками между прошлым и настоящим, выполняя двойную роль защитных конструкций и культурных катализаторов. Эти постройки бросают вызов жестким определениям аутентичности, предполагая, что наследие может быть столь же связано с поддержанием живых традиций, как и с сохранением физических артефактов.

Продолжающиеся дебаты вокруг этих реконструкций подчеркивают более широкую напряженность между глобальными нормами охраны наследия и локальными культурными парадигмами. Практики Китая, уходящие корнями в тысячелетия традиций переосмысления, вынуждают международное сообщество пересмотреть гегемонию материально-ориентированной консервации. По мере того, как незападные тенденции набирают силу, дискурс охраны наследия должен развиваться, чтобы учитывать разнообразные системы ценностей, будь то привязанность к физической целостности, общинной идентичности или символическому резонансу. Пример Китая наглядно показывает, как наследие, рассматриваемое как динамичный процесс, а не статичная реликвия, может соединять историческое почитание с современной актуальностью.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ван Шижэнь. Исследование архитектурной формы храма Минтан в Пинчэн эпохи Северная Вэй (王世仁。北魏平城明堂形制考略) // Journal of Chinese Architectural History. - 2009. - №1. - С. 3-17.
2. Го Дайхэн, Ли Хуадун. Новая пагода Лэйфэн на озере Сиху, Ханчжоу (郭黛姮, 李华东。杭州西湖雷峰新塔) // Architectural Journal. - 2003. - №09. - С. 50-53, 72-74.
3. Официальный сайт пагоды Лэйфэнта. URL: http://jing.leifengta.com/index.aspx (дата обращения: 21.05.2025).
4. Официальный сайт ЮНЕСКО. URL: https://whc.unesco.org/en/tentativelists/5335/ (дата обращения: 21.07.2025).
5. Чжан Цзиньцю. Плодородная земля Чанъаня питает прошлое и настоящее: проект музея над руинами ворот Даньфэнмэнь дворца Дамингун эпохи Тан (张锦秋。长安沃土育古今–唐大明宫丹凤门遗址博物馆设计) // Architectural Journal. - 2010. - №11. - С. 26-29.
6. Шевченко М.Ю. Новая античность: образ архитектуры первых династий в проектах современных китайских архитекторов // Архитектура и современные информационные технологии. - 2024. - №4(69). - С.102-119.
7. Legge, J. 1861. *Confucius. The Analects. The Chinese Classics*, vol. 1. URL: https://ctext.org/analects/shu-er/ens (дата обращения: 21.07.2025).
8. Deng Shu-yang and Rui Zhi. 2010. "On The Design of The Protection and Displaying of Yingtianmen Ancient Ruins", *Shanxi Architecture*, vol. 36, no. 11, pp. 3-5.
9. Dicks, B. 2000. "Encoding and Decoding the People", *European Journal of Communication*, no. 15(1), pp. 61-78.
10. Harvey, D.C. 2001. "Heritage pasts and heritage presents: Temporality, meaning and the scope of heritage studies", *International Journal of Heritage Studies*, no. 7(4), pp. 319-338.
11. Smith, L. 2006. *Uses of Heritage*, Routledge Publ., London, New York, USA.

Zhao Caiwen
Postgraduate
The Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: 36674701@qq.com
Moscow, Russia

Maria T. Maistrovskaya
Grand PhD in Arts
Professor
The Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: mmaystro@mail.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-51-67

EVOLUTION OF ARCHITECTURAL FORMS OF RAILWAY STATIONS FROM A GLOBAL PERSPECTIVE: FROM EUROPE AND AMERICA TO RUSSIA AND THE CHINESE EASTERN RAILWAY

Chinese-Russian Government Project for Financing Scholarships

Summary: Against the backdrop of railway development in Europe and the United States, station buildings became central hubs of the railway system in the 1820s, forming unique typological features characteristic of their time.

An analysis of the architectural forms of railway stations in Europe and the United States from the 1820s to the 1890s reveals three main types of architecture: stations with classical layouts, stations with towers, and stations with large arched windows.

It is important to note that this architectural-typological paradigm impacted railway station design globally through intercultural communication channels.

The Chinese Eastern Railway (CER) was built in the late 19th and early 20th centuries as an extension of the Trans-Siberian Railway into China, spanning approximately 2,500 kilometers. In 2017, the auxiliary structures in the areas adjacent to the CER were recognised as architectural and cultural heritage of China. The topic of the CER is highly relevant now especially in the context of active cultural cooperation between Russia and China.

As a new architectural type, the station buildings[1] of the Chinese Eastern Railway (CER) reflected the trends and stylistic features of European and Russian architecture of the period.

It has been confirmed that elements such as towers, large arched windows, and pediments with columns from European and American architectural archetypes were assimilated into the Russian architectural system, becoming important identifying symbols of its station architecture.

This phenomenon also extended to the CER, station buildings of which underwent functional adaptation while also being impacted by regional cultural traditions, architecture, technological conditions, and the era.

Therefore, a systematic review of the development, design concepts, and construction characteristics of station architecture in Europe and Russia, as well as a comparison of architectural forms and an analysis of standardised designs, will not only help trace the prototypes of CER station buildings but also provide important references for the contemporary interpretation of architectural heritage.

Keywords: railway station, architectural form, evolution, the cross-cultural.

1. In this article, station buildings specifically refer to the buildings of railway stations and do not include technical structures such as bridges, water towers, or tunnels.

Ill. 1. The world's first railway station.

The Rise and Development of Railway Station Architecture in Europe and America

The 1820s and 1840s were the early years of development for railway station architecture. The first recorded railway station in the world, with trains pulled by horses rather than engines, began serving passengers in 1807. It was the Mount in Swansea, Wales, on the Oystermouth Railway (later the Swansea and Mumbles).

Heighington on the Stockton and Darlington Railway in north-east England (ill. 1), built by George Stephenson[2] in the early 19th century, is the oldest motor train station in the world. The station opened in 1827 and remained in operation until the 1970s.

Built in 1844, London Bridge Station (ill. 2) is an Italian palazzo style railway station. It is unusual that a clock tower was added to one side of the building, breaking the symmetry of previous station designs.

In the early stages of station construction, the design of architectural forms was based primarily on functionality. Subsequently, the architecture of railway stations gradually developed, acquiring a more expressive language of forms.

The period from the 1840s to the 1960s was a time of standardisation in the construction of railway stations. In 1851, Joseph Paxton designed the Crystal Palace, where the Great Exhibition was held, in the same style as the greenhouses of the botanical gardens and station sheds of the time. The Crystal Palace's innovation in using large-scale prefabricated cast iron elements and glass canopy systems directly inspired the vaulting of such stations as King's Cross in London (1852) and Montparnasse in Paris (1852). The typology of railway station architecture of this period can be broadly reduced to four main categories. The first type is the antique columned type. These stations are characterised by a triangular pediment in the Greek style, supported by columns that give the architecture an overall monumental and solemn character. The second one is the traditional symmetrical type, continuing the compositional principles of classical architecture through strict control of the axes and symmetrical layout. The third type is the towered type, where the tall towers are the visual focal point of the building and give it a unique symbolic meaning and monumental character. Finally, the fourth type is characterised by large arched windows, which are the main element of the building's facade and a means of organising its space. Moreover, this category reflects the balance between functional needs, technical conditions, and aesthetic concepts and the search for new forms of railway station architecture.

The necessity for monumentality and recognition in transport architecture during the industrial age, in addition to the architects' personal preferences, had a significant impact on the development of these features.

It is worth noting that this architectural typological paradigm has influenced the design of railway stations on a global scale through intercultural communication channels. As the theory of architectural typology shows, these types of stations are reinterpreted in the contexts of other cultures and countries, often forming interesting intertextual links with local architectural traditions.

2. George Stephenson (9 June 1781-12 August 1848) was an English civil engineer and mechanical engineer of the Industrial Revolution. Stephenson is known as the «father of rail transport».

Table 1: Pedimented stations with columns[1]

Wilemspoort in Amsterdam (Netherlands), 1843, Cornelis Oudtshoorn	Huddersfield Station (UK), 1847, James Pigott Pritchett	Wuppertal Central Station (Germany), 1848, Hauptner and Ebeling
		

Table 2: Stations with a layout based on classical composition

Potsdam Railway Station in Berlin (Germany), 1868, Weise, Dobner and Sillich	Grand Central Terminal in New York (USA). 1869, John B. Snook and Isaac Buckhout	Naples Central Railway Station (Italy), 1867, Enrico Alvino
		

Table 3: Stations with a tower

Leipzig-Thuringia Railway Station (Germany), 1856, Francis Thompson	Vienna North Railway Station (Austria), 1865, Theodor Hoffmann	Chicago Central Station (USA), 1890, Solon Spencer Beman
		

1. The table shows the dates of construction of the station buildings.

Architecture of Russian Railway Stations from the 1830s to the 1890s

The first railway station in Russia, Tsarskoye Selo (Arkhangelsky Station), was opened in 1837. It was the predecessor of Vitebsk Station in St. Petersburg, an experimental railway line connecting St. Petersburg and Tsarskoye Selo, the royal residence. This typical example of early Russian railway architecture, a wooden one-story structure originally used at Tsarskoye Selo Railway Station, has not retained its appearance to this day.

The stone station building, rebuilt in 1852 (ill. 3), demonstrates the characteristic tendencies of classicism, that is, a strict layout in the form of a single

Table 4: Stations with arched windows

Erfurt Main Station (Germany), 1846, unknown	Gare du Nord (North Station) Paris (France), 1865 (reconstruction), Jacques Hittorff	Porta Nova in Turin (Italy), 1868, Alessandro Mazzucchetti
		

plane and a symmetrical layout. The building as a whole has a solemn and serious appearance. When the Tsarskoye Selo Railway Station was rebuilt in 1904 (ill. 4), the architectural form underwent significant changes. The new station building overcame the rigid symmetry of classicism and adopted a more flexible layout. The architectural language was significantly expanded, incorporating typical elements of European and American railway station architecture – towers, arched windows, and clocks also became distinctive elements of Russian railway station architecture.

After Tsarskoye Selo Railway Station, the two earliest railway stations in Russia were Leningradsky Station[3] (1851) (ill. 5) and Moskovsky Station[4] (1855) (ill. 6), designed by Konstantin Ton.

At the early stage of its development, railway station architecture mainly followed the principles of classical composition: stations had a strict symmetrical layout along the central axis, and the decorative design of the facades was, as a rule, restrained and simple. From the late 1850s to the 1860s, Russia experienced its first railway construction boom in its history. During this period, attention began to be paid to the formation of memorable architectural images especially in large cities and terminal

3. Leningradsky Railway Station, Saint Petersburg Railway Station until 1855, Nikolaevsky Railway Station from 1855 to 1923, Oktyabrsky Railway Station from 1923 to 1924, Leningradsky Railway Station from 1924 to the present, located on Moskovsky Komsomol Square.
4. Moskovsky Railway Station, known from 1855 to 1924 as Nikolaevsky Station, and from 1924 to 1930 as Oktyabrsky Station, is the passenger terminal of the main railway station in Saint Petersburg.

Ill. 2. London Bridge Station.

Ill. 3. Tsarskoye Selo Railway Station, built in 1849-1852.

stations; great achievements were made in design concepts and artistic expression.

Novy Peterhof Station was built in 1857. To create an innovative architectural and artistic image, architect Nikolai Benois did not use the main entrance or platform of the station as a visual focus, but instead used a pediment at the side facade. Owing to unique compositional techniques, traditional design logic was broken and a very recognisable architectural image was formed. For its time, this was a very innovative solution in the field of railway architecture. Moreover, this project influenced the architecture of Manchuria Railway Station, which is part of the architectural heritage of the CER.

Ill. 4. Tsarskoye Selo Railway Station, built in 1904.

Ill. 5. Leningradsky Railway Station (Russia), built in 1851.

Baltic Railway Station was built in 1858. Its architectural design reflects the process of cross-cultural interaction and adaptation to local conditions in the development of Russian railway architecture in the mid-19th century. Baltic Railway Station was modeled after the Gare de l'Est in Paris (ill. 7), demonstrating the assimilation of European and American design concepts by the Russian architectural community of the time. In his design, Alexander Krakau used an iconic element of European and American railway station architecture of the time - a huge central arched window. This element was both a symbol of station architecture and an important architectural form.

Ill. 6. Moscow Railway Station (Russia), built in 1847.

Table 5: Architecture of railway stations in Russia

Station (time of construction)	Author of the project	Illustration	The influence of architectural form on the CER station
New Peterhof Station (1857)	N. L. Benoit		The improved design of the pediment of New Peterhof Station was reproduced in the passenger buildings at Manchuria, Pogranichnaya, and Gongzhulin stations.
Baltic Station (1858)	A. I. Krakau		The arched windows with side towers of Baltic Station appeared under the influence of the Art Nouveau style. Subsequently, this form was widely used in the design of entrances, pediments, and parapets of station buildings.
Kursk Station (1866)	A. A. Bertels		The E-shaped layout of Kursk Station and the shape of the triangular pediments influenced the layout and design style of such railway stations as Xiangfang and Zhuhe.

Kursk Railway Station was built in 1866. The design style was inherited from a classic columned railway station typical of Europe and the United States in the 1840s-1860s. The railway station building has a classic E-shaped layout; the logic of its spatial organisation is based on the principle of axial symmetry with a clear relationship between the primary and the secondary. Columns, pilasters, and pediments give the station building a monumental character.

All the examples discussed above are large railway stations. The construction of the Trans-Siberian Railway in May 1891 meant that the railway station was no longer tied to the central region around the capital and began to spread to remote and sparsely populated areas, becoming an important factor in urban development. In 1897, the construction of the Chinese Eastern Railway, a branch of the Trans-Siberian Railway in China, began.

Architecture of Railway Stations Along the CER

The railway stations of the CER were designed in the same way as those of the Trans-Siberian Railway, according to the principle of hierarchy. They were divided into five levels according to strategic status, volume of passenger, and freight traffic, etc.; moreover, there were crossings. There was one first-class station (Harbin Station), 9 stations of the second class, 8 stations of the third class, 34 stations of the fourth class, 40 stations of the fifth

Table 6: The influence of Russian railway architecture on the architecture of Harbin Station

Baltic railway station	Belorussky railway station	Harbin railway station
		

Ill. 7. Gare de l'Est (East Station) in Paris.

class, and several crossings. At the design and implementation level, the terminal station of each section of the route had its own architectural design, while other stations used standard design drawings.

First-class Railway Stations

At the beginning of the design of the CER, in the *Construction Album of Chinese Eastern Railway (1897–1903)*, there were only two first-class stations, namely Harbin Railway Station (ill. 8) and Dalniy (modern Dalian) Station. Of the completed projects, only Harbin Railway Station belongs to the first class.

Harbin Railway Station was built in the Art Nouveau style in 1902. The strict geometry of the shape of the main building and the main entrance facing the city attract the eye. Its shape resembles an enlarged version of a curved pediment consisting of

Ill. 8. Harbin Railway Station.

Table 7: Comparison of the facade compositions of Harbin, Manchuria, and Pogranichnaya railway stations.

The facade shape of the main entrance and exit of Harbin Railway Station	The facade shape of Manchuria Railway Station	The facade shape of Pogranichnaya Railway Station
		

three connected arcs. The entrance and exit were probably inspired by the buildings of Baltic and Belorussky (see Table 6) railway stations, with towers on either side of large arched windows. The shape of the arched windows in the form of a curved oval, in the manner characteristic of Art Nouveau, differs from the semicircle typical of European, American, and Russian railway stations. In order to further soften the lines of the entire building, the designer deliberately reduced the height and angles of the towers on both sides. This technique not only preserves the metaphorical function of the towers as a symbol of power, but also provides a dynamic balance to the overall composition by reducing the volume.

The distinctive large arched windows at the main entrance and exit of Harbin Railway Station are designed in the Art Nouveau style of the time. As a very recognisable decorative element, it was not only scaled down and reused on the building facade on the railway line side of Harbin Railway Station, but also became a classic architectural element. It often appeared in other projects, gradually becoming an important decorative element and a symbol of the urban architecture of the era.

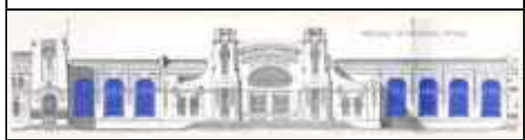
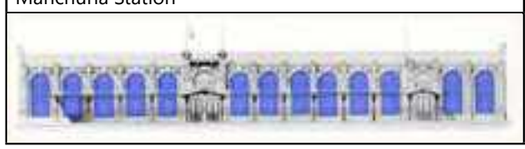
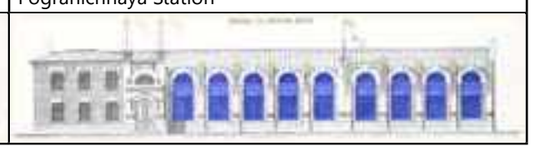
Second-Class Railway Station Buildings

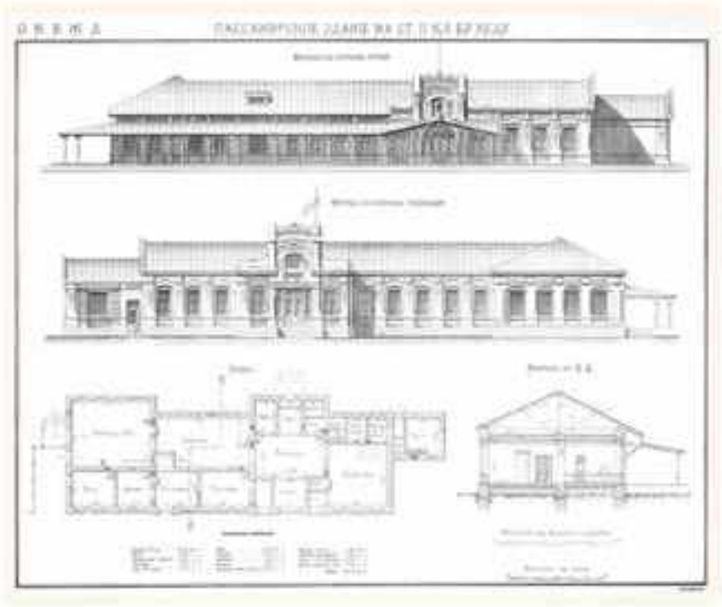
Manchuria and Pogranichnaya (modern Suifenhe) stations were the initial and final stations of the CER, as well as the starting and ending points of the Western and Eastern Lines. Comparable in their strategic importance, they are both second-class stations; however, their architectural forms go far beyond the standard station designs given in the *Construction Album of Chinese Eastern Railway (1897–1903)*. A similar design approach was used to emphasise the status and modernity of twin buildings, as in the case of Russian Leningradsky (ill. 5) and Moskovsky (ill. 6) railway stations.

The passenger buildings at Manchuria and Pogranichnaya stations are stone buildings in the Art Nouveau style. The lower part of the sill is made of ready-made stone blocks, and the upper part is a brick structure. The layout is carried out along a single line, and the architectural form is solemn and orderly. In the design of the facade, as in the case of New Peterhof in Russia (see Table 5), the aesthetics of the pediment are emphasised.

Comparing the pediments of the passenger buildings at Manchuria and Pogranichnaya stations, one

Table 8: Station window decoration

Window decoration of Harbin Railway Station	Window decoration of the passenger building at Dalniy Station
	
Window decoration of the passenger building at Manchuria Station	Window decoration of the passenger building at Pogranichnaya Station
	



Ill. 9. Passenger building at Buhedu Station (now Boketu).

can note a great deal of similarity. They use absolutely the same modeling language in the facade composition: the outer contour of the wall consists of three successive arcs, forming a strict composition symmetrical relative to the centre. The curved arcs of the large arched windows and the arcs in the upper part of the wall echo each other. The architectural technique with double towers framing the arched windows, used at Gardu Nord Station in Paris in France (see Table 4), Baltic and Belorussky stations (see Table 6) in Russia, was implemented in the facade design of the first-class Harbin Station, and then the pediments of the second-class stations, Manchuria and Pogranichnaya.

Although Manchuria and Pogranichnaya stations both used the form of large arched windows, they are clearly different from Harbin Station in terms of detail. The arched windows of both stations are designed with two straight ribs dividing the window surface into three equal parts, a detail that clearly reflects the fusion of organic lines and geometric divisions in the Art Nouveau style.

The passenger buildings at Manchuria and Pogranichnaya stations, as second-class stations, largely resemble first-class Harbin Station in form. A comparison of the arched windows of the four stations shows that they are all tall arched windows superimposed on rectangular windows. This combination not only effectively solves the problem of lighting the space of great depth, but also enhances the sense of architectural volume due to the vertical elongated form. It is a European eclectic approach to the reconstruction of historical styles.

In terms of scale, Buhedu Station (now Boketu) (ill. 9) is smaller than the passenger buildings at Manchuria and Pogranichnaya stations; however, its architectural and artistic features are very characteristic: the stucco on the side walls and the wall decoration demonstrate typical features of Art Nouveau. The design of the side walls uses three successive arcs that form a symmetry - a technique directly inherited from the facade design of Manchuria and Pogranichnaya stations, which, in turn, goes back to the arch motif on the main facade of Harbin Station.

The first-class station building has impressive dimensions and is beautifully decorated to emphasise functionality and symbolic meaning. Continuing the general style of railway architecture, second-class stations had simpler decor and were built quite compactly. The architectural design of stations of subsequent classes was successively simplified. Such details as the platform canopy and the design of the station building facade were reduced in size depending on the class of the station.

Conclusion

Based on the theory of architectural typology, this section examined the historical evolution of architectural forms of railway stations in three geographical spaces – Europe and America, Russia, and the CER. First of all, four main types were identified in the morphology of railway station architecture in Europe and America in the 19th century. Then, after a systematic analysis of the architecture of Russian stations, it was confirmed that the elements of tower, large-scale arched window, and pediment with columns from European and American architecture were adopted in Russia and became important identification symbols of its station architecture. Moreover, this phenomenon spread to the CER, where station buildings underwent functional adaptation, but were also influenced by regional cultural tradition and architecture, technological conditions, and the era.

REFERENCES

1. Meeks, Carroll L.V. 1956. *The Railway Station – An Architecture History,* New Haven, Yale University Press, USA.
2. Prokhorov, A.M. (ed.). 1970. *The Great Soviet Encyclopedia, vol. 2, Angola - Barzas*, Bolshaya sovetskaya entsiklopediya, Moscow, USSR.
3. Mo Wei and Wang Xining. 2024. *Study of the architectural form and composition of the industrial heritage of the CER*, Shanghai People's Publishing House, Shanghai, China, p. 10. 莫畏, 王新英.中东铁路工业遗产建筑形态与构成研究.上海: 上海人民出版社.2024.第10页.共214页
4. *Albom sooruzheniya Kitajskoj Vostochnoj zheleznoj dorogi [The Construction Album of Chinese Eastern Railway (1897–1903)].* 1904. Fisher, Moscow, Russian Empire, p. 4, p. 206.
5. Levoshko, S.S. 2000. "Orthodox Church – an Architectural Symbol of Russia in the Far East in the Second Half of the 19th – First Third of the 20th Centuries", *Proceedings of the International Scientific Conference "Khristianstvo na Dalnem Vostoke" ["Christianity in the Far East"], Part I*, Izd-vo Dalnevostochnogo gosuniversiteta, Vladivostok, Russia.
6. Cheng Weizhong. 2008. *Territories of the CER in Modern Times,* Publishing House of the Shanghai Academy of Social Sciences, Shanghai, China, p. 319. 程维荣,近代东北铁路附属地.上海:上海社会科学院出版社,2008.第260页, 共319页
7. Kradin, N.P. 2007. *Harbin: Russian Atlantis*, Translated into Chinese by Zhang Qi and Lu Lixin, Harbin Publishing House, Harbin, China, p. 90. 克拉金著; .张琦,路立新译.哈尔滨——俄罗斯人心中的理想城市.哈尔滨:哈尔滨出版社, 2007.8.第90页

Чжао Цайвэнь
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова
e-mail: 36674701@qq.com
Москва, Россия

Майстровская Мария Терентьевна
Доктор искусствоведения, профессор
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова
e-mail: mmaystro@mail.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-51-67

ЭВОЛЮЦИЯ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫХ ВОКЗАЛОВ В ГЛОБАЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ: ОТ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ ДО РОССИИ И КИТАЙСКО-ВОСТОЧНОЙ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ

Китайско-российский правительственный проект по финансированию стипендий

Аннотация: В 1820-х годах в Европе и США, на фоне развития железнодорожного транспорта, центральными узлами железнодорожной системы стали здания вокзалов, которые сформировали уникальные для своего времени типологические особенности.

Анализ архитектурной формы железнодорожных вокзалов в Европе и Соединенных Штатах с 1820-х по 1890-е годы позволяет выделить три основных типа архитектуры: вокзалы с классической планировкой, вокзалы с башнями, и вокзалы с большими арочными окнами.

Стоит отметить, что эта архитектурно-типологическая парадигма оказала влияние на проектирование железнодорожных вокзалов в глобальном масштабе через каналы межкультурной коммуникации.

Китайско-Восточная железная дорога КВЖД была построена в конце девятнадцатого – начале двадцатых веков как продолжение Транссибирской железной дороги в Китае и имеет длину около 2500 километров.В две тысячи семнадцатом году вспомогательные сооружения на прилегающей к КВЖД территории были признаны архитектурным и культурным наследием Китая. Сейчас, особенно в контексте активного сотрудничества между Россией и Китаем в области культуры, тема КВЖД очень актуальна.

Здания вокзалов[1] КВЖД, будучи новым типом архитектуры, отражали тенденции и стилистические особенности архитектуры Европы и России того времени.

Подтверждается, что такие элементы как «башня», «большие арочные окна» и «фронтоны с колоннами» в европейских и американских архитектурных архетипах были усвоены российской архитектурной системой и стали важными опознавательными символами ее вокзальной архитектуры.

Этот феномен распространился и на КВЖД, здания вокзалов которой прошли функциональную адаптацию, но также и подверглись влиянию региональной культурной традиции и архитектуры, технологических условий и эпохи.

Поэтому систематический обзор развития, концепций проектирования и особенностей строительства вокзальной архитектуры в Европе и России, а также сравнение архитектурных форм и анализ типовых проектов не только помогут проследить прообразы зданий вокзалов на КВЖД, но и послужат важными ориентирами для сохранения, реновации и использования архитектурного наследия.

Ключевые слова: Вокзал; архитектурная форма; эволюция; межкультурное.

1. Возникновение и развитие архитектуры железнодорожных вокзалов в Европе и Америке 1820-е и 1840-е годы были начальным этапом развития для архитектуры вокзалов.

Первая зарегистрированная железнодорожная станция в мире начала обслуживать пассажиров в 1807 году, поезда на ней запрягались лошадьми, а не двигателями. Это была станция Маунт (The Mount) в Суонси, Уэльс, на железной дороге Ойстермут (позднее Суонси и Мамблс).

Старейшая в мире станция моторных поездов – Хайгингтон на железной дороге Стоктон и Дарлингтон на северо-востоке Англии (илл. 1), построенная Джорджем Стефенсоном[2] в начале XIX века. Станция открылась в 1827 году и оставалась в эксплуатации до 1970-х годов.

Построенный в 1844 году железнодорожный вокзал Лондон-Бридж (илл. 2) выполнен в стиле итальянского палаццо и необычен тем, что к одной из сторон здания была пристроена часовая башня, нарушившая симметрию предыдущих проектов вокзалов.

На ранних этапах строительства вокзалов проектирование архитектурных форм основывалось, прежде всего, на функциональности. Впоследствии архитектура железнодорожных вокзалов постепенно развивалась, приобретая более выразительный язык форм.

Период с 1840-х по 1960-е годы был временем стандартизации в строительстве железнодорожных станций. В 1851 году Джозеф Пакстон спроектировал Хрустальный дворец, где проходила Всемирная выставка, в том же стиле, что и оранжереи ботанических садов и вокзальные навесы того времени. Новаторство Хрустального дворца в использовании крупномасштабных сборных чугунных элементов и стеклянных навесных систем непосредственно вдохновило на создание сводов таких вокзалов, как Кингс-Кросс в Лондоне (1852) и Монпарнас в Париже (1852).

Типологию архитектуры железнодорожных вокзалов этого периода можно в целом свести к четырем основным категориям. Первый тип – в античном стиле с колоннами. Особенность таких вокзалов состоит в наличии треугольного фронтона в греческом стиле, поддерживаемого колоннами, задающими общий монументальный и торжественный характер архитектуры. Второй – традиционный симметричный тип, продолжающий композиционные принципы классической архитектуры, благодаря строгому контролю осей и симметричной планировке. Третий тип – вокзалы с башнями, когда возвышающиеся башни являются визуальной фокусной точкой здания и придают ему уникальное символическое значение и монументальный характер. Наконец, отличительной особенность вокзалов четвертого типа – большие арочные окна, которые являются главным элементом фасада здания и средством организации его пространства. Эта категория также отражает баланс между функциональными потребностями, техническими условиями и эстетическими концепциями и поиском новых форм вокзальной архитектуры.

На формирование этих характеристик большое влияние оказали не только личные предпочтения архитекторов, но и потребность транспортной архитектуры индустриальной эпохи в монументальности и узнаваемости.

Стоит отметить, что эта архитектурно-типологическая парадигма оказала влияние на проектирование железнодорожных вокзалов в глобальном масштабе через каналы межкультурной коммуникации. Как показывает теория архитектурной трансплантации, эти типы вокзалов переосмысливаются в контекстах других культур и стран, часто образуя интересные интертекстуальные связи с местными архитектурными традициями.

2. Архитектура российских железнодорожных вокзалов с 1830-х по 1890-е годы

Первый в России железнодорожный вокзал – Царское село (Архангельский вокзал) – был введен в эксплуатацию в 1837 г. Он был предшественником Витебского вокзала в Санкт-Петербурге, экспериментальной железнодорожной линии, соединявшей Санкт-Петербург и Царское

1. Под зданиями вокзалов в данной статье понимаются именно здания железнодорожных станций, и к ним не относятся такие технические сооружения, как мосты, водонапорные башни и туннели.

2. Джордж Стефенсон (9 июня 1781 — 12 августа 1848) — английский инженер-строитель и механик эпохи промышленной революции. Стефенсон известен как «отец железнодорожного транспорта».

село, царскую резиденцию. Этот типичный пример ранней русской железнодорожной архитектуры, деревянное одноэтажное сооружение, первоначально использовавшееся на железнодорожной станции Царское село, не сохранило своего облика до наших дней.

Каменное здание вокзала, перестроенное в 1852 году (илл. 3), демонстрирует характерные тенденции классицизма, то есть строгую планировку в виде «одной» плоскости и симметричную планировку. Здание в целом имеет торжественный и серьезный вид.

Когда в 1904 году был перестроен железнодорожный вокзал Царского села (илл. 4), архитектурная форма претерпела значительные изменения. Новое здание вокзала преодолело жесткую симметрию классицизма и приняло более гибкую планировку. Значительно расширился язык архитектуры, в который вошли типичные элементы вокзальной архитектуры стран Европы и США – башни, арочные окна и часы также стали отличительными элементами архитектуры русских железнодорожных вокзалов.

После железнодорожного вокзала в Царском селе двумя самыми ранними железнодорожными станциями в России были Ленинградский вокзал[3] (1851 г.) (илл. 5) и Московский вокзал[4] (1855 г) (илл. 6), спроектированные Константином Андреевичем Тоном.

Вокзальная архитектура на раннем этапе своего развития в основном следовала принципам классической композиции: вокзалы имели строгую симметричную планировку по центральной оси, а декоративное оформление фасадов было, как правило, сдержанным и простым. С конца 1850-х по 1860-е годы Россия пережила первый в своей истории бум железнодорожного строительства. В этот период на станциях, особенно в крупных городах и конечных станциях, стали уделять внимание формированию памятных архитектурных образов, и были сделаны большие достижения в проектных концепциях и художественном выражении.

Станция Новый Петергоф была построена в 1857 г. Для создания инновационного архитектурно-художественного образа архитектор Николай Леонтьевич Бенуа не стал использовать главный вход или платформу станции в качестве визуального фокуса, которым вместо этого стал фронтон у бокового фасада. Благодаря уникальным композиционным приемам ломается традиционная логика проектирования и формируется очень узнаваемый архитектурный образ. Для своего времени это было очень новаторское решение в области железнодорожной архитектуры. Этот проект также повлиял на архитектуру железнодорожного вокзала Маньчжурия, входящего в архитектурное наследие КВЖД.

Балтийский железнодорожный вокзал был построен в 1858 г. Его архитектурный проект отражает процесс межкультурного взаимодействия и адаптации к местным условиям в развитии российской железнодорожной архитектуры в середине XIX века. Балтийский железнодорожный вокзал был создан по образу вокзала Гар де л'Эст в Париже (илл. 7), что демонстрируют усвоение европейских и американских проектных концепций российским архитектурным сообществом того времени. В своем проекте Александр Иванович Кракау использовал культовый элемент архитектуры европейских и американских железнодорожных вокзалов того времени – огромное центральное арочное окно. Этот элемент был и символом вокзальной архитектуры, и важной архитектурной формой.

Курский железнодорожный вокзал был построен в 1866 г. Стиль оформления унаследован от классического железнодорожного вокзала с колоннами, типичного для Европы и Соединенных Штатов в 1840-1860-е годов. Здание железнодорожного вокзала имеет классическую планировку в форме буквы «Е», а логика его пространственной организации основана на принципе осевой симметрии с четкой взаимосвязью между основным и второстепенным. Колонны, пилястры и фронтоны придают облику здания вокзала монументальность.

Все рассмотренные выше примеры являются большими вокзалами. Строительство Транссибирской магистрали в мае 1891 года означало, что железнодорожная станция больше не была привязана только к центральному региону во-

3. Ленинградский железнодорожный вокзал, Санкт-Петербургский железнодорожный вокзал до 1855 года, Николаевский железнодорожный вокзал с 1855 по 1923 год, Октябрьский железнодорожный вокзал с 1923 по 1924 год, Ленинградский железнодорожный вокзал с 1924 года по настоящее время, расположенный на площади Московского комсомола.
4. Московский железнодорожный вокзал, известный с 1855 по 1924 год как Николаевский вокзал, а с 1924 по 1930 год - как Октябрьский вокзал, является пассажирским терминалом главного железнодорожного вокзала Санкт-Петербурга.

круг столицы и начала распространяться на отдаленные и малонаселенные районы, становясь важным фактором городского развития. В 1897 году начала строиться Китайско-Восточная железная дорога, являющаяся ответвлением Транссибирской магистрали в Китае.

3.Архитектура железнодорожных вокзалов вдоль КВЖД

Железнодорожные станции КВЖД были спроектированы так же, как и Транссибирской магистрали, по принципу иерархии. Они делились на пять уровней в соответствии со стратегическим статусом, объемом пассажирских и грузовых перевозок и т.д., также имелись разъезды. Была одна станция первого класса – вокзал Харбин. Есть 9 станций II-ого класса, 8 станций относилось к III-ему классу, было 34 станции IV-ого класса, 40 станций V-класса и несколько разъездов. На уровне проектирования и реализации конечная станция каждого участка маршрута имела свой собственный архитектурный проект, в то время как на других станциях использовались стандартные проектные чертежи.

Железнодорожные станции первого класса

В начале проектирования КВЖД в «Альбоме сооружений и типовых чертежей Китайской Восточной железной дороги (1897-1903)» было только две станции первого класса, а именно железнодорожные вокзалы Харбин (илл. 8) и Дальний (совр. назв. Далянь). Из реализованных проектов к первому классу относится только Харбинский вокзал.

Железнодорожный вокзал Харбина был построен в 1902 году в стиле ар-нуво. Строгая геометрия формы главного здания и главный вход, обращенный к городу, привлекают глаз. Его форма напоминает увеличенную версию изогнутого фронтона, состоящего из трех соединенных дуг. Вход и выход, вероятно, были вдохновлены зданиями Балтийского и Белорусского (см. табл. 6) вокзалов, с башнями по обе стороны от больших арочных окон. Форма арочных окон в виде кривого овала, в характерной для ар-нуво манере, отличается от типичного для европейских, американских и русских вокзалов полукруга. Чтобы еще больше смягчить линии всего здания, дизайнер намеренно уменьшил высоту и углы башен с обеих сторон. Этот прием не только сохраняет метафорическую функцию башен как символа власти, но и обеспечивает динамический баланс общей композиции за счет уменьшения объема.

Примечательные большие арочные окна на главном входе и выходе железнодорожного вокзала Харбина выполнено в стиле ар-нуво того времени. И как очень узнаваемый декоративный элемент, он был не только уменьшен в размерах и повторно использован на фасаде здания со стороны железнодорожной линии железнодорожного вокзала Харбина, но и стал классическим элементом архитектуры. Он часто появлялся в других проектах и постепенно превратился в важный элемент декора и символ городской архитектуры эпохи.

Здания железнодорожных станций II-ого классов

Станции Маньчжурия и Пограничная (совр. назв. Суйфэньхэ) были начальной и конечной станциями КВЖД, а также отправной и конечной точками Западной и Восточной линий. Сопоставимые по своему стратегическому значению, они оба являются станциями второго класса, но их архитектурные формы выходят далеко за рамки образцов стандартных проектов вокзалов, приведенных в «Альбоме сооружений и типовых чертежей Китайской Восточной железной дороги. 1897-1903». Аналогичный проектный подход использовался для подчеркивания статуса и современности зданий-близнецов, как в случае с российскими вокзалами Ленинградский (илл. 5) и Московский (илл. 6).

Пассажирские здания на станциях Маньчжурия и Пограничная представляют собой каменные здания в стиле модерн. Нижняя часть подоконника сложена из готовых каменных блоков, а верхняя часть представляет собой кирпичную конструкцию. Планировка выполнена по единой линии, а архитектурная форма торжественна и упорядочена. В оформлении фасада, как и в случае с Новым Петергофом в России (см. 5), подчеркнута эстетика фронтона.

Сравнивая фронтоны пассажирских зданий на станциях Маньчжурия и Пограничная, можно отметить большое сходство. Они используют совершенно одинаковый язык моделирования в фасадной композиции: внешний контур стены состоит из трех последовательных дуг, образующих строгую симметричную относительно центра композицию; криволинейные дуги больших арочных окон и дуги в верхней части стены пе-

рекликаются между собой. Архитектурный прием с двойными башнями, обрамляющими арочные окна, использованный на вокзале Гардю Нор в Париже во Франции (см. табл. 4), Балтийском и Белорусском вокзалах (см. табл. 6) в России, был использован при оформлении фасада Харбинского вокзала I-ого класса, а затем и фронтонов вокзалов II-ого класса – Маньчжурия и Пограничная.

Хотя станции Маньчжурия и Пограничная использовали форму больших арочных окон, они явно отличаются от Харбинского вокзала в плане деталей. Арочные окна обоих вокзалов выполнены с двумя прямыми ребрами, делящими поверхность окна на три равные части, – деталь, которая четко отражает слияние органических линий и геометрических делений в стиле модерн.

Пассажирские здания на станциях Маньчжурия и Пограничная, как станции II-ого класса, в значительной степени напоминают по форме вокзалы I-ого класса – Харбин. Сопоставление арочных окон четырех станций показывает, что все они представляют собой высокие арочные окна, наложенные на прямоугольные окна. Такое сочетание не только эффективно решает проблемы освещения пространства большой глубины, но и усиливает ощущение архитектурного объема за счет вертикальной вытянутой формы. Это европейский эклектичный подход к перестройке исторических стилей.

По масштабам вокзал Бухеду (совр. назв. Бокэту) (илл. 9) меньше пассажирских зданий на станциях Маньчжурия и Пограничная, но его архитектурно-художественные особенности очень характерны: лепнина на боковых стенах и отделка стен демонстрируют типичные черты модерна. В оформлении боковых стен используются три последовательные дуги, образующие симметрию, - прием, напрямую унаследованный от оформления фасадов вокзалов Маньчжурия и Пограничная, которое, в свою очередь, восходит к мотиву арки на главном фасаде Харбинского вокзала.

Здание вокзала I-ого класса имеет внушительные размеры и красиво оформлено, чтобы подчеркнуть функциональность и символическое значение. Продолжая общий стиль железнодорожной архитектуры, станции II-ого класса имели более простой декор и строились достаточно компактно. Архитектурное оформление станций последующий классов последовательно упрощалось, и такие детали, как навес платформы и оформление фасада здания вокзала, уменьшались в зависимости от класса станции.

Выводы

Основываясь на теории архитектурной типологии, в данном разделе была рассмотрена историческая эволюция архитектурных форм железнодорожных вокзалов в трех географических пространствах – Европе и Америке, России и КВЖД. Прежде всего, в морфологии архитектуры железнодорожных вокзалов в Европе и Америке в XIX веке, было выделено четыре основных типа. Затем, после систематического анализа архитектуры российских вокзалов было подтверждено, что элементы «башня», «крупномасштабное арочное окно» и «фронтон с колоннами» из европейской и американской архитектуры были усвоены в России и стали важными опознавательными символами ее вокзальной архитектуры. Этот феномен распространился и на КВЖД, здания вокзалов которой прошли функциональную адаптацию, но также и подверглись влиянию региональной культурной традиции и архитектуры, технологических условий и эпохи.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Meeks, Carroll L.V. 1956. *The Railway Station – An Architecture History*, New Haven, Yale University Press, USA.
2. Большая советская энциклопедия. Т. 2. Ангола - Барзас / [гл. ред. А.М. Прохоров]. - М.: Большая советская энциклопедия, 1970.
3. Мо Вэй, Ван Синин. Исследование архитектурной формы и композиции промышленного наследия КВЖД. - Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2024. - С. 10. 莫畏, 王新英.中东铁路工业遗产建筑形态与构成研究.上海: 上海人民出版社.2024.第10页.共214页
4. Альбом сооружения Китайской Восточной железной дороги, 1897-1903. - М.: Фишер, 1904. - 4, 206 с.
5. Левошко С.С. Православный храм – архитектурный символ России на Дальнем Востоке во второй половине XIX – первой трети XX вв. // Материалы международной научной конференции «Христианство на Дальнем Востоке». Ч. I. - Владивосток: Изд-во Дальневосточного госуниверситета, 2000.
6. Чэн Вэйжун. Территории КВЖД в новейшее время. - Шанхай: Издательство Шанхайской академии общественных наук, 2008. - С. 319. 程维荣,近代东北铁路附属地.上海:上海社会科学院出版社,2008.第260页, 共319页
7. Крадин Н.П. Харбин: русская Атлантида / [пер. на кит. Чжан Ци, Лу Лисинь]. - Харбин: Харбинский издательский дом, 2007. - С. 90. 克拉金著; .张琦,路立新译.哈尔滨——俄罗斯人心中的理想城市.哈尔滨:哈尔滨出版社, 2007.8.第90页

Elena A. Zaeva-Burdonskaya
PhD of Art History, Professor,
Head of the Environmental Design Department
The Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: lenartt@gmail.com
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-68-78

THE GESELLIUS, LINDGREN, SAARINEN ARCHITECTURAL FIRM IN THE FORMATION OF THE INDUSTRIAL SCHOOL OF FINNISH DESIGN

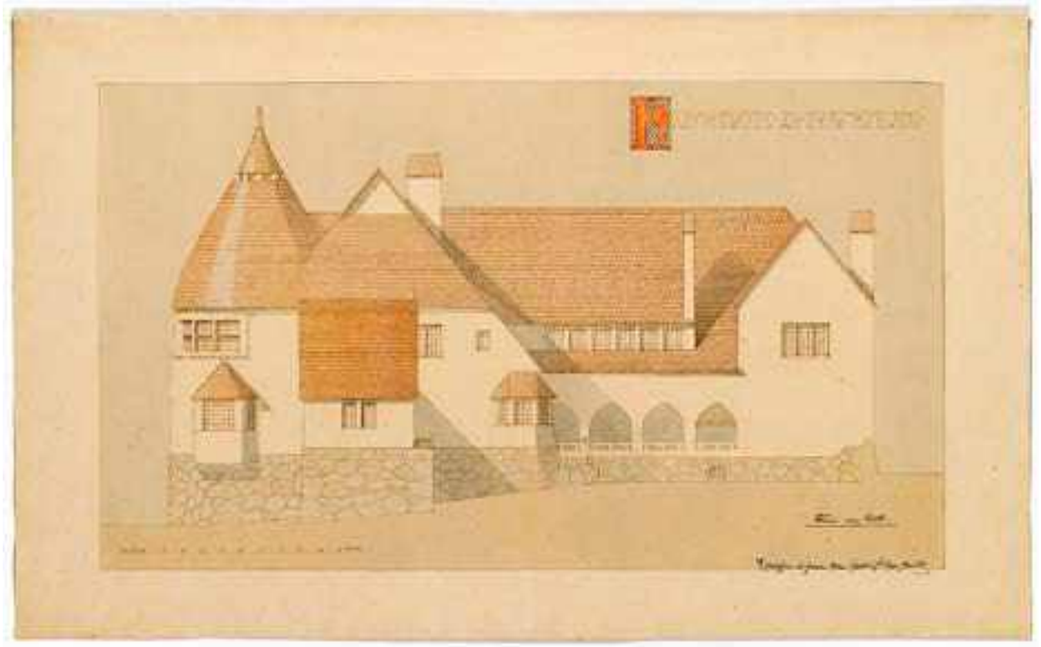
Summary: The Finnish design school of the late 19th century was shaped by the doctrine of industrial aesthetics, which arose in the aftermath of reforms that swept across the arts and crafts industries. Design studios and firms, as well as independent designers with their design potential and the subsequent implementation of design and artistic ideas by independent production organisations, were the most important catalysts for these reforms. The first wave of Finnish designers was formed by architects, defining the aesthetic imperatives of design as a combination of purity of form and functionality, a lack of excessive decorativeness, a commitment to national traditions, and an openness to innovative design and experimentation. The work of the Gesellius, Lindgren, Saarinen architectural firm reflected the formation of a national model of Finnish design, from national romantic aspirations to the rational doctrines directed at 20th-century design.

Keywords: design, Finnish School of Industrial Design, Art Nouveau, national romanticism, rationalism, style.

At the end of the 19th century, the Finnish School of Design was shaped by the doctrine of industrial aesthetics. As the art industry underwent reforms, design emerged as a separate field within architecture and design.

The coordination and implementation of formal artistic ideas by independent production organisations was one of the reasons for the rapid reforms in the art industry. Along with the first public art associations, these companies were supported by the authorities and aimed to instill taste in the population, encourage or, conversely, criticise producers, establish connections between designers and producers, publish journals and books, organise exhibitions, lectures, and courses [1; p. 14]. Researcher U. Segerstad identifies three leading directions in the production programme development [2; p. 15]:

- The field of decorative and applied arts was engulfed by the forced displacement of ancient Scandinavian crafts under the pressure of increasing industrialisation. This gave rise to efforts to preserve and replicate traditional art. Museums collected and systematised craft technologies and models in order to integrate items made of textiles, horn, bone, wood, birch bark, iron, brass, and other materials into modern production. As living standards rose, interest in handmade items increased.
- Individual creative artists and artistic workshops and studios, which brought together independent artists and designers open to reform artistic production, also influenced the industrial art development.
- Besides woodworking and metalworking, the art industry was the most important sector in Scandinavia's characteristically non-mass production. Great variability, diversity of activities, and broad selection of products, rivaling the originality of individual handcraft, were the advantage of small commercial sales



Ill.. 1. Suur-Merijoki project (Merijoki estate, Karelia, 1901-1904). Gesellius-Lingdren-Saarinen architectural buro.

volumes and relatively modest production facilities. In addition to mechanised industrial production, porcelain and glass factories, as well as textile companies, supported design studios, which were places for developing and experimenting with ideas.

"Moral faith in social imperatives has formed the philosophical basis that has allowed for the growth and prosperity of Scandinavian design" [3; p. 8]. Talent was expected to be linked to honesty and a work ethic, an objective approach to tasks, and a goal-oriented mindset. By their very nature, Scandinavian decorative arts are a modern folk art, for which exaggerated exclusivity is downright dangerous. All the elements that make up the production of the final product are united in the service of a "good product". It is about the interaction of material and weight, size and volume, function and form; not about producing an effect, but about designing while simultaneously giving goods an attractive, meaningful, and functionally correct form that should stimulate consumers' interest. By the 1930s, the expression "Scandinavian design" signified an entirely new way of living within the home, widespread throughout the Western world [4; p. 248].

In addition to artistic industries, the industrial model of Finnish design was shaped by architectural and design firms, as well as a new generation of architects, National Romantics, who gave design a powerful impetus. After 1902, their numbers increased significantly due to the closure of the Iris factory, a flagship for the promotion of the new modern style and experimental design.

The Gesellius, Lindgren, Saarinen architectural firm (GLS) (1896-1905), founded by the leaders of Finnish National Romanticism - H. Gesellius, A. Lindgren, and E. Saarinen, introduced the innovative phenomenon of an architectural design firm to Finland. The synthesis of the diverse talents of its creators — the inventive imagination of outstanding architect E. Saarinen, A. Lindgren's expertise in historical styles, and G. Gesellius's exceptional planning and practice skills — led to the implementation of iconic national projects. Their combined architectural and design skills in interior planning and design ensured the firm's success in competitions. The contemporary design and stylistic direction shaped by the creative community played a leading role in the development of Finland's rational design school, a unique phenomenon of functional Finnish design with a distinctly national character.

The stylistic searches and discoveries of GLS reflect the key stages in the development of Finnish architecture and design, from the initial national romantic movement to the modern rational

monumentalism that defined the stylistic nature of the 20th century.

In the works of GLS, National Romanticism, called Finnish naturalism by critics, presented the aesthetics of Karelianism as a living concept. The Pohjola Insurance Company building (1898-1899), a competition entry, embodied the mythological theme of Pohjola ("north") in the facade's sculptural reliefs featuring national symbols from *Kalevala*, crafted from local materials such as granite blocks and soapstone, massive oak doors with wrought iron, and so on.

The Hvitträsk studio home (1901-1903), presenting "a house as a work of art", became a manifesto of national style and a programme for Finnish design within the Gesamtkunstwerk concept. Hvitträsk's stylised medieval architecture was a logical development of the Finnish wooden "hut" concept, presenting the building, furniture, and equipment in a single design. The influence of the English school of design in the works of Ch. Voysey, M. H. Baillie Scott, and Ch. R. Mackintosh expanded the design boundaries of local building materials with additional techniques. The following were combined into an organic whole: granite wall and foundation structures and timber frame; grooved roof tiles and the white colour of the light interiors; plaster decor and massive doors with wrought iron hinges. According to the Genius Loci notion of harmony with the natural environment, Hvitträsk was built in respect to the location. In terms of its visual identity, the building's silhouette mirrored the outlines of the woodland. The dramatic scene of a steep rocky slope from the lake to the building reflects Romantic echoes. Saarinen applied a systematic approach to the space design, where the smallest detail of the furnishings becomes an integral part of the whole. He filled the log interiors of Hvitträsk with the dynamics of different-level floors, hand-made furniture, own construction and design; ceiling lighting fixtures in the form of a medieval chandelier; fireplaces; hand-woven textiles with ryijy rugs in various colour schemes draping walls, seats, and floors, as a perfect example of "vernacular", etc.

The Hvitträsk model, evoking folk tradition, later permeated Saarinen's interior designs made for GLS in watercolour techniques: vibrant polychrome painting of window panes, multi-level floors, vaulted ceilings, and zoning the space using furniture near fireplaces, stained glass windows, etc.

The Finnish Pavilion (1898), a competition entry for the 1900 Paris Exposition, designed by Gesellius, Lindgren, Saarinen, "served the political goal of substantiating Finnish independence and national rights" [5; p. 191]. For Finns, the pavilion embodied a closeness to traditional culture, and for the West, unfamiliar with Finnish culture, it became synonymous with the concept of "modern Finnish architecture", a manifesto for a new national style, heavy and pompous, striking in its layout and simple design. "The pavilion caused a sensation with its whimsical mixture of styles, originating from Finnish rural vernacular and international avant-garde movements" [6; p. 125]. The designers freely mixed traditional motifs with energetic Art Nouveau references. The interior elements evoked the works of J. M. Olbrich, P. Behrens, and H. Billing, as well as the American designs of H. H. Richardson and L. H. Sullivan, which appeared utterly exotic.

For the first time, the Finnish section was expressed in terms of contemporary international design. The project, with its national profile, demonstrated the country's ability to create its own culture and became a statement of national identity. In the structure, a reviewer for Deutsche Kunst und Dekoration found "something strong, piercing, healthy, joyful of life... The character of the people is evident in both small and large things, everywhere: simplicity, freshness, temperament, and independent strength" [7; p. 13], similar to a sacred feeling. The pavilion marked the victory of a new trend, the Finnish style, which replaced eclecticism. Its status as an "advertising stand" demonstrating national identity was expressed in nationalist predilections for the severe archaism of medieval church architecture with its Karelian geometrically patterned towers, regional materials such as granite and wood, and carving motifs featuring squirrels, bears, pine cones, frogs, etc. The material formed a lasting association in viewers, creating a "Finnish style in granite".

In addition to furniture, paintings, and sculptures, the exhibition design included display cases with didactic exhibits introducing viewers to the fundamentals of Finnish culture: from fishing to furniture design, the structure of the state system as designed by L. Sparre, the Bjurböle meteorite [8; p. 378], and products of the Iris porcelain factory. The interior was complemented by floral and animal ornaments on the ceiling frescoes depicting scenes from *Kalevala*, a tiled stove and wall coverings

Ill. 2. Ceramics from the Iris factory, designed by E. Saarinen. Iris Hall in the Finnish pavilion at the Paris World's Fair, 1900.

designed by A. Gallen-Kallela, ceramics by A. W. Finch, textiles by Suomen Käsityön Ystävät, and others.

The simplicity and laconicism of the design of the proclaimed Finnish style made GLS a leader among a new generation of designers. The competition entry for the Suomen kansallismuseo (National Museum of Finland, 1901), which became a symbol of Finnish culture, adapted the theme of national style to the practical needs of exhibiting the museum's archaeological, historical, and ethnographic collections. A national vocabulary of forms, combined with Art Nouveau design principles, defined the visual image of a "medieval church" with the texture and colour of granite and soapstone squares as well as a palette of ornamental patterns.

Attacks on the emotional pathos and archaic forms of national romanticism led to a movement toward the new. The design for the Suur-Merijoki Main Estate (Merijoki Estate, Karelia, 1901-1904) responded to this criticism. It contrasted the aesthetics of the man-made, archaic, high culture of Karelian forests with the advancing "iron and glass functionalism" with its highly socially focused objectives. The residential environment, designed by GLS in accordance with the client's individuality and interests, embodied the ideals of Gesamtkunstwerk. In Saarinen's watercolour sketches, the manor house was presented in contrasting stone and snow-white plaster facades, luxurious white interiors (a tribute to Ch. R. Mackintosh) with freestanding and built-in furniture, lamps, wall paintings, decorative stove tiles, stained glass, muslin and tapestry curtains, ryijy carpets designed by A. Gallen-Kallela, and a massive entrance door with the GLS trademark on brass hardware.

The Art Nouveau experience created revolutionary opportunities for modern art by serving as a starting point for the search for a new stylistic method. Political debates surrounding the International Exhibition Project (1900) and the fate of industrial art led to the idea that the search for a "national style" would not necessarily lead to a "new style". According to Finnish architect G. Strengell, a

proponent of rationalism, the abundance of decorative elements in Northern Art Nouveau was irrelevant to the building's function; it was the basis for his criticism of Saarinen's competition design for the Helsinki Railway Station (1904).

The change brought about by G. Strengell and S. Frosterus's 1904 Manifesto of Rationalism was not the defeat of the key movement, but a reorientation led by the GLS designers. The concept of free romanticism gave way to clean lines and deliberately balanced proportions. Influenced by rational doctrine, the firm's projects developed a new, rational, monumental style, which formed the basis for a simpler and more functional design.

Interest in European rationalism in the designs of O. Wagner and Viennese Art Nouveau arose in G. Gesellius, A. Lindgren, and E. Saarinen against the backdrop of national romanticism from the mid-1890s. The simplest geometry of abstract decor permeated the early national romantic idiom of the white interiors of the Hvitträsk villa (1903); it defined the interior design of Dr. P. Remer's mansion (Germany, 1905) in rectilinear furniture models decorated with abstract patterns of perforation and inlay; furniture for the interior of the National Railway Board (Helsinki, 1907), etc.

Saarinen's growing rationalism prompted radical changes in design. Rational, strictly articulated architecture with symmetrical mass ratio, a strict vertical wall structure, and an emphasis on structure formed Saarinen's "monumental constructivism" [9; p. 49] (Helsinki Main Railway Station, 1919). Forms striving for monumental impact acquired a verticalist pathos, which later evolved into a skyscraper design (Chicago, 1922). The pathos of structural buildings brought Saarinen worldwide fame, and his planning design of Helsinki and its numerous satellite towns became the first consistent plan for decentralisation based on the systemic principle of connecting the part to the whole, a concept still in demand today.

The firm's members collaborated with studios and design workshops of the domestic art industry. Saarinen was among the invited designers at the Iris ceramics firm. He created a series of furniture pieces for the complex interior design of the Iris Room for the Finnish pavilion at the 1900 Paris Exposition. The design of the sensational exhibition, with its calm, inexpensive, intimate character, which included, in addition to Saarinen's designs, wallpaper, fabrics, and frescoes by Gallen-Kallela, ceramics by Finch, etc., contrasted with the luxury of the surroundings.

For the mass-market porcelain and earthenware company Arabia, Saarinen collaborated with designer A. Lindgren on a series of ceramic bowls, vases, coffee sets, jugs, and dishes called Fennia (1902). The series represented an attempt to introduce elements of Finnish national design into ceramics. The design was initially inspired by Karelian decorative ideas. The hand-painted decoration, with abstract, jet-black geometric outlines of vibrant patterns based on Karelian textile designs, represented an ahead-of-its-time example of Art Deco style. The designs and objects of the series remained in production for ten years.

The ideas for reforming applied arts were realised through the entry of a large number of artists and architects into applied arts. In the first decade of the 20th century, architects reinvigorated the design of everyday objects with new ideas of good contemporary design, which were gradually adopted by commercial art firms such as Iris, Arabia, Nuutajärvi, and others. (Finnish industrial design was distinguished by its narrow range of genres, which were influenced by the nation's historically established industrial and craft foundations and focused on woodworking, furniture, textiles, and ceramics.) Designers acted as catalysts and implementers of reforms in the Finnish art industry. Collaboration with design firms and independent designers made a significant contribution to innovative design and experimental development in production. The expansion of professional contacts and government interest in developing design and production activities led to the formation of an authentic national School of Finnish Design at the turn of the 20th century, which laid the foundations for a socio-aesthetic and artistic programme for the development of the profession that remain relevant and effective to this day.

REFERENCES

1. Segerstad, U.H. af. 1961. *Skandinavische Gebrauchskunst*, Gyldendal, Copenhagen, Denmark.
2. Fiell, Ch. and Fiell, P. 2005. *Scandinavian Design*, Taschen, Bonn, Germany.
3. Garner, P. (ed.). 1982. *Phaidon Encyclopaedia of the Decorative Arts: 1890-1940*, Phaidon, Oxford, USA.
4. Sembach, K.-J. 1993. *Jugendstil: Die Utopie der Versöhnung*, Taschen, Köln, Germany.
5. Smith, J.B. 1985. *The Golden Age of Finnish Art: Art Nouveau and the National Spirit*, Otava, Helsinki, Finland.
6. *Finnland 1900. Finnischer Jugendstil. Malerei, Architektur, Kunstgewerbe. Ausstellungskatalog*. 1973. Druckhaus Nürnberg.
7. Greenhalgh, P. (ed.). 2000. *Art Nouveau 1890-1914*, V&A, London, UK.

Елена Анатольевна Заева-Бурдонская
Кандидат искусствоведения, профессор,
и. о. зав. кафедрой «Средовой дизайн»
Российского государственного
художественно-промышленного
университета им. С. Г. Строганова
e-mail: lenartt@gmail.com
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-68-78

АРХИТЕКТУРНОЕ БЮРО GESELLIUS-LINDGREN & SAARINEN В ФОРМИРОВАНИИ ПРОМЫШЛЕННОЙ ШКОЛЫ ФИНСКОГО ДИЗАЙНА

Аннотация: Школу финского дизайна конца XIX столетия формировала доктрина промышленной эстетики, сложившаяся русле реформ, охвативших сферу художественной индустрии и ремесла. Важнейшим катализатором реформ выступили проектные студии и бюро, а также независимые дизайнеры с их проектным потенциалом и дальнейшая реализация проектно-художественных идей свободными производственными организациями. Первая волна финских проектировщиков была сформирована архитекторами, что определило эстетические императивы дизайна в совокупности чистоты формы и функциональности, отсутствия излишней декоративности предмета, приверженности национальным традициям, открытости инновационным решениям и экспериментам. Деятельность архитектурного бюро Gesellius-Lindgren & Saarinen стало отражением процессов формирования национальной модели финского дизайна от национально-романтических устремлений до рациональных доктрин, устремленных в дизайн XX столетия.

Ключевые слова: дизайн, финская школа промышленного дизайна, ар-нуво, национальный романтизм, рационализм, стиль.

В конце XIX столетия Школу финского дизайна формировала доктрина индустриальной эстетики. Проектирование самостоятельная дисциплина в области архитектуры и дизайна развивалось в русле реформ, охвативших производства художественной индустрии.

Одной из причин быстрых реформ в сфере художественной индустрии была координация и реализация формальных художественных идей свободными производственными организациями. Эти компании, наряду с первыми общественными художественными ассоциациями, поддерживались властью и были нацелены на возможность привить вкус населению, на поощрение или, наоборот, критику производителей, налаживание связей между дизайнерами и производителями, издание журналов и книг, организацию выставок, лекции и курсы [1; с. 14]. Исследователь У. Сегерстад (Segerstad U.) выделяет три ведущих направления развития производственных программ [2; с. 15]:

- *Области декоративно-прикладного искусства* охватил процесс принудительного оттеснения древнего скандинавского ремесла под давлением нарастающей индустриализации. Это вызвало к жизни действия по сохранению и копированию традиционного искусства. Музейные коллекции собрали и систематизировали ремесленные технологии и модели в целях интегрирования в современное производство предметов из текстиля, рога, костей, дерева, бересты, железа, латуни и других материалов. На фоне роста уровня жизни усиливался интерес к предметам ручной ремесленной работы увеличивается.

- В числе предпосылок формирования промышленного искусства выступила деятельность

отдельных *креативных художников и творческих коллективов мастерских и студий*, объединивших свободных художников и дизайнеров, открытых процессам реформ художественных производств.

- *Художественная индустрия* была наиболее важной, помимо деревообработки и металла, отрасль в характерном для Скандинавии не массовом производстве. Преимуществом малых объемов коммерческих продаж и недостаточно крупных производств стала большая вариативность и разнообразие видов деятельности, широта ассортимента, конкурирующие с оригинальностью индивидуального ручного труда. Помимо механизированного промышленного производства, фарфоровые и стекольные заводы, текстильные компании поддерживали студии дизайна - места разработки идей и экспериментов с ними.

«Моральная вера в социальные императивы стала той философской основой, на которой развивался и процветал скандинавский дизайн» [3; с. 8]. Талант должен был быть связан с честностью и трудовой этикой, с объективностью поставленных задач и целенаправленным мышлением. Скандинавское декоративно-прикладное искусство по своей природе представляет собой современное *народное* искусство, для которого преувеличенная исключительность подразумевает прямую опасность. Все элементы, составляющие производство конечного продукта, объединяются на службе «хорошего товара». Речь идет о взаимодействии материала и веса, размера и объема, функции и формы; не о достижении эффектов, а о решении задач с одновременным приданием товарам привлекательной, содержательной и правильной (с точки зрения функции) формы, которая должна стимулировать интерес покупателей. К 1930-м годам выражение «скандинавский дизайн» означало совершенно новый образ жизни внутри дома, широко распространенный во всем западном мире [4; с. 248].

Промышленную модель финского дизайна помимо производств художественной индустрии, формировали архитектурные и проектные бюро, а также новое поколение архитекторов - национальных романтиков, придавших мощный импульс дизайну. Их число которых особенно возросло после 1902 года, с закрытием фабрики Iris, бывшей флагманом продвижения нового современного стиля и экспериментального дизайна.

Архитектурное бюро Gesellius-Lindgren & Saarinen (G-L & S) (1896-1905), основанное лидерами финского нацромантизма Г. Геселлиусом (H. Gesellius), А. Линдгреном (A. Lindgren) и Э. Саариненом (E. Saarinen), представило инновационный для Финляндии феномен архитектурного проектного бюро. Синтез различных талантов его создателей: изобретательное воображение выдающегося архитектора Э. Сааринена, специалиста в области исторических стилей А. Линдгрена, превосходного планировщика и практика Г. Гезеллиуса, позволил выполнение знаковых национальных проектов. Совместные архитектурные и проектные навыки в планировке и дизайне интерьеров обеспечили бюро победы в конкурсах. Современное проектно-стилистическое направление, сформированное творческим сообществом, сыграло ведущую роль в становлении национальной проектной школы Финляндии, уникального феномена функционального «финского дизайна» сугубо национального характера.

Стилистические поиски и открытия G-L & S отразили основные этапы развития финской архитектуры и дизайна от начальной национально-романтического направления до современного рационального монументализма, определившего стилевую природу XX века.

Нацромантизм, названный критиками «финским натурализмом», представил в работах бюро G-L & S эстетику *Karelianism* живым понятием. Конкурсный проект здания *Страховой компании Pohjola* (1898-1899) воплотил мифологическую тему «Pohjola» («Север») в декоре фасада в скульптурных рельефах с национальными символами из *Kalevala*, выполненными из местного материала брускового гранита и талькового камня стеатита, массивными дверями из дуба с кованым железом и т.д.

Манифестом национального стиля, программой финского дизайна в системе координат *Gesamtkunstwerk* стала студия *Hvitträsk* (1901-1903), представившая *«дом как произведение искусства»*. Стилизованная средневековая архитектура *Hvitträsk* стала закономерным развитием концепции финской деревянной «хижины», в едином проекте представив здание, мебель и оборудование. Влияние английской школы дизайна в работах Ч. Войси (Ch. Voysey), М. Бейли

Скотт (M.H. Baillie Scott) и Ч.-Р. Макинтош (Ch.R. Mackintosh) расширило проектные границы местных строительных материалов дополнительными приемами. В органичное целое были объединены: конструкции гранитных стен и фундамента и деревянный сруб; желобчатая черепица кровли и белый цвет легких интерьеров, гипсовый декор и массивные двери с коваными железными петлями. *Hvitträsk* был создан во взаимосвязи с местом по принципу гармонии с природной средой - *Genius Loci.* Силуэт здания вторил контуру лесного пейзажа в его визуальной идентичности. Эхо романтизма отражено в драматическом сценарии крутого скалистого подъема от озера к зданию. Э. Сааринен применил системный подход к решению пространства, где наименьшая деталь обстановки становится неотъемлемой частью целого. Он наполнил бревенчатые интерьеры Hvitträsk динамикой разноуровневого пола, мебелью ручной работы, авторской конструкции и дизайна; потолочными осветительными приборами в виде средневекового паникадила; каминами; текстилем ручной работы с ковриками *ryijy* в различных колористических схемах, драпирующих стены, сиденья и полы, как идеальный образец «просторечия» и т.д.

Модель *Hvitträsk*, обращенная к народной традиции, в дальнейшем проникает в интерьерные проекты Сааринена, выполненные для G-L & S в технике акварели: яркая полихромия росписи оконных стекол, многоуровневый пол, сводчатые потолки, зонирование пространства с помощью мебели у каминов, витражных окон и т.д.

Конкурсный проект Финского павильона (1898) для международной выставки в Париже (1900), выполненный бюро Gesellius-Lindgren & Saarinen, «служил политической цели обоснования финской самостоятельности и национальных прав» [5; с. 191]. Для финнов павильон олицетворял близость к традиционной культуре, и для Запада, не знакомого с финской культурой, стал синонимом понятия «современной финской архитектуры», манифестом нового национального стиля, тяжелого и пафосного, поражающего своим планировочным решением и простотой дизайна. «Павильон вызвал сенсацию с его причудливой смесью стилей, восходящих к финскому сельскому жаргону и международным авангардным движениям» [6; с. 125]. Авторы проекта свободно смешивали традиционные мотивы и энергичные цитаты ар-нуво. В элементах интерьера возникали ассоциации с работами Й.М. Ольбриха (*J.M. Olbrich*), П. Беренса (P. Behrens) и Г. Биллинга (H. Billing), а также с американскими моделями Г.Г. Ричардсона (*H.H. Richardson*) и Л.Г. Салливана (L.H. Sullivan), которые выглядели абсолютной экзотикой.

Финская секция впервые выражалась в терминах современного международного дизайна. Проект, обладающий национальным профилем, доказал способность страны к созданию собственной культуры, стал заявлением национального самосознания. Рецензент *Deutsche Kunst und Dekoration* находил в сооружении «нечто сильное, пронзительное, здоровое, радующееся жизни ... Характер народа проявляется и в малом и в большом, везде и повсюду: простота, свежесть, темперамент и независимая сила» [7; с. 13], схожи с сакральным чувством. Павильон ознаменовал победу нового направления, финского стиля, сменившего эклектику. Статус «рекламного стенда», демонстрирующего национальную идентичность, выразился в националистических пристрастиях к суровой архаике церковного средневековья с карельскими геометрически узорчатыми башнями; региональным материалам гранита и дерева; мотивам резьбы с белами, медведями, сосновыми шишками, лягушками и т.д. Материал сформировал у зрителей устойчивую ассоциацию, создав «финский стиль в граните».

В дизайн экспозиции помимо мебели, картин и скульптур вошли витрины с дидактическими экспонатами, знакомившими зрителей с основами финской культуры: от рыбалки до дизайна мебели, структуры государственной системы в проекте Л. Спарра (L. Sparre), «метеорита *Bjurböle*» [8; с. 378] и продукции фарфоровой фабрики Iris. Дополняли интерьер растительные и звериные орнаменты потолочных фресок со сценами из Калевала, изразцовая печь и настенные покрытия дизайна А. Галлен-Каллела (A. Gallen-Kallela), керамика У. Финча (A.W. Finch), текстиль Suomen Käsityön Ystävät и др.

Простота и лаконичность дизайна провозглашенного финского стиля, вывели G-L&S в лидеры нового поколения проектировщиков. Конкурсный проект *Suomen kansallismuseo* (Национальный музей Финляндии, 1901), ставший символом финской культуры, адаптировал тему национального стиля к решению практических задач экспонирования археологических, исторических и этнографических коллекций музея. Национальный словарь форм в соединении с проектными принципами ар-нуво определили визуальный образ «средневековой церкви» с текстурой и колоритом каменных квадратов гранита и стеатита, палитрой орнаментальных рисунков.

Нападки на эмоциональную патетику и архаизированные формы нацромантизма повлекли за собой движение к новому. Ответом на критику стал проект Главного усадебного дома *Suur-Merijoki* (поместье Мерийоки, Карелия, 1901-1904), противопоставившего эстетику рукотворной, архаичной высокой культуры лесов Karelian наступающему «железному и стеклянному функционализму» с его целевыми остро социальными установками. Жилая среда, спроектированная G - L & S в соответствии с индивидуальностью и интересами заказчика, воплотила идеалы Gesamtkunstwerk. В акварельных эскизах Э. Сааринена усадебный дом предстал в контрасте каменных и белоснежных оштукатуренных фасадов, роскошных белых интерьеров (дань Ч.-Р. Макинтошу) с отдельно стоящей и встроенной мебелью, светильниками, настенными росписями, декоративной плиткой печей, витражами, портьерами из муслина и гобеленов, коврами *ryijy*, выполненными по эскизам А. Галлен-Каллела, и массивной входной дверью с торговой маркой G - L & S на медной фурнитуре.

Опыт ар-нуво, как отправной точки поиска пути нового стилистического метода, открыл революционные возможности современного искусства. Политические дебаты вокруг международного выставочного проекта (1900) и судеб промышленного искусства привели к мысли о том, что поиск «национального стиля» не обязательно приведет к «новому стилю». По мнению финского архитектора Г. Стренгелла, апологета рационализма, обилие декоративных средств северного ар-нуво не имело никакого значения для выполнения функции объекта; на этом была основана его критика Конкурсного проекта Железнодорожного вокзала Э. Сааринена (Хельсинки, 1904)

Переворот, совершенный Манифестом рационализма Г. Стренгелла и С. Фростеруса (S. Frosterus) 1904 года, был не поражением ключевого направления, а переориентацей во главе с проектировщами G. L. & S. Концепция свободной романтики уступила место чистым линиям и преднамеренно сбалансированным пропорциям. Под влиянием рациональной доктрины в проектах бюро формируется новый рациональный монументальный стиль, который лег в основу более простого и функционального дизайна.

Интерес к европейскому рационализму в проектах О. Вагнера и Венского ар-нуво возник у Г. Геселлиуса, А. Линдгрена и Э. Сааринена на фоне нацромантизма с середины 1890-ых. Простейшая геометрия абстрактного декора проникала в раннюю национально-романтическую идиому белых интерьеров виллы *Hvitträsk* (1903); определяла дизайн интерьеров особняка доктора P. Remer (1905, Германия) в прямолинейных моделях мебели, декорированной абстрактным узором перфорации и инкрустации; мебели для интерьера Национального совета железных дорог (1907, Хельсинки) и т.д.

Усиливающийся рационализм Сааринена вызвал радикальные изменения в дизайне. Рациональная строго артикулированная архитектура с симметричным отношением масс, строгой вертикалью стеновой структуры и акцентом на конструкции создали «монументальный конструктивизм» Сааринена [9; с. 49] (Главный вокзал Хельсинки, 1919). Формы, стремящиеся к монументальному воздействию, обрели патетику вертикализма, выросшую позднее до проекта небоскреба (Чикаго, 1922). Пафос конструктивных сооружений принес всемирную славу Э. Сааринену, а его планировочное решение Хельсинки с многочисленными городами-спутниками стало первым последовательным планом децентрализации по системному принципу связи части и целого, востребованным и сегодня.

Члены бюро сотрудничали со студиями и проектными мастерскими производств отечественной художественной индустрии. Э. Сааринен был в числе приглашенных дизайнеров на керамической фирме Iris. Он создал ряд предметов мебели для комплексного проекта интерьеров *Комнаты Iris* павильона Финляндии на Выставке в Париже (1900). Дизайн сенсационной экспозиции спокойного, недорогого камерного характера, включавшей помимо проектов Сааринена обои, ткани и фрески Галлен-Каллела, керамику Финч и др., контрастировал с роскошью окружения.

Для компании по производству фарфора и фаянса Arabia, ориентированной на массовый рынок, Э. Сааринен совместно с дизайнером А. Линдгреном (A. Lindgren) разработал серию ке-

рамических чаш, ваз, кофейных сервизов, кувшинов и блюд *Fennia* (1902), ставшую попыткой ввести в керамику элементы финского национального дизайна. Первоначально дизайн был вдохновлен декоративными идеями *Karelian*. Декор ручной росписи с абстрактными угольно-черными геометрическими контурами ярких узоров на основе карельских текстильных орнаментов, представил опережающий свое время пример стиля ар-деко. Проекты и предметный ряд серии оставались в производстве в течение десяти лет.

Осуществлением идей по реформированию прикладного искусства стал приход в прикладное творчество большого числа художников и архитекторов. Архитекторы, первого десятилетия XX века оживили дизайн бытовых предметов новыми идеями хорошего современного дизайна, к которым постепенно обратились коммерческие художественные фирмы, как Iris, Arabia, Nuutajärvi и др. (Финский промышленный дизайн отличала жанровая ограниченность, заданная традиционно развитыми производственными и ремесленными базами страны, сосредоточенными в сфере керамики, текстиля, мебели и деревообработке.) Проектировщики выступили катализатором и исполнителями реформ художественной индустрии Финляндии. Огромный вклад в области инновационного проектирования и экспериментальных разработок на производстве внесло сотрудничество с проектными бюро и независимыми дизайнерами. Расширение профессиональных контактов, государственная заинтересованность в развитии области проектно-производственной деятельности привели на рубеже XIX – XX столетия к формирования аутентичной национальной Школы финского дизайна, заложившей основы социально-эстетической и художественной программы развития профессии, не устаревшие и действенные по сей день.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Segerstad, U.H. af. 1961. *Skandinavische Gebrauchskunst*, Gyldendal, Copenhagen, Denmark.
2. Fiell, Ch. and Fiell, P. 2005. *Scandinavian Design*, Taschen, Bonn, Germany.
3. Garner, P. (ed.). 1982. P*haidon Encyclopaedia of the Decorative Arts: 1890-1940,* Phaidon, Oxford, USA.
4. Sembach, K.-J. 1993. *Jugendstil: Die Utopie der Versöhnung*, Taschen, Köln, Germany.
5. Smith, J.B. 1985. *The Golden Age of Finnish Art: Art Nouveau and the National Spirit*, Otava, Helsinki, Finland.
6. *Finnland 1900. Finnischer Jugendstil. Malerei, Architektur, Kunstgewerbe. Ausstellungskatalog*. 1973. Druckhaus Nürnberg.
7. Greenhalgh, P. (ed.). 2000. *Art Nouveau 1890-1914*, V&A, London, UK.

Alexandra N. Sankova
Director of the Moscow Design Museum
e-mail: sankova@moscowdesignmuseum.ru
Moscow, Russia

Alexander N. Lavrentiev
Grand PhD in Art History, Professor,
Acting Vice-Rector for Scientific and International Work
The Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: strog.al@gmail.com
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-6986-1229

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-79-91

DESIGN CENTRES IN POST-WAR EUROPE AND THE PROFESSIONAL INFRASTRUCTURE OF DESIGN IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Summary: The formation and development of professional design infrastructure in the second half of the 20th century with an emphasis on the activities of design centres in Western Europe and the United States are analysed in the article. The focus is on the historical context of post-war reconstruction, when there was an urgent need for affordable housing, household items and clothing, and a shift in social values towards simplicity and functionality.

The revival and evolution of such institutions as the Deutscher Werkbund and the German Design Council, which played a key role in shaping the standards of quality and aesthetics of industrial products, are examined in detail. The establishment of design centres and their contribution to fostering international competitions and exhibitions, as well as the development of a national design identity, are described.

Particular attention is paid to the experience of the United States, where the formation of professional organisations such as the Industrial Designers Society of America was accompanied by a realisation of designers' social responsibility and their impact on the country's economic competitiveness. The activities of the British Design Council and the Design Centre in London, which have made a significant contribution to the popularisation and education in the field of design, are analysed.

Moreover, the article covers the development of design institutes in France and Italy, highlighting their unique approaches to supporting and promoting national design. In conclusion, it is emphasised that design centres became a link between industry, education, and culture, promoting innovation and shaping the modern image of design in the post-war era.

Keywords: history of design, design institutes, design centre, design propaganda, creative industries, scientific-methodological and information-technological support.

All aspects of the economy and social structure were impacted by the post-World War II era of change, which also marked the start of the recovery period. People required inexpensive housing, interior and household items, clothing. Despite commonplace issues, everyone was inspired by the hope for peace and prosperity. The war years brought forth their own adaptations, teaching society to value the simple things and quickly adjust to changing situations. Expensive items that previously indicated the status of the owner became a relic of the past.

While working for the defence industry, certain production areas saw substantial development: heavy engineering, aircraft and automobile manufacturing, and the energy industry. Electronics and complex computing and radio equipment rapidly improved. Mass manufacturing of goods was established, costs were decreased, and new aesthet-

Ill. 1. The opening of the British Design exhibition. Moscow, 1977.
The exhibition was organised by the British Design Council and VNIITE.
The photograph is from the archive of the Moscow Design Museum.

ic standards were set by the better quality of new materials and technology, many of which had been created for the military. There was a need for systematic support for manufacturers and promotion of national products.[1]

In this article, we will consider the development of design institutes, especially design centres, which appeared in Western Europe and the United States after the war.

In a complex production system, design centres played primarily the role of platforms for exchanging experience and promoting design. Before society, design appeared as an independent industry, which attracted not only engineers, architects, artists, but also philosophers, sociologists, and even politicians. In essence, design centres were engaged in multidirectional scientific-methodological and information-technological support of design and artistic activities focusing on society and economics, education and culture, design and consumption.

The beginning of mass production design as a special type of activity is associated with the rapid pace of industrialisation after the First World War, when the idea-to-sample production process evolved into an organised production cycle.[2]

After the Second World War, the issue of resuming production and reconversion, the reorientation of many industrial lines to peaceful production, became acute throughout the world. Concerned about restoring their economies, state and corporate structures of economically developed countries realised the role of design in the competitive struggle and promotion of national products. They assisted companies in the implementation and development of design, as well as the promotion of national design ideas in the domestic and international markets. Each country took measures to support industry and design in stages, depending on the state strategy and priorities.

1. Goss, Jared. "Design, 1950–1975. In Heilbrunn Timeline of Art History". 2000. New York: The Metropolitan Museum of Art. http://www.metmuseum.org/toah/hd/dsgn3/hd_dsgn3.htm (October, 2004) (date of access: 30.04.2025).

2. Voronov N. V. "Russian Design". 2001. Essays on the history of domestic design. Volume 1. Moscow: the Designers of Russia Union, p. 424, ill. p.66.

Thus, in Germany, the Deutscher Werkbund,[3] created through the efforts of enthusiasts of industrial art and design development back in 1907 (among them, it is worth highlighting Hermann Muthesius, a theorist of industrial art, and Henri Van de Velde, an architect, designer and teacher), resumed its activities. In essence, the pre-war Werkbund served as a design centre. Through its exhibitions, it introduced high-quality industrial products and projects, establishing contacts between designers and manufacturers in the field of industrial art. In 1947, after a more than 10-year break due to World War II, this organisation again became a professional arbiter of industrial product quality and good taste.

The German Design Council also provided support to outstanding designers. It was founded in 1953. By that time, design in Germany, based on national traditions, was developing its own identity. The Council was considered one of the world's leading centres of expertise. At its instigation, international communications, knowledge transfer in the field of design, branding, and innovation were intensified. In an effort to improve the reputation of everything German and with the support of the state, the Council became the leading design centre in the country[4].

In 1957, through the efforts of Wilhelm Wagenfeld, a designer, Bauhaus[5] graduate, and his partners, the *Die Form* magazine began to be published in Germany. It was published in two languages, German and English, and had international status.

In addition to design materials, the magazine published reviews of theatre productions and concerts, photographs and poetry, expanding the cultural space of design. Over time, the publishing house's activities became more diverse. In addition to publishing the magazine, its staff held exhibitions, festivals, conferences, lectures, fairs, competitions, and master classes. Moreover, the content of the magazine expanded. In-depth analytical reviews of design, information about events and new products[6] appeared.

The first major event in which the German Design Council participated was held in Milan in 1954. Germany presented its achievements to the world at the 10th Triennial, dedicated to the design of factory products. The exhibition section was designed by architect Egon Eiermann[7]. Competitions and exhibitions by industry were organised in the centre of the German Design Council. For example, in 1965, the International Transport Exhibition was held in Munich. In 1959, a cutlery competition was organised, at which the oldest German tableware manufacturer, WMV, presented its products.

In 1969, the centre initiated the establishment of the state Die Gute Form award. The term "good form" was introduced by artist and architect Max Bill in his book of the same name. He defined *Gute Form* as a design that is timeless and fashionable. The award was presented until 2001; it was renamed the Design Award[8] of the Federal Republic of Germany in 2002.

In the 1960s-1980s, design centres were created in several cities: Berlin, Stuttgart, Munich, Hamburg, Frankfurt am Main, etc. They were opened where production facilities, educational institutions, and other institutes related to design activities were located. A unique infrastructure was formed, and interest in design from the general public increased.

In the United States, measures were also taken to develop design and the professional community. In 1944, the Industrial Designers Society of New York published a code of professional ethics (authors: Henry Dreyfuss, Walter Dorwin Teague, and Raymond Loewy). The members of the organisation were united by a sense of social responsibility to society; they understood that they influenced the formation of tastes and views on what a product should be. The Industrial Designers Society was not the first professional organisation of designers in the country; since the 1930s, there have been many societies, associations, and even exchanges supporting the design development.

3. German Werkbund (Deutscher Werkbund) is an association of architects, artists, decorative arts masters, and industrialists, founded in Munich in 1907. Its goal is the integration of art and industry, improving the quality of mass production through standardisation, functionality, and modern design. Werkbund had a huge influence on the development of European design and architecture of the 20th century.

4. German Design Council. URL: https://www.german-design-council.de/en/about-us/german-design-council#c2377 (date of access: 10.04.2024).

5. Bauhaus is a German school of art, design, and architecture that existed from 1919 to 1933. It brought together artists, architects, and artisans to create functional, aesthetic, and affordable objects. The principles of Bauhaus: minimalism, functionality, rejection of excessive decoration, synthesis of arts, and industry.

6. "The World's Best Design Magazine?" by Steven Heller https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/07/the-worlds-best-design-magazine/242692/ (date of access: 10.04.2024).

7. Museum archive: https://triennale.org/archivi-triennale/10 (date of access: 10.04.2024).

8. Library. German Design Council. URL: https://www.german-design-council.de/en/about-us/library (date of access: 13.04.2025).

Ill. 2. The opening of the British Design exhibition. Moscow, 1977.
The exhibition was organised by the British Design Council and VNIITE.
The photograph is from the archive of the Moscow Design Museum.

By raising the standard of production, the United States hoped to improve the status of the global economy in the 1950s. A programme, known as the Marshall Plan[9], to restore the devastated economies of European countries was launched in 1948. Owing to this, American business had a significant influence on the European market by the beginning of the 1960s. Manufacturers owed much of their success to designers, whose services they actively used.

In 1965, the Society of Industrial Designers (1944) and the American Designers Institute (1938) merged. The new organisation was called the Industrial Designers Society of America (IDSA).[10] The IDSA had about 600 members and 10 branches across the country as well as various councils and committees[11]. In 1980, the IDSA established annual national design awards and made significant changes to its charter. By the 1970s, more than 1,500 design firms were operating in the United States, not counting design services and departments at large industrial companies.

After World War II, design in Great Britain received a new impetus. In 1944, a government structure,[12] the British Design Council, was created. The main goal of the Council was to help manufacturers in conditions of limited resources and the restructuring of the economy from a military to a civilian one. Designers were offered new production ideas taking into account the shortage of raw materials. Moreover, the Council carried out design propaganda, educational, consultative, and training activities in cooperation with educational institutions; it published the Design magazine[13] from 1949.

In London, the British Design Council opened a design centre in 1956. For the next four decades, it became an important part of the promotion of design at the national level and influenced the image of centres in many other countries. It even had its own logo, designed by Hans Schläger (Zéro Studio), – a black and white triangle.

The permanent exhibition featured more than 1,000 items from 433 companies. The design centre kept a photographic and informational register of selected British products. Anyone could consult and receive recommendations from the best designers.

Temporary exhibitions often caused a stir. For example, in 1963, the exhibition titled The New Face of British Railway was visited by almost 30,000 people every week. Major economic breakthroughs were

9. The Marshall Plan is a program of assistance to Europe after World War II. It came into effect in April 1948. It was developed by Secretary of State, George C. Marshall.
10. https://www.idsa.org/history-idsa (date of access: 13.05.2025).
11. The first chairman of the board was John Vassos (1898-1985), the founder of ADI, and the first president was Henry Dreyfuss (1904-1972).
12. Under the Ministry of Commerce.
13. Runge W. F. "History of Design, Science, and Technology". 2007. Textbook. Edition in two books. Book two. Moscow: Architecture-S, p. 432, ill. p.39.

Ill. 3. The opening of The Role of the Industrial Designer in Britain exhibition. Moscow, VDNKh, 1964.
The exhibition was organised by the British Design Council and VNIITE.

sparked by the exhibitions. For instance, the exhibition of 1981, Designed in Britain – Made Abroad, revealed that many creative British designers were employed by companies abroad.

In the mid-1960s, the design centre was expanded to include more exhibition space, gift shops, and, later, a bookshop. It quickly became famous for its catalogue of the latest literature on design.

The British Design Council and the design centre held a number of international exhibitions, including in the USSR[14].

The examination programme had an equally significant impact on the popularisation of design. In 1948, the council published a list of 28 most successful items in terms of form and quality and which were manufactured in the country. The list gradually expanded and eventually became the basis of a database to which retailers turned. Shop owners and wholesale markets actively used the information that flowed into the design centre. Therefore, manufacturers were interested in getting into the register. The design centre brand became a sign of quality. In 1957, the centre established an award. Companies that were recognised by it received the right to attach the centre's label to their products for advertising purposes[15].

In the post-war period, french design developed largely owing to Jacques Vienot, who initiated the creation of the Institute of Design in Paris. The tasks of the institute, which opened in 1951, included the promotion of achievements in the field of design. The institute awarded prizes to the best examples of French items, held exhibitions, and published a specialised magazine, Design Industry.

At the turn of the 1970s, design in France received support at the state level. As a result, the Centre for Industrial Creativity was founded in 1970 as part of the Georges Pompidou National Centre for Culture and Art under the Ministry of Culture. Among other things, the centre's tasks included organising exhibitions and competitions, publishing catalogues of the best industrial products. In 1971, the Higher Council for Industrial Design was organised under the Ministry of Industrial and Scientific Development.

Italian designers were among the last in Europe to unite. In 1956, Associazione per il Disegno Industriale (ADI, *Association for Industrial Design*) was founded. Relying on financial assistance from industrialists, the association developed principles

14. Myerson, J. "Gordon Russell: The Dilemma of Modernism." 1993. RSA Journal, vol. 141, no. 5437, pp. 222–35, http://www.jstor.org/stable/41376124 (date of access: 17.05.2025).
15. Pavlovskaya E. E., Klimenko V. A. "Design and the State: Spaces of Interaction" // 2018. Bulletin of the Tomsk State University, No. 428. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dizayn-i-gosudarstvo-prostranstva-vzaimodeystviya (date of access: 17.04.2025).

Ill. 4. The opening of The Role of the Industrial Designer in Britain exhibition. Moscow, VDNKh, 1964.
The exhibition was organised by the British Design Council and VNIITE.
The photograph is from the archive of the Moscow Design Museum.

and methods for the development and popularisation of design, organised exhibitions and conferences, conducted planning. The creation of the Higher School of Design is among its achievements.

A special form of design centre, industry-specific and local, developed in Italy. These are art galleries and showrooms of industrial companies – demonstration areas for manufacturers of furniture, lamps, and other home accessories, cars, textiles, etc.

Thus, we see that the governments of Western countries highly valued and actively promoted the activities of organisations in the field of design.

Recurring conditions, socio-political context, stages of design centres formation in Western European countries allow us to identify a number of fundamental points in the development of these organisations, determining their functionality, role in the economy, production, and culture.

Firstly, the connection with professional communities, studios, and bureaus. The heads of organisations were chosen from among authoritative professionals; the communities themselves formulated the goals and objectives of their work. With the participation of professional communities, competitions were held and criteria for "good design" were established (the Die Gute Form, the Compasso d'Oro, the Duke of Edinburgh's Award, etc.)

The types of professional design organisations varied by country. In Germany – Werkbund; in the USA – the Art Directors Club; in France – a system of museums and exhibition salons, fashion houses; in Italy – ADI, Milan Salon.

Secondly, exhibition activities with a focus on international projects and representation of national design abroad. The exhibitions' themes are always aimed at the mass consumer: these are issues of rational mass housing, opportunities to create and manufacture new home goods (electrification of everyday life), creating items that make housekeeping easier, new types of transport, radio electronics, etc.

Thirdly, popularisation of design. Publishing books and professional multi-page periodicals, broadcasting TV programmes (design turns out to be a rich topic for the mass media), attracting the attention of politicians to the problems of society that can be solved by design (competent development and formation of the urban environment and competitiveness of industrial products, in the creation of which designers also participated).

Fourthly, contacts with industry. The design centre is a form of providing consulting services and connections between manufacturers and creative agencies.

Finally, a separate direction and form of activity was presented by professional education and popularisation of design (lectures, round tables, discussions). Design centres acted as intermediaries not only between designers and production but also between the design education system, the professional community, and potential customers. Similar to contemporary creative clusters, students at design universities were given access to the field of professional activity even while they were still in the study stage.

REFERENCES

1. Bobrova, V.D. 2011. "The Programme of American Assistance in Restoring the Economy of Post-war Europe (the Marshall Plan)" [Programma amerikanskoj pomoshchi v vosstanovlenii ekonomiki poslevoennoj Evropy (plan Marshalla)], *Bulletin of the Moscow State University of Printing Arts [Vestnik MGUP]*, no. 12, pp. 71-79.
2. Voronov, N.V. 2001. *Rossijskij dizajn. Ocherki istorii otechestvennogo dizajna [Russian Design. Essays on the History of Domestic Design]*, vol. 1, Soyuz dizajnerov Rossii, Moscow, Russia.
3. Pavlovskaya, E.E. and Klimenko, V.A. 2018. "Design and the State: Spaces of Interaction" [Dizajn i gosudarstvo: prostranstva vzaimodejstviya], *Bulletin of the Tomsk State University [Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta]*, no. 428, pp. 141-150.
4. Pervina, L.I. and Filicheva, N.V. 2018. "Features of the Formation of a Professional Model Concept in the History of Design Education Development: the Italian Model" [Osobennosti formirovaniya kontseptsii professionalnoj modeli v istorii razvitiya dizajn-obrazovaniya: italyanskaya model], *Bulletin of Udmurt University. Philosophy. Psychology. Pedagogy series [Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya «Filosofiya. Psikhologiya. Pedagogika»]*, no. 1, pp. 112-117.
5. Runge, V.F. 2007. *Istoriya dizajna, nauki i tekhniki. Uchebnoe posobie [History of Design, Science, and Technology. Study Guide]*, edition in two books, book two, Arkhitektura-S, Moscow, Russia.
6. Gantz, C.M., "History: IDSA and its Predecessors", available at: https://www.idsa.org/content/idsa-overview (Accessed 3 May 2025).
7. German Design Council, available at: https://www.german-design-council.de/en/about-us/german-design-council#c2377 (Accessed 10 April 2025).
8. German Design Council, Design Library, available at: https://www.german-design-council.de/en/about-us/library (Accessed 13 April 2025).
9. Goss, J. 2004. "Design, 1950–75. In Heilbrunn Timeline of Art History", available at: https://www.metmuseum.org/essays/design-1950-75 (Accessed 30 April 2025).
10. Myerson, J. 1993. "Gordon Russell: The Dilemma of Modernism", *RSA Journal*, vol. 141, no. 5437, pp. 222-35, available at:: http://www.jstor.org/stable/41376124 (Accessed 17 May 2025).

Александра Николаевна Санькова
Директор Московского музея дизайна
e-mail: sankova@moscowdesignmuseum.ru
Москва, Россия

Александр Николаевич Лаврентьев
Доктор искусствоведения,
профессор, и.о. проректора по научной и международной работе
Российского государственного художественно-промышленного
университета им. С.Г. Строганова
e-mail: strog.al@gmail.com
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-6986-1229

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-79-91

ДИЗАЙН-ЦЕНТРЫ В ПОСЛЕВОЕННОЙ ЕВРОПЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ИНФРАСТРУКТУРА ДИЗАЙНА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Аннотация: Статья посвящена анализу становления и развития профессиональной инфраструктуры дизайна во второй половине XX века, с акцентом на деятельность дизайн-центров в странах Западной Европы и США. В центре внимания — исторический контекст послевоенного восстановления, когда возникла острая потребность в доступном жилье, предметах быта и одежде, а также произошёл сдвиг общественных ценностей в сторону простоты и функциональности.

Подробно рассматриваются возрождение и эволюция таких институтов, как Немецкий Веркбунд и Совет по дизайну Германии, сыгравших ключевую роль в формировании стандартов качества и эстетики промышленной продукции. Описывается создание дизайн-центров и их вклад в развитие международных конкурсов и выставок, а также формирование национальной идентичности дизайна.

Особое внимание уделено опыту США, где формирование профессиональных организаций, таких как Общество индустриальных дизайнеров Америки, сопровождалось осознанием социальной ответственности дизайнеров и их влияния на экономическую конкурентоспособность страны. Анализируется деятельность Британского совета по дизайну и дизайн-центра в Лондоне, внесших значительный вклад в популяризацию и образовательную деятельность в области дизайна.

Статья также освещает развитие дизайн-институтов во Франции и Италии, подчёркивая их уникальные подходы к поддержке и продвижению национального дизайна. В заключение подчеркивается, что дизайн-центры стали связующим звеном между промышленностью, образованием и культурой, способствуя инновациям и формированию современного облика дизайна в послевоенную эпоху.

Ключевые слова: история дизайна, институты дизайна, дизайн-центр, пропаганда дизайна, креативные индустрии, научно-методическое информационно-технологическое сопровождение.

Годы после Второй мировой войны стали временем перемен, которые затронули все сферы экономики и социального устройства, начался период восстановления. Люди нуждались в недорогом жилье, предметах интерьера и обихода, одежде. Несмотря на бытовые проблемы, всех воодушевляла надежда на мир и благополучие. Военные годы внесли свои коррективы: общество научилось ценить простые вещи и быстро приспосабливаться к меняющимся условиям. Дорогие предметы, которые раньше обозначали статус владельца, стали пережитком прошлого.

Работая на оборонную промышленность, некоторые сферы производства получили значительное развитие: тяжелое машиностроение, авиа- и автомобилестроение, энергетическая отрасль. Быстро совершенствовалась электроника и сложное вычислительное и радиооборудование. Новые материалы и технологии, многие из которых были разработаны для военного сектора, позволили повысить качество, задавая новые эстетические критерии, снизить себестоимость и наладить массовый выпуск товаров. Появилась потребность в системной поддержке производителей и продвижении национальной продукции.[1]

В этой статье мы рассмотрим развитие институтов дизайна, в особенности дизайн-центров, появившихся в странах Западной Европы и США после войны.

Дизайн-центры в сложноорганизованной системе производства играли в первую очередь роль площадок для обмена опытом и пропаганды дизайна. Дизайн предстал перед обществом как самостоятельная отрасль, на которую работают не только инженеры, архитекторы, художники, но и философы, социологи и даже политики. По сути, дизайн-центры занимались разнонаправленным научно-методическим и информационно-технологическим сопровождением проектно-художественной деятельности: в сторону социума и экономики, образования и культуры, проектирования и потребления.

Начало дизайна массовой продукции как особого вида деятельности связывают с быстрыми темпами индустриализации после Первой мировой войны, когда процесс от идеи до выпуска образца трансформировался в организованный производственный цикл[2].

После Второй мировой войны во всем мире остро встал вопрос возобновления производства, а также реконверсии — переориентации множества промышленных линий на мирную продукцию. Государственные и корпоративные структуры экономически развитых стран, озабоченные проблемой восстановления своих экономик, осознавали роль дизайна в конкурентной борьбе и продвижении национальной продукции. Они содействовали компаниям во внедрении и развитии дизайна, а также пропаганде идей национального дизайна на внутреннем и международном рынке. Каждая страна принимала меры для поддержки промышленности и дизайна поэтапно, в зависимости от государственной стратегии и приоритетов.

Так, в Германии возобновил деятельность Немецкий Веркбунд[3], созданный еще в 1907 году стараниями энтузиастов развития промышленного искусства и дизайна (среди них стоит выделить теоретика промышленного искусства Германа Мутезиуса и архитектора, дизайнера и педагога Анри Ван де Вельде). По сути, предвоенный Веркбунд выполнял функции дизайн-центра, поскольку своими выставками знакомил с качественными промышленными изделиями и проектами, налаживая контакты проектировщиков и производителей в области промышленного искусства. В 1947 году, после более чем 10-летнего перерыва из-за Второй мировой войны, эта организация снова стала профессиональным арбитром качества промышленной продукции и хорошего вкуса.

Поддержку выдающимся дизайнерам оказывал и Немецкий совет по дизайну. Он был учрежден в 1953 году. К тому времени дизайн в Германии, основываясь на национальных традициях, вырабатывал свою идентичность. Совет считался одним из ведущих мировых центров экспертизы. С его подачи активизировались международные коммуникации, передача знаний в сфере дизайна, брендинга, инноваций. В стремлении улучшить репутацию всего немецкого и при поддержке государства совет стал ведущим дизайн-центром страны[4].

1. Goss, Jared. Design, 1950–75. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/dsgn3/hd_dsgn3.htm (October 2004) (дата обращения: 30.04.2025).
2. Воронов.Н.В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. Том 1. – М: «Союз дизайнеров России», 2001. – 424 с., илл. с.66.
3. Немецкий Веркбунд (Deutscher Werkbund) — объединение архитекторов, художников, мастеров декоративного искусства и промышленников, основанное в 1907 году в Мюнхене. Его цель — интеграция искусства и промышленности, повышение качества массовой продукции через стандартизацию, функциональность и современный дизайн. Веркбунд оказал огромное влияние на развитие европейского дизайна и архитектуры XX век.
4. German Design Council. URL: https://www.german-design-council.de/en/about-us/german-design-council#c2377 (дата обращения 10.04.2024).

В 1957 году в Германии усилиями дизайнера, выпускника Баухауза[5], Вильгельма Вагенфельда и его партнеров, начал издаваться журнал «Die Form». Печатался он на двух языках, немецком и английском, и имел статус международного.

В журнале помимо проектных материалов публиковались обзоры театральных постановок и концертов, помещались фотографии и поэтические произведения, расширяя культурное пространство дизайна. Со временем деятельность издательства стала разнообразнее. Помимо выпуска журнала сотрудники журнала проводили выставки, фестивали, конференции, лекции, ярмарки, конкурсы и мастер-классы. Содержание журнала тоже расширилось. Появились глубокие аналитические обзоры дизайна, информация о мероприятиях, новых продуктах[6].

Первое крупное мероприятие, в котором принял участие Немецкий совет по дизайну, произошло в 1954 году в Милане. Германия представила миру свои достижения на X Триеналле, посвященном дизайну заводских изделий. Отдел для экспозиции спроектировал архитектор Эгон Айерман[7]. В центре Немецкого совета по дизайну проводились конкурсы и выставки по отраслям. Например, в 1965 году в Мюнхене прошла Международная транспортная выставка. В 1959 году — конкурс столовых приборов, на который свои изделия представил старейший немецкий производитель посуды WMV.

В 1969 году центр инициировал учреждение государственной премии Gute Form — термин «хорошая форма» ввел в своей одноименной книге художник и архитектор Макс Билл. Gute Form он определил как дизайн, который неподвластен времени и моде. Премия вручалась до 2001 года, в 2002-м ее переименовали в Премию ФРГ в области дизайна[8].

В 1960-1980-е гг. дизайн-центры были созданы в нескольких городах: Берлине, Штутгарте, Мюнхене, Гамбурге, Франкфурте-на-Майне и др. Их открывали там, где расположены производства, учебные заведения и другие институты, так или иначе связанные с дизайнерской деятельностью. Складывалась своеобразная инфраструктура и повышался интерес к дизайну со стороны широкой публики.

В США также принимали меры для развития дизайна и профессионального сообщества. В 1944 году в Нью-Йорке Общество промышленных дизайнеров издало кодекс профессиональной этики (авторы: Генри Дрейфус, Уолтер Дорвин Тиг и Рэймонд Лоуи). Членов организации объединяло чувство социальной ответственности перед обществом, они понимали, что влияют на формирование вкусов и взглядов на то, каким должно быть изделие. Общество промышленных дизайнеров было не первой профессиональной организацией дизайнеров в стране — с 1930-х годов существовало множество оказывающих поддержку развитию дизайна обществ, ассоциаций и даже бирж.

В 1950-е США возлагали большие надежды на улучшение состояния мировой экономики за счет повышения качества производства. В 1948 году была запущена в действие программа восстановления разрушенной экономики стран Европы, известная как план Маршалла[9]. Благодаря этому американский бизнес к началу 1960-х имел значительное влияние на европейском рынке. Во многом своим успехам производители были обязаны дизайнерам, услугами которых активно пользовались производители товаров.

В 1965 году произошло слияние Американского общества дизайнеров (1944) и Института дизайнеров (1938). Новая организация получила название «Общество промышленных дизайнеров Америки» (Industrial Designers Society of America, IDSA)[10]. У IDSA было около 600 членов и 10 филиалов по всей стране. В структуру помимо филиалов входили различные советы и комитеты[11]. В 1980 году IDSA учредило ежегодные национальные премии в области дизайна и внесла значительные изменения в свой устав. Уже к 1970-м годам в США работало более 1500 дизайнерских фирм, не считая дизайнерских служб и отделов при крупных промышленных компаниях.

После Второй мировой войны новый импульс получает дизайн в Великобритании. В 1944 году была создана государственная структура[12] — Британский совет по дизайну. Главной целью совета была помощь производителям в условиях ограниченных ресурсов и перенастройки экономики с военной на гражданскую. Дизайнерам предлагали новые идеи производства с учетом дефицита сырья. Совет также вел пропаганду дизайна, просветительскую, консультативную и образовательную деятельность совместно с учебными учреждениями, с 1949 года издавал журнал «Design»[13].

В Лондоне в 1956 году при Британском совете по дизайну был открыт дизайн-центр. На следующие четыре десятилетия он стал важной частью продвижения дизайна на государственном уровне и повлиял на образ центров во многих других странах. У него даже был собственный фирменный знак, разработанный Гансом Шлегером (студия Zéro), — черно-белый треугольник.

На постоянной выставке можно было увидеть более 1000 изделий 433 фирм. Дизайн-центр вел фото- и информационный реестр избранных британских продуктов. Любой желающий мог проконсультироваться и получить рекомендации от лучших дизайнеров.

Временные выставки нередко вызывали ажиотаж. Так, в 1963 году выставку «Новые проекты для Британских железных дорог» каждую неделю посещали почти 30 000 человек. Выставки смогли стимулировать важные экономические прорывы. Например, в 1981 году выставка «Разработано в Британии — сделано за границей» обнажила тот факт, что многие креативные британские дизайнеры нанимались в компании за рубежом.

В середине 1960-х дизайн-центр расширили, чтобы включить больше выставочных площадей, сувенирные киоски, а позже и книжный магазин. Он быстро прославился своим каталогом самой свежей литературы по дизайну.

Британский совет по дизайну и дизайн-центр провели ряд международных выставок, в том числе в СССР[14].

Не менее важную роль в популяризации дизайна сыграла программа экспертизы. В 1948 году совет опубликовал список из 28 наиболее удачных с точки зрения формы и качества изделий, выпускаемых в стране. Список постепенно расширялся и в результате стал основой банка данных, куда обращались ритейлеры. Владельцы магазинов и оптовых рынков активно пользовались информацией, которая стекалась в дизайн-центр. Поэтому производители были заинтересованы в том, чтобы попасть в реестр. Марка дизайн-центра стала знаком качества. В 1957 году центр учредил премию. Компании, отмеченные ею, получали право прикреплять лейбл центра к своей продукции в рекламных целях[15].

Французский дизайн послевоенного периода развивался во многом благодаря Жаку Вьено, который выступил инициатором создания в Париже Института дизайна. В задачи института, открывшегося в 1951 году, входила пропаганда достижений в области дизайна. Институт присуждал премии лучшим образцам французской продукции, проводил выставки, выпускал специализированный журнал «Design industry».

На государственном уровне дизайн во Франции получил поддержку на рубеже 1960–1970-х. Одним из результатов этого стало создание в 1970 году Центра промышленного творчества в составе Национального центра культуры и искусства им. Жоржа Помпиду при Министерстве культуры. В задачи центра не в последнюю очередь входила организация выставок и конкурсов, издание каталогов лучших изделий промышленности. В 1971 году при Министерстве промышленного и научного развития был организован Высший совет по промышленному дизайну.

Одними из последних в Европе стали объединяться дизайнеры Италии. В 1956 году была основана Ассоциация промышленного дизайна (ADI). Опираясь на финансовую помощь промышленников, ассоциация вырабатывала принципы,

5. Баухауз — немецкая школа искусства, дизайна и архитектуры, существовавшая с 1919 по 1933 год. Она объединила художников, архитекторов и ремесленников для создания функциональных, эстетичных и доступных предметов. Принципы Баухауза: минимализм, функциональность, отказ от излишнего декора, синтез искусств и промышленности.
6. The World's Best Design Magazine by Steven Heller https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/07/the-worlds-best-design-magazine/242692/ (дата обращения 10.04.2024).
7. Архив музея https://triennale.org/archivi-triennale/10 (дата обращения 10.04.2024).
8. Library. German Design Council. URL: https://www.german-design-council.de/en/about-us/library (дата обращения: 13.04.2025).
9. План Ма́ршалла программа помощи Европе после Второй мировой войны. Вступил в действие в апреле 1948 года. Разработан Государственным секретарём Джорджем К. Маршаллом.
10. https://www.idsa.org/history-idsa (дата обращения: 13.05.2025).
11. Первым председателем правления был Джон Вассос (1898–1985), основатель ADI, а первым президентом — Генри Дрейфус (1904–1972).
12. при Министерстве торговли
13. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники. Учебное пособие. Издание в двух книгах. Книга вторая. – М.: Архитектура-С, 2007. – 432 с., с ил. – с.39).
14. MYERSON, JEREMY. "Gordon Russell: The Dilemma of Modernism." RSA Journal, vol. 141, no. 5437, 1993, pp. 222–35, http://www.jstor.org/stable/41376124 (дата обращения: 17.05.2025).
15. Павловская Елена Эммануиловна, Клименко Виктор Александрович Дизайн и государство: пространства взаимодействия // Вестн. Том. гос. ун-та. 2018. №428. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dizayn-i-gosudarstvo-prostranstva-vzaimodeystviya (дата обращения 17.04.2025).

методы развития и популяризации дизайна, организовывала выставки, конференции, вела планирование. Среди ее заслуг — создание Высшей школы дизайна[16].

В Италии сложилась особая форма дизайн-центра — отраслевого, локального. Речь идет о художественных галереях и шоу-румах промышленных фирм — демонстрационных площадок производителей мебели, светильников и других аксессуаров для дома, легковых автомобилей, текстиля и т.д.

Итак, мы видим, что правительства западных стран высоко оценивали и активно стимулировали деятельность организаций в области дизайна.

Повторяющиеся условия, социально-политический контекст, этапы формирования дизайн-центров в странах Западной Европы позволяют вычленить ряд принципиальных моментов в становлении этих организаций, определении их функционала, роли в экономике, производстве и культуре.

Во-первых, связь с профессиональными сообществами, студиями, бюро. Руководителей организаций выбирали из числа авторитетных профессионалов, сообщества сами формулировали цели и задачи своей работы. При участии профессиональных сообществ объявляли конкурсы и устанавливали критерии «хорошего дизайна» (Gute Form, Compasso D'oro, премия герцога Эдинбургского и проч.)

В разных странах модели профессиональных организаций дизайнеров отличались. В Германии — Веркбунд, в США — Art-director's Club во Франции — система музеев и выставочных салонов, дома мод, в Италии — ADI, Миланский салон.

Во-вторых, выставочная деятельность с фокусом на международные проекты, репрезентацию национального дизайна за рубежом. Тематика выставок всегда обращена к массовому потребителю: это проблемы рационального массового жилища, перспективы проектирования и выпуска новых изделий для быта (электрификация быта), создание предметов, облегчающих ведение домашнего хозяйства, новые виды транспорта, радиоэлектроника и т. д.

В-третьих, популяризация дизайна. Издание книг и профессиональной многостраничной периодики, выпуск телепередач (дизайн оказывается богатой темой для масс-медиа), привлечение внимания политиков к проблемам общества, которые можно решить дизайном (грамотная застройка и формирование городской среды, конкурентоспособность промышленных изделий, в создании которых участвовали и дизайнеры).

В-четвертых, контакты с промышленностью. Дизайн-центр – форма предоставления консультативных услуг, связи между производственниками и креативными агентствами.

Наконец, отдельное направление и форму деятельности представляло профессиональное образование и популяризация дизайна (лекции, круглые столы, дискуссии). Дизайн-центры выполняли роль посредников не только между дизайнерами и производством, но и между системой дизайнерского образования, профессиональным сообществом и потенциальными заказчиками. Студенты дизайнерских вузов еще на стадии обучения получали доступ к сфере профессиональной деятельности, по аналогии с современными креативными кластерами.

16. Первина Любовь Ивановна, Филичева Надежда Викторовна Особенности формирования концепции профессиональной модели в истории развития дизайн-образования: итальянская модель // Вестник Удмуртского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». 2018. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-formirovaniya-kontseptsii-professionalnoy-modeli-v-istorii-razvitiya-dizayn-obrazovaniya-italyanskaya-model (дата обращения: 13.05.2025).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Боброва В.Д. Программа американской помощи в восстановлении экономики послевоенной Европы (план Маршалла) // Вестник МГУП. - 2011. - №12. - С. 71-79.
2. Воронов Н.В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. Том 1. - М: «Союз дизайнеров России», 2001. - 424 с., илл. с. 66.
3. Павловская Е.Э., Клименко В.А. Дизайн и государство: пространства взаимодействия // Вестник Томского государственного университета. - 2018. - №428. - С. 141-150.
4. Первина Л.И., Филичева Н.В. Особенности формирования концепции профессиональной модели в истории развития дизайн-образования: итальянская модель // Вестник Удмуртского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». - 2018. - №1. - С. 112-117.
5. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники. Учебное пособие. Издание в двух книгах. Книга вторая. - М.: Архитектура-С, 2007. - 432 с.
6. Gantz, C.M. History: IDSA and its predecessors // Industrial Designers Society of America. URL: https://www.idsa.org/content/idsa-overview (дата обращения: 03.05.2025).
7. German Design Council. URL: https://www.german-design-council.de/en/about-us/german-design-council#c2377 (дата обращения: 10.04.2025).
8. Design Library // German Design Council. URL: https://www.german-design-council.de/en/about-us/library (дата обращения: 13.04.2025).
9. Goss, J. 2004. Design, 1950–75. In Heilbrunn Timeline of Art History // The Metropolitan Museum of Art. URL: https://www.metmuseum.org/essays/design-1950-75 (дата обращения: 30.04.2025).
10. Myerson, J. 1993. Gordon Russell: The Dilemma of Modernism. *RSA Journal*, vol. 141, no. 5437, pp. 222–35 // JSTOR. URL: http://www.jstor.org/stable/41376124 (дата обращения: 17.05.2025).

Ge Xiaofang
Teacher of the School of Design and Arts
at the Institute of Technology of Xiamen University
The Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: arnold008@126.com
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0003-6580-6478

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-92-110

RESEARCH ON THE STRATEGIES OF EXHIBITING PHOTO ART AND INTERACTING WITH THE PUBLIC IN PHOTO MUSEUMS IN RUSSIA AND CHINA

Summary: Using the example of the Multimedia Art Museum, Moscow (MAMM), the Chinese Center for Photographic Culture in Lishui, and the Museum of Vintage Cameras in Shanghai, this article compares the practices of these three institutions in terms of exhibition formats and public engagement mechanisms. It analyzes the development of photography museums in different cultural contexts and the design methods used in these projects. The research shows that MAMM focuses on interdisciplinary storytelling, creates immersive exhibitions using digital technologies, and enhances public engagement through international biennials and global educational programs. China's photo museums combine two approaches: exploring traditional culture, art, and crafts while incorporating contemporary themes and cutting-edge technologies. This approach aims to promote local culture and foster localized interactions, fostering differentiated public engagement models. In general, museums are turning into creative clusters that attract the public with their open-ended interaction programs.

Keywords: photography museum, photo exhibitions, public interaction, visual culture of photography, Multimedia Art Museum (MAMM), centers of attraction for creative industries.

Photography is not only a tool for visual documentation, but also a means of artistic expression and has cultural value that is constantly being reinterpreted in the museum context. With the development of digital technologies and the growing cultural needs of the public, the format of exhibitions in photography museums is shifting from static displays to dynamic and interactive forms. How to maintain the academic nature of exhibitions while increasing public engagement has become a central topic of discussion in the global industry. Russia and China have each developed their own unique paths in the field of photographic art. The Multimedia Art Museum, Moscow (MAMM), as the first institution in Russia specializing in photography and media art, represents innovative practices that differ from the search of photo museums in China.

In this study, the examples chosen are the Multimedia Art Museum, Moscow, the Chinese Center for Photographic Culture in Lishui, and the Shanghai Museum of Vintage Cameras. By analyzing the practical experience of these museums in organizing exhibitions and engaging with the public, the study reveals the logic of the development of photography museums in various cultural contexts. The materials for comparing strategies include publications about museums in Chinese sources.

1. National, cultural, geographical, and spatial context of photography museums

Positioning and features of MAMM. MAMM is located on Ostozhenka Street in the center of Moscow, where a large number of historical buildings from the 18th and 19th centuries are concentrated. The surrounding area is home to cultural landmarks such as the Tretyakov Gallery and the Pushkin Museum of Fine Arts, which create a concentrated artistic community. This geographical advantage allows for a natural integration into the city's artistic

Ill. 1. Museum of Multimedia Art in Moscow.

landscape. This geographical advantage allows for a natural integration into the city's cultural center, providing both everyday access for local audiences and convenient routes for international tourists. At the same time, the historical atmosphere of the street engages in a temporal and spatial dialogue with the museum's contemporary artistic positioning [10].

The interior space of the museum building, after its reconstruction, features a modular design that allows for flexible changes in the layout of the exhibition halls, depending on the needs of the exhibitions. The main exhibition hall is equipped with mobile partitions and lifting exhibition walls, which allows for the presentation of both large photographic exhibitions and the division of the space into independent areas for the display of small media installations [8]. The transition area between the public spaces and the exhibition areas is equipped with an outdoor seating area, where large screens embedded in the walls cyclically display museum videos.

The collection strategy and the international exhibition brand. The MAMM collection strategy is based on covering the full chronological range from the early stages of photography in the early 19th century to contemporary digital art. The collection, which includes 174,000 items, features both classic techniques such as daguerreotypes and wet-collodion prints, as well as new media formats such as digital computer graphics and interactive media installations. The strategy of building a collection based not only on historical photographs, but also on examples of contemporary art (as well as digital art), including photography, painting, graphics, objects, video, and film, was established by Director O.L. Sviblova from the very beginning of the museum's establishment in 1995 (originally the Moscow House of Photography). Among the museum objects, more than half are works by Russian photographers that reflect the evolution of photographic art, from 19th-century Russia to the collapse of the Soviet Union and the Russian photography and media art of the early 21st century. Special attention is given to social documentary photography and avant-garde artistic experiments, creating a unique narrative of the country's visual history [5]. This material is reflected in numerous publications by MAMM: a series of catalogues of the photo festivals "Fashion and Style in Photography" (since 1995), a photo biennale (since 1996), catalogues of personal and thematic exhibitions [11], and a series of photo albums "Russia. The 20th Century in Photographs".

In the field of international exhibitions, MAMM has gained global influence through the organization of the photographic biennale. This biennial, held every two years, focuses on various themes of transnational photographic practices. Past exhibitions have addressed relevant issues such as bor-

Ill. 2. Center for Photographic Culture, Lishui.

ders, movement technologies, and early experiments with color, bringing together works by photographers from five continents. During the exhibition period, academic forums and artist residencies are organized, attracting the collaborative participation of curators, critics, and creators [14].

A typical case study of the China Photo Museum.

Lishui Photography Cultural Center, Lishui (Lishui Photography Cultural Center). The construction of the Lishui Photography Cultural Center building in Lishui (Zhejiang Province) was completed in 2024[1]. The giant complex, which resembles rolled-up film reels from a bird's-eye view, is located on a plot south of Lishui Central Hospital, with a total area of 15,785 square meters and a total built-up area of 34,305.80 square meters. The Photographic Culture Center consists of 3 above-ground floors and 2 underground floors, with a height of 21.75 meters. The first floor houses an exhibition area, auxiliary facilities, etc.; the second floor houses an international photo exhibition area, etc.; the third floor houses a cultural and creative industries development and exhibition area, a cultural and creative industries best works exhibition area, etc.

The center's natural connection with the local natural resources of mountains and waters is reflected in the exhibition concept, which focuses on regional landscapes and folk activities, integrating photographic art into the regional cultural narrative (Mr. Weixin Fu, Director of the Center). The architectural appearance of the site combines the style of Southern China (Jiangnan) housing with a modern steel structure: white walls and gray tiled roofs harmoniously blend into the surrounding villages, while the high exhibition halls inside meet the needs of displaying large-format photographic works.

As the main carrier of China's first "photographic homeland", the Li Shui Photographic Culture Center has created a multi-level exhibition system. The permanent exhibition focuses on the history of Lishui photography, presenting the creative journey of local photographers from the 1970s to the present day, with a particular emphasis on rural documentary photography that captures changes in folk customs. The temporary exhibitions are focused on international resources, with the annual Lishui Photography Festival attracting photographers from dozens of countries [4]. The very nature of the exhibited photographs is often in tune with the works of traditional Chinese painting, where landscape motifs dominate, a combination of soft watercolor drawing and sharp linear graphic form.

Museum of Vintage Cameras in Shanghai. The Shanghai Vintage Camera Museum is located in a pedestrian area on Nanjing-Dong Street in Huangpu District, surrounded by busy shopping malls with a large flow of people. This location allows the museum to focus more on popularization among the general public. The museum occupies three floors of a century-old building. At the entrance, the facade of a Kuomintang-era photo studio has been recreated. Vintage counters, wooden photo studios, and other interior elements recreate the setting. The exhibition restores the industry environment of the early period of photography in China, helping visitors to understand the development of photography through historical scenes [6].

The museum's main exhibition focuses on vintage cameras. The museum's collection includes approximately two thousand cameras, ranging from the late 19th century to the late 20th century, including classic brands such as Leica and Zeiss, as well as Chinese-made models such as the Great Wall and Seagull. The exhibition hall is organized according to the history of technological development, from early wooden cameras to leather-case folding cameras and electronic automatic cameras. Each category of exhibits is accompanied by detailed technical descriptions and recreated scenes of use. In addition to the static exhibition, the museum has a special area where camera repair techniques are demonstrated. Technicians on site show the process of disassembling and servicing lenses, allowing visitors to see firsthand how precise mechanics and optical technologies are combined [15].

Retro technology requires its surroundings on the walls of the museum and works of photo art that correspond to a particular era. Wooden large-format cameras are exhibited surrounded by works of studio pictorial photography in the bromoil technique, either with tinted or vired prints in various tones.

2. Comparison of exhibition models and curatorial strategies.

MAMM is a transmedia narrative. The construction of MAMM's exhibition content is based on photography as the primary conceptual axis, with the expansion of multimedia formats as additional layers of structure. In a special exhibition dedicated to the visual memory of the digital era, the curatorial team has arranged 19th-century daguerreotypes and modern digital montage images side by side. A video installation in the adjacent exhibition hall demonstrates the evolution of the same character prototype in different media. This installation disrupts the traditional linear narrative of photographic exhibitions, allowing the viewer to see the influence of media technologies on the composition of visual images through the contrast of juxtapositions [1].

The curatorial strategy of MAMM emphasizes the multidimensionality of the theme's interpretation. The exhibition of historical photographs of Moscow focused on the changes in the urban landscape. It featured photographs of streets from different eras, as well as an interactive projection of a city map where viewers could see historical photographs and videos in real-time by touching the screen [7].

The Chinese Museum of Photography combines traditional techniques with contemporary themes. The exhibition at the China Photo Museum demonstrates the parallel development of traditional crafts and contemporary themes, preserving the historical continuity of photographic techniques and rooting them in the local cultural context to broaden the scope of interests. The series of exhibitions "Intangible Cultural Heritage in Photographs" at the Li Shui Photographic Culture Center is a typical example of this model's implementation. In the left part of the exhibition hall, classic 19th-century techniques such as cyanotype and wet-collodion photography are used to subtly depict the work processes of woodcarvers, blue porcelain makers, and other practitioners of intangible cultural heritage, with the texture of the images echoing the warmth of their handiwork. Meanwhile, in the right part of the exhibition, drone-assisted photographs of the surrounding areas are presented by young photographers.

Exploring the technology at the Shanghai Camera Museum. The permanent exhibition "Light, Shadow, and the Era" at the Shanghai Camera Museum explores the history of technology and the deep connection between the evolution of photography and social change. The exhibition hall features more than a hundred exhibits, ranging from wooden cameras from the end of the Qianlong Dynasty to domestic SLR cameras produced after the reform and opening-up. Along with the demonstration of the precise mechanical design of the Chaika cameras from the 1950s, there are also photographs taken by photographers of the time using the same cameras, capturing scenes of the construction of irrigation systems in agricultural areas and the production processes in factories. Thus, the interpretation of technical parameters naturally leads to contempo-

1. Information about the building and the first exhibitions of the Lishui Photography Cultural Center. URL: http://www.inzhejiang.com/Culture/art/202505/t20250521_27473190.shtml (accessed on June 14, 2025)

rary reflections on how photographic images participate in the narrative of the country's construction.

In this dual system of curatorship (combining technical and artistic-documentary contexts), special attention is given to reflecting regional folklore traditions and current social issues.

As a teacher at the School of Design and Arts at Xiamen University's Institute of Technology, the author often goes on пленэры during summer vacations. In 2023, in the territory of Xinjiang, it was possible to capture on a camera static moments of the dynamic traditional Tajik equestrian competition Kokpar (interception of a ram). The subtle gradation of tones, the contrasts of sharp and front and blurred background, allowed to convey the physical tension of the riders and the dynamic plasticity of the horses, continuing the classical traditions of documentary photography in the fixation of folklore events.

3. Technical means and forms of demonstration

MAMM: an immersive experience. MAMM focuses on immersive experience as the basis for its technological applications, and its innovative practices often combine a modern understanding of classic photographic works. In one of the projects for the virtual darkroom, experimental works by Hungarian photographer André Kertész from the 1920s were specially selected as a reference point. Visitors use motion capture technology to simulate Kertész's developing operations: as they gesture to control the proportions of the developing solution, fragments of his handwritten notes are displayed on the screen in sync, explaining how changing the developing time enhances the volume of the image. This technology not only recreates traditional techniques but also allows the viewer to understand the photographer's individual control over the artistic quality of the image. Another dynamic image wall, consisting of hundreds of small screens, was previously used to display the "Diagonal Compositions" series by the Russian avant-garde. Another dynamic wall of images, consisting of hundreds of small screens, was previously used to showcase the series "Diagonal Compositions" by Russian avant-garde photographer Alexander Rodchenko. As the audience moves around the exhibition hall, the screens reorganize fragments of works according to their trajectory, recreating Rodchenko's creative concept of "breaking rectangular frames" and allowing static works to conduct a dynamic visual dialogue.

Andre Kertesz, as an innovator in the history of 20th century photography, has always pursued a philosophical exploration of light, shadow, and space in his work. Kertész was born in Hungary. In his early years, he was influenced by Cubism and Dadaism, and in 1925, he moved to Paris, where he quickly became part of the avant-garde artistic community. His experiments in the darkroom during his time in Paris can be seen as a precursor to the democratization of photographic technology. By printing photographs on postcard-sized photo paper, he achieved a low cost of distribution for his art. This "miniature" form of art not only reflected his keen awareness of the materiality of media, but also foreshadowed the trend of modern photography moving from elite collections to mass culture. His famous work "Chez Mondrian" (1926) recreates the artist Mondrian's studio through geometric composition, transforming everyday space into a visual poetry filled with formal tension. This concept of "composition-discovery" had a profound impact on subsequent generations of photographers, including Henri Cartier-Bresson and others.

Alexander Rodchenko represented a different, radical revolution in photography. As a key figure in the Constructivist movement, he viewed photography as a tool for reconstructing social perception and advocated for "the analysis of reality by the lens." His series of diagonal photographs, such as "Balconies" (1925), featured architectural structures shot from a low-angle perspective, where vertical and horizontal lines created a dynamic tension, challenging the static aesthetics of traditional photography. This geometrized visual language not only served to promote the industrialization of the Soviet Union, but also anticipated the visual grammar of modern advertising photography in its formal aspect.

The Li Shui Center for Photographic Culture: A Local Approach. The Center for Photography focuses on practicality and engagement in its technological applications, deeply integrating with the creative practices of local photographers. In the central exhibition hall of the Lishui Photographic Culture Center, the "Fairyland" series by local photographer Wu Pinhe is presented using 3D technology without glasses. This work, which focuses on the landscapes of Lishui, uses 3D modeling to recreate the movement of clouds and sails in the painting, and in combination with the natural sound effects of the Oujiang River basin, it fully recreates

Ill. 3. Museum of Vintage Cameras in Shanghai.

the moment of shooting when Wu Pinhe, according to him, waited for the perfect combination of light and fog. Standing in the designated area, viewers can not only experience the visual impact of the work, but also understand the photographer's poetic interpretation of regional landscapes.

The Shanghai Museum of Old Cameras and Photography focuses on the transmission of traditional techniques in its craft laboratory. Under the guidance of the masters, visitors can use a wooden stationary camera, identical to the one used by the photographer of the Republic of China era, Lan Jingshan, to photograph objects, and then manually process the silver-gelatin print in baths filled with developer and fixer solutions.

3.3 International Cooperation and Cultural Exchange

The exhibition "Silver Salts and Pixels," co-curated by the MAMM and the Musée de la Photographie de Paris, showcased a carefully selected selection of 19th-century French realistic photographs from the two museums' collections and contemporary Russian digital artworks. The exhibition is organized in the format of a dialogue comparison: next to each French work, there is a response by a Russian artist. The cultural exchange program focuses on deep interaction. The annual international residency for young photographers invites artists from different countries to MAMM, where they create works on a given theme for three months. During their stay, participants hold public workshops that demonstrate the process of creating art. The results of the residency are presented in the form of a collaborative exhibition, accompanied by a multilingual catalog, which extends the impact of the collaboration beyond the exhibition.

The exhibition "Landscapes and Cities", organized by the Lishui Photographic Culture Center in collaboration with the International Center for Photography in New York, compares photographs of the Ou River taken by photographers from Lishui with photographs of Manhattan streets taken by photographers from New York. Through a contrasting presentation, the exhibition demonstrates the differences in the visual expression of living space between East and West. After its premiere in Lishui, the exhibition moved to New York, where a workshop on traditional Chinese printing techniques was organized as part of the accompanying events at the photo lab, allowing international audiences to gain a practical understanding of the technical heritage of Chinese photography.

The Vintage Camera Museum in Shanghai focuses on intercultural dialogue on the history of technology. The exhibition "The Path to Optical Pre-

Ill. 4. Ge Xiaofang. Kokpar (a Tajik traditional horse game called «Intercepting a Ram»), 2023.

cision Manufacturing", organized in collaboration with the German Camera Museum, systematically demonstrates the history of the development of European lens design in the 19th century and the process of copying and innovation in the Chinese camera industry in the 20th century. By disassembling the components of cameras from different countries during the same period, the exhibition shows the improvements and mergers in the process of technology dissemination. During the exhibition, demonstrations of the restoration work of German masters were presented, who on-site taught the audience how to restore vintage cameras. This exchange of technical knowledge deepened the professional aspect of the collaboration.

4. Public engagement mechanism.

Development of educational programs and events.

MAMM's educational programs cover all age groups and focus on integrating art and technology into the learning process. Digital storytelling workshops are organized for teenagers. Every Saturday, media artists invite participants aged 12 to 16 to create short video stories using mobile phones and editing software. At the end of the course, the works are displayed in the museum's small cinema room. The introductory curatorial course for adults lasts six weeks and includes practical sessions on exploring collections and organizing exhibitions. At the end of the course, participants can organize a small exhibition in the museum's public hall, which attracts many photography enthusiasts.

The Chinese Photography Museum's educational activities focus on local context and a practical approach. Every summer, the Lishui Photographic Culture Center organizes a summer photography camp in the countryside, where urban students are guided by photographers to visit nearby villages and use film cameras to capture the process of making traditional handicrafts. The finished works are collected in an album, which is presented to the villagers. The Shanghai Museum of Vintage Cameras holds monthly courses on repairing vintage cameras, where experienced technicians explain the principles of mechanical structures, and participants can disassemble and assemble vintage film cameras with their own hands. At the end of the course, participants receive a certificate from the museum confirming their completion of the repair course. Such events often attract retirees and families with children.

Social media and online interaction. MAMM's online interactive activities are based on the museum's resources, and the #MAMMcollection interactive campaign on social media (initially with the participation of Beeline and later on VKontakte) is ongoing. Every week, the museum chooses one of the classic works from its collection, publishes detailed information about it and the history of its creation, and invites users to take a photo of a modern image with the same composition or theme and upload it with the corresponding hashtag. The best user works will be reposted on the museum's official account, and some of them will be included in the annual online album.

The Chinese Photography Museum's social media engagement is tailored to the local audience's habits, and the official WeChat account "Memories in Images" (Yingxiang Jiyi) of the Lishui Center for Photographic Culture stands out for its unique concept. This section features a monthly theme, such as "Wujiang in Old Photographs," encouraging users to upload old photographs from their personal archives taken in the Lishui region and attach a short text explaining the story behind the photo. The editorial team selects materials with historical value and presents them in the form of illustrated publications. Participants whose works are selected receive individually designed electronic copies of scanned photographs from the museum.

The official WeChat account of the Lishui Center for Photographic Culture features a section called "Photo Stories," which encourages users to upload old photographs from their personal archives and accompany them with short text memories. Every month, the best materials are selected to be presented in the form of an electronic album, and their authors receive a individually designed set of printed photographs from the museum. The Shanghai Museum of Vintage Cameras is holding a camera knowledge contest on the Douyin platform, posting small quizzes on the functions of cameras from different eras, and viewers can participate in the contest by answering questions in the comments.

An interactive experience in physical space.

The creative programs of interactive physical interaction with photographs and photo collections used at MAMM create a situation of audience participation in the creation of collective projects. In the central exhibition hall, there is a stand with a field divided into hundreds of squares. Visitors can take photos of themselves or the exhibits using instant-print cameras provided by the museum, and then place the photos in any of the squares. After three months, a large collage will be formed, and the artist, the author of the project, will create a secondary work based on it.

In the audiovisual room, viewers can record a 30-second commentary on a selected photo, which the system will link to the image. Subsequent visitors can listen to the comments of different people by scanning the QR code next to the photo, allowing for a multifaceted interpretation of the artwork. Such projects are based on the principle of a kind of artistic and sociological study of the preferences of viewers with different cultural, professional, and age backgrounds, as well as the study of the audience.

The Chinese Photography Museum uses a different strategy to create an immersive experience for its visitors. The physical interaction between view-

Ill. 5. Wu Pinhe. «Fairyland».

ers and the photographic art allows for an emphasis on immersion and emotional connection. The outdoor exhibition area of the Li Shui Center for Photographic Culture features photography equipment that captures different seasons. Both traditional film cameras and the latest digital cameras are used. Depending on the nature of the lighting at different times of the year, changes in the angle of light incidence, and changes in light temperature throughout the day, fixed shooting points have been selected. Viewers can take photos of the same landscape and compare the results of shooting with different cameras at different times of the year or even at different times of the day. The photos taken can be printed on site and placed on the time wall with the photographer's name and the date of the photo shoot.

The photo lab area of the Shanghai Museum of Old Cameras has complete equipment for traditional photo printing. Under the guidance of technical experts, visitors can create their own photos on 1980s photo paper from the museum's collection, going through the entire process from exposure to development. The finished works can be taken as a souvenir.

Conclusion.

MAMM forms its concept of exhibition and interaction with the public through multimedia storytelling and technologically oriented exhibition formats. The use of international biennials and digital interactive installations positions the museum as an important hub in the global exchange of photographic art. Projects such as "Art Laboratory" and "Photo Mosaic" disrupt the one-way knowledge transfer of traditional museums, engaging the public in deep participation in artistic creation and exchange. Projects such as the Art Lab and Photo Mosaic challenge the one-way knowledge transfer of traditional museums by engaging the public in deep participation in artistic creation and dissemination.

The Chinese Photography Museum, drawing on the local context, has developed an exhibition logic that coexists with traditional craftsmanship and contemporary themes. The Li Shui Photographic Culture Center, through landscape photography and the localization of the narrative of intangible cultural heritage, and the Shanghai Vintage Camera Museum, based on the history of equipment development and restoration experience, closely link the art of photography with regional culture and technical memory, demonstrating the social function of the photography museum as a carrier of culture.

Such collective actions by Russian and Chinese museums are based on the principles of creating complex works of art developed by artists, designers, and photographers, which are formed as if by chance, but at the same time in accordance with a well-structured scenario and project concept. An individual artist or a group creates a kind of design-curatorial project, which defines the objectives, the sequence of actions, and the result, which is disseminated in the media space, becoming available to the public and fulfilling its cultural mission.

REFERENCES

1. Bai Bin. 2024. "Research on Digital Exhibitions and Interactive Experiences in Museums", *The Repository of Antiquities*, no. 10(4), pp. 13-16. 白彬.博物馆数字化展示与互动体验研究[J]藏天下，2024年, 第10卷，第4期:13-16页.
2. Bao Yongxin. 2025. "From passive observation to collaborative creation: transforming museum cultural production models and public engagement in the digital era", *Journal of Chifeng University*, no. 46(3), pp. 50-53. 鲍泳辛.从旁观到共创:数字化时代博物馆文化生产与公众参与模式的转型[J].赤峰学院学报， 2025年，第46卷，第3期：50-53页.
3. *Boris Ignatovich*, Moskovskij dom fotografii, Moscow, Russia, 2003.
4. Van Sucao. 2023. *Research on the Development and Construction of Museums in the Context of Participatory Culture*, Xi'an Academy of Fine Arts. 王书超.参与式文化视域下博物馆的开发建设研究[D].西安美术学院,2023年
5. Wang Yaping. 2024. "A study of strategies for improving the efficiency of museum exhibitions through the display of cultural artifacts and interaction with visitors, using the example of the Xingping Museum", *The vault of antiquities,* no. 10(18), pp. 32-34. 王亚萍.文物陈列与观众互动提升博物馆展览效果的策略研究--以兴平市博物馆为例[J].藏天下, 2024年, 第10卷，第18期:32-34页.
6. Gao Zhao and Ji Ren. 2023. "A Study of the Narrative Design of the Great Wall Museum Exposition in Jiayuguan", *Art and Technology*, no. 36(1), pp. 234-236. 高超,冀然.嘉峪关长城博物馆展览的叙事性设计研究[J].艺术科技, 2023年, 第36卷，第1期:234-236页.
7. Gao Tianfan. 2024. "Models of interaction between informatization of cultural relics and public engagement in small and medium-sized museums", *Evaluation of works of art*, no. (20), pp. 116-119. 高天帆.中小型博物馆文物信息化与公众参与的互动模式[J].艺术品鉴, 2024年，第20期:116-119页.
8. Guojia Qing and Liu Yongsheng. 2023. "Zhang Zidong and a study of the practical experience of designing spatial storytelling and interactive experience in the Wuhan Museum", *Research on Art Education*, no. (1), pp. 71-75. 管家庆,刘永晟.张之洞与武汉博物馆中空间叙事与互动体验设计研究实践[J].美术教育研究，2023年，第1期:71-75页.
9. Dai Cheng. 2023. "Museum of Dialogue and Interaction: A Study of Public Participation in the Provision of Public Cultural Services by Museums", *Proceedings of the Academic Symposium «A New Definition of the Museum and High-Quality Development of Chinese Museums»*, 2023, Museum Studies Committee of the Association of Chinese Museums. 戴铖.对话和互动的博物馆——博物馆公共文化服务中公众参与的路径研究[C]//中国博物馆协会博物馆学专业委员会2023年"博物馆新定义与中国博物馆高质量发展"学术研讨会论文集.2023.
10. Li Jie. 2024. "On the Interaction Mechanism between Museum Exhibition Planning and Museum Functions", *Baihua*, no. (2), pp. 90-92. 李杰.论博物馆展览策划与博物馆功能互动机制[J].百花，2024年，第2期:90-92.
11. *Moda i stil v fotografii. Pyatyj Moskovskij Mezhdunarodnyj festival: Katalog [Fashion and Style in Photography. The catalogue of the Fifth Moscow International Festival],* Moskovskij dom fotografii, Moscow, Russia, 2007.
12. O'Doggertty, B. 2015. *Vnutri belogo kuba. Ideologiya galerejnogo prostranstva [Inside the White Cube. The Ideology of Gallery Space],* Translated by Prokhorova, D., Garazh, Moscow, Russia.
13. *Pervotsvet. Rannij tsvet v russkoj fotografii [Primrose. Early Color in Russian Photography],* Moscow, Russia, 2014.
14. *Fotobiennale 2006. Shestoj Mezhdunarodnyj Mesyats Fotografii v Moskve: Katalog [Photo Biennale 2006. The catalogue of the Sixth International Photography Month in Moscow],* Moskovskij dom fotografii, Moscow, Russia, 2006.
15. Yang Xue. 2025. "Analysis of cross-sectoral marketing cooperation strategies based on cultural and museum IP: the case of the Sanshindui Museum", *E-Commerce Letters*, no. 14(7), pp. 561-566. DOI:10.12677/ecl.2025.1472204

Гэ Сяофан
Преподаватель
Школа дизайна и искусств Института технологии,
Сямыньский университет
Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С. Г. Строганова
e-mail: arnold008@126.com
Москва, Россия
ORCID: 0009-0003-6580-6478

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-92-110

ИССЛЕДОВАНИЕ СТРАТЕГИЙ ЭКСПОНИРОВАНИЯ ФОТОИСКУССТВА И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С ПУБЛИКОЙ В ФОТОМУЗЕЯХ РОССИИ И КИТАЯ

Аннотация: На примере Мультимедиа Арт Музея, Москва (МАММ), Китайского центра фотографической культуры в Лишуе и Музея старинных фотоаппаратов в Шанхае, путем сравнительного анализа практик этих трех учреждений в области выставочных форматов и механизмов взаимодействия с публикой, анализируются пути развития музеев фотографии в разных культурных контекстах, а также используемые в этих проектах методы дизайна. Исследования показывают, что МАММ фокусируется на межмедийном повествовании, создает иммерсивные выставки с помощью цифровых технологий и усиливает вовлеченность публики через международные биеннале и глобальные образовательные программы. Для фотомузеев Китая характерно сочетание двух направлений: исследование традиционной культуры, искусства и ремесел с использованием современной тематики и новейших технологий. Подобный подход ориентирован на популяризацию местной культуры и локализованное взаимодействие, что позволяет формировать дифференцированные модели связи с общественностью. Исследование показывает, что для обеспечения устойчивого развития фотомузеев необходимо балансировать между технологическими инновациями и культурным наследием, способствуя повышению уровня осознания и вовлеченности публики в фотоискусство через интеграцию интернациональных тенденций с визуальной спецификой локальной культуры. В целом, музеи превращаются в своего рода креативные кластеры, привлекающие публику своими открытыми для творчества программами взаимодействия.

Ключевые слова: музей фотографии, фотовыставки, взаимодействие с публикой, визуальная культура фотоискусства, Мультимедиа Арт Музей (МАММ), центры притяжения креативных индустрий.

Фотография является не только инструментом визуальной документации, но и средством художественного выражения, обладает культурной ценностью, которые постоянно переосмысливаются в музейном контексте. С развитием цифровых технологий и ростом культурных потребностей общественности, формат выставок в музеях фотографии переходит от статичных экспозиций к динамичным интерактивным формам. Как сохранить академический характер выставок и при этом повысить степень вовлеченности публики — стало центральной темой для обсуждения в мировой индустрии. Россия и Китай сформировали свои уникальные пути развития в области фотографического искусства. Мультимедиа Арт Музей, Москва (МАММ), как первое в России учреждение, специализирующееся на фотографии и медиаискусстве, представляет собой инновационные практики, которые отличаются от поисков фотомузеев Китая.

В данном исследовании в качестве примеров выбраны Мультимедиа Арт Музей, Москва, Китайский центр фотографической культуры в Лишуе и Шанхайский музей старинных фотоаппаратов. Путем анализа практического опыта этих музеев в области организации выставок и механизмов взаимодействия с публикой раскрывается логика развития музеев фотографии в различных культурных контекстах. В материалах для сравнения стратегий использованы публикации о музеях в китайских источниках.

1. Национальный, культурный и географический и пространственный контекст фотомузеев

Позиционирование и особенности МАММ. МАММ расположен на улице Остоженка в центре Москвы, где сосредоточено большое количество исторических зданий XVIII–XIX веков. В окрестностях находятся такие культурные достопримечательности, как Третьяковская галерея и Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, что образует концентрированное художественное сообщество. Это географическое преимущество позволяет естественно интегрироваться в городской культурный центр, обеспечивая как повседневный доступ местной аудитории, так и удобные маршруты для международных туристов. При этом историческая атмосфера улицы вступает в временной и пространственный диалог с современным художественным позиционированием музея [10].

Внутреннее пространство здания музея после реконструкции имеет модульную конструкцию, что позволяет гибко изменять планировку выставочных залов в зависимости от потребностей выставок. Главный выставочный зал оснащен мобильными перегородками и подъемными выставочными стенами, что позволяет представлять как крупные фотографические выставки, так и разделять пространство на независимые зоны для демонстрации небольших медиаинсталляций [8]. Переходная зона между общественными пространствами и выставочными площадями оборудована открытой зоной отдыха, где встроенные в стены большие экраны циклично воспроизводят музейные видеопроизведения. Такая композиция позволяет зрителю находиться в состоянии непрерывного художественного погружения во время движения, размывая границы между осмотром экспозиций и отдыхом, тем самым повышая привлекательность пространства [9]. В колористическом решении пространства преобладает принцип экспонирования по типу белого нейтрального пространства галерей и музеев современного искусства — «Белый куб» [12], что связано с одной стороны, с историей модернизма и принципами его экспонирования (очищение пространства от всего, что может помешать идентификации произведения с искусством), а с другой — с трансформацией станковой картины, для демонстрации которой белая стена становится самостоятельной эстетическим символом. Подобный минимализм цвета влияет и цветовую палитру как фотоискусства, так и фотодизайна.

Система коллекций и международный выставочный бренд. Система коллекций МАММ охватывает полный хронологический диапазон от раннего этапа зарождения фотографии в начале XIX века до современного цифрового искусства. В коллекции, насчитывающей 174 тысячи единиц хранения, представлены как произведения классических техник — дагерротипия, отпечатки, выполненные по мокро-коллодионному процессу, так и новые медиаформаты — цифровая компьютерная графика, интерактивные медиаинсталляции. Стратегия формирования коллекции на основе не только исторической фотографии, но и примеров современного искусства (а также цифрового искусства), включая помимо фотографии, живопись, графику, объекты, видео и кино — была заложена директором О.Л.Свибловой самого начала создания музея в 1995 г. (первоначально Московский Дом Фотографии). Среди музейных объектов более половины составляют работы российских фотографов, отражающих эволюцию фотографического искусства, начиная с России XIX века, до распада Советского Союза и Российской фотографии и медиаискусства начала XXI века. Особое внимание уделяется социально-документальной фотографии и авангардным художественным экспериментам, формируя уникальный нарратив визуальной истории страны [5]. Этот материал отражен в многочисленных изданиях МАММ: серии каталогов фотофестивалей «Мода и стиль в фотографии» (с 1995 г.), фотобиеннале (с. 1996 г.), каталогов персональных и тематических выставок [11], серия фотоальбомов «Россия. XX век в фотографиях».

В сфере международных выставок МАММ приобрел глобальное влияние благодаря организации фотографической биеннале. Эта биеннале,

проводимая раз в два года, сосредотачивается на различных темах транснациональных фотографических практик. В рамках прошлых выставок были рассмотрены такие актуальные вопросы, как границы, технологии движения, ранние эксперименты с цветом, что позволило собрать под одной крышей произведения фотографов с пяти континентов. В период проведения выставок организуются академические форумы и резиденции для художников, привлекающие совместное участие кураторов, критиков и творцов [14].

Типичный кейс-анализ Китайского музея фотографии.

Центр фотографической культуры, Лишуй (Lishui Photography Cultural Center). Строительство здания Центра фотографической культуры в Лишуе (провинция Чжэцзян)[1] было завершено в 2024 г. Гигантский комплекс, напоминающий по форме с высоты птичьего полета свернутые рулоны пленки, расположен на участке к югу от центральной больницы города Лишуя, его общая площадь составляет 15 785 квадратных метров, а общая площадь застройки — 34 305,80 квадратных метров. Центр фотографической культуры состоит из 3 надземных и 2 подземных этажей, высота здания составляет 21,75 метра. На первом этаже расположены выставочная зона, вспомогательные помещения и т. д.; на втором этаже — зона международных фотовыставок и т. д.; на третьем этаже — зона развития и демонстрации культурных и творческих индустрий, зона демонстрации лучших произведений культурных и творческих индустрий и т. д.

Естественная связь центра с местными природными ресурсами гор и вод нашла отражение в выставочной концепции, ориентированной на региональные пейзажи и фольклорные мероприятия, интегрируя фотографическое искусство в региональный культурный нарратив (директор центра Г-н Weixin Fu). Архитектурный облик объекта сочетает стиль жилищ Южного Китая (Цзяннань) с современной стальной конструкцией: белые стены и серые черепичные крыши гармонично вписываются в облик окрестных деревень, в то время как высокие выставочные залы внутри отвечают потребностям демонстрации крупноформатных фотографических произведений.

Как основной носитель первой в Китае «родины фотографии», Центр фотографической культуры Лишуя создал многоуровневую систему выставок. Постоянная экспозиция сосредоточена на истории фотографии Лишуя, представляя творческий путь местных фотографов с 1970-х годов до наших дней, с особым акцентом на деревенскую документальную фотографию, фиксирующую изменения в народных обычаях. Временные выставки ориентированы на международные ресурсы: ежегодно проводимый Лишуйский фестиваль фотографии привлекает работы фотографов из десятков стран мира [4]. Сам характер выставляемых фоторабот нередко созвучен произведениям традиционной китайской живописи, где доминируют пейзажные мотивы, сочетание мягкого акварельного рисунка и острой линейной графической формы.

Музей старинных фотоаппаратов в Шанхае. Музей старинных фотоаппаратов Шанхая расположен в пешеходной зоне на улице Нанкин-Дун в районе Хуанпу, в окружении оживленных торговых центров с большим потоком людей. Такое расположение позволяет музею уделять больше внимания популяризации среди широкой публики. Музей занимает три этажа столетнего здания. У входа воссоздан фасад фотоателье времен Гоминьдана. Старинные прилавки, деревянные фотостудии и другие элементы интерьера воспроизводят обстановку. Экспозиция восстанавливает отраслевую среду раннего периода распространения фотографии в Китае, помогая зрителям через исторические сцены понять развитие фототехники [6].

Основная экспозиция музея посвящена старинным фотоаппаратам. В коллекции музея насчитывается около двух тысяч фотоаппаратов, начиная с конца XIX века и заканчивая концом XX века, включая классические бренды, такие как Leica и Zeiss, а также модели китайского производства, такие как Great Wall и Seagull. Выставочный зал организован в соответствии с историей развития технологий: от ранних деревянных камер до складных камер с кожаным корпусом и электронных автоматических камер. Каждая категория экспонатов сопровождается подробными техническими описаниями и воссозданными сценами использования. Помимо статической экспозиции, в музее выделена специальная зона, где демонстрируются технологии ремонта фотоаппаратов. Техники на месте показывают процесс разборки и обслуживания объективов, что позволяет посетителям наглядно увидеть, как сочетаются точная механика и оптические технологии [15].

Ретро-техника требует для своего окружения на стенах музея и соответствующих той или иной эпохе произведений фотоискусства. Деревянные крупноформатные камеры экспонируются в окружении произведений студийной пикториальной фотографии в технике бромойль, либо с подкрашенными, или виринованные в различные тона фотоотпечатками.

2. Сравнение моделей выставок и кураторских стратегий.

MAMM — трансмедийное повествование. Построение экспозиционного содержания MAMM основано на фотографии как основной концептуальной оси, с расширением мультимедийных форматов в качестве дополнительных слоев структуры. В специальной выставке, посвященной визуальной памяти цифровой эпохи, кураторская команда осуществила параллельное размещение дагерротипов XIX века и современных цифровых монтажных изображений. Через видеоинсталляцию в смежном выставочном зале продемонстрирована эволюция форм одного и того же прототипа персонажа в разных медиа. Такая постановка нарушает традиционное временное линейное повествование фотографических выставок, позволяя зрителю через контраст сопоставлений увидеть влияние медиа-технологий на сложение визуальных образов [1].

Кураторская стратегия MAMM подчеркивает многомерность интерпретации темы. Выставка исторических фотографий Москвы была посвящена изменениям городского ландшафта. На ней представлены фотографии улиц разных эпох, а также интерактивная проекция карты города, на которой зрители могут увидеть исторические фотографии и видео в реальном времени, касаясь экрана [7].

Китайский музей фотографии: сочетание традиционных технологий и современных тем. Выставка в Китайском музее фотографии демонстрирует параллельное развитие традиционных ремесел и современных тем, сохраняя историческую преемственность фотографической техники и укореняясь в местном культурном контексте, чтобы расширить круг интересов. Серия выставок «Нематериальное культурное наследие в фотографиях» в Центре фотографической культуры Лишуя является типичным примером реализации этой модели: в левой части выставочного зала с помощью классических техник XIX века, таких как цианотипия и мокроколлодионный фотографический процесс, тонко переданы рабочие процессы мастеров, занимающихся резьбой по дереву, изготовлением синего фарфора и другими видами нематериального культурного наследия, а текстура изображений перекликается с теплотой ручной работы. Здесь же, в правой части экспозиции представлены снимки прилежащих территорий, сделанные молодыми фотографами с помощью дронов.

Знакомство с техникой в Музее фотоаппаратов в Шанхае. Постоянная экспозиция «Свет, тень и эпоха» в Музее старинных фотоаппаратов в Шанхае посвящена истории развития технологий и показывает глубокую связь между эволюцией фототехники и социальными изменениями. В выставочном зале представлено более ста экспонатов, от деревянных фотоаппаратов конца династии Цяньлай до отечественных зеркальных фотоаппаратов, выпущенных после начала реформ и открытости. Наряду с демонстрацией точной механической конструкции фотоаппаратов марки «Чайка» 1950-х годов, одновременно представлены фотографии, сделанные фотографами того времени с помощью таких же фотоаппаратов, на которых запечатлены сцены строительства ирригационных систем на сельскохозяйственных угодьях и производственные процессы на заводах. Таким образом, интерпретация технических параметров естественным образом переходит к современным размышлениям о том, как фотоизображения участвуют в повествовании о строительстве страны.

В подобной двойной системе кураторства (соединение технического и художественно-документального контекстов) особое внимание уделяется отражению региональных фольклорных традиций и актуальных социальных проблем.

Как преподаватель Школы дизайна и искусств Института технологии Сямыньского университета, автор статьи часто выезжает на пленэры во время летних каникул. В 2023 году на территории Синьцзяна удалось запечатлеть на фотоаппарат статические моменты динамичного традиционного таджикского конного состязания «Кокпар» (перехват барана). Тонкая градация то-

1. Информация о здании и первых выставках Центра фотографической культуры Лишуя. URL: http://www.inzhejiang.com/Culture/art/202505/t20250521_27473190.shtml (дата обращения 14.06.2025)

нов, контрасты резкого и переднего и размытого заднего плана позволили передать физическое напряжение всадников и динамическую пластику лошадей, продолжая классические традиции документальной фотографии в фиксации фольклорных событий.

3. Технические средства и формы демонстрации

MAMM: иммерсивный опыт. MAMM в своих технологических приложениях ориентируется на иммерсивный опыт как основу, его инновационные практики часто сочетают современное осмысление классических фотографических произведений. В одном из проектов для виртуальной фотолаборатории были специально выбраны экспериментальные работы венгерского фотографа Андре Кертеша (André Kertész) 1920-х годов в качестве ориентира. Посетители с помощью технологии захвата движений моделируют проявочные операции Кертеша: при контроле жестами пропорций проявочного раствора на экране синхронно отображаются фрагменты его рукописных заметок, объясняющие, как изменение времени проявления усиливает объёмность изображения. Эта технология не только воссоздаёт традиционные технологии, но и позволяет зрителю понять индивидуальный контроль фотографа над художественным качеством изображения. Другая динамическая стена изображений, состоящая из сотен небольших экранов, ранее использовалась для демонстрации серии «Диагональные композиции» русского авангардного фотографа Александра Родченко. Когда зрители перемещаются по выставочному залу, экраны реорганизуют фрагменты произведений в соответствии с их траекторией, воссоздавая творческую концепцию Родченко по «нарушению прямоугольных рамок» и позволяя статичным произведениям вести динамический визуальный диалог.

Андре Кертеш (André Kertész) как новатор в истории фотографии XX века, в своих работах всегда проводил философское исследование света, тени и пространства. Кертеш родился в Венгрии. В ранние годы он находился под влиянием кубизма и дадаизма, а в 1925 году переехал в Париж, где быстро влился в круг авангардных художников. Его эксперименты в темной комнате во время пребывания в Париже можно назвать предвестниками демократизации фотографической техники. Печатая фотографии на фотобумаге размером с почтовую открытку, он добился низкой стоимости распространения искусства. Такое «миниатюрное» творчество не только отражало его острое восприятие материальности медиа, но и предвещало тенденцию проникновения современной фотографии из элитарных коллекций в массовую культуру. Его знаменитая работа «Chez Mondrian» (1926) воссоздает мастерскую художника Мондриана с помощью геометрической композиции, превращая повседневное пространство в визуальную поэзию, наполненную формальным напряжением. Эта концепция «композиции-открытия» оказала глубокое влияние на таких фотографов последующих поколений, как Анри Картье-Брессон и другие.

Александр Родченко представлял собой другую, радикальную революцию в фотографии. Будучи ключевым деятелем движения конструктивизма, он рассматривал фотографию как инструмент реконструкции социального восприятия и выступал за «анализ реальности объективом». Его серия диагональных фотографий (например, «Балконы», 1925) представляет собой снятые снизу верх в остром ракурсе фрагменты архитектурных сооружений, в которых вертикальные и горизонтальные линии создают динамическое противостояние, полностью разрушая статическую эстетику традиционной фотографии. Этот геометризированный визуальный язык не только служил пропаганде индустриализации Советского Союза, но и в формальном аспекте предвосхитил визуальную грамматику современной рекламной фотографии.

Центр фотографической культуры в Лишуе: локальный подход. Центр фотографии в своих технологических приложениях ориентируется на практичность и вовлеченность, глубоко интегрируясь с творческой практикой местных фотографов. В центральном выставочном зале Лишуйского центра фотографической культуры с помощью технологии 3D без очков представлена серия «Сказочная страна» местного фотографа У Пинхэ. Эта работа, посвящённая пейзажам Лишуя, благодаря 3D-моделированию воспроизводит движение облаков и парусов на картине, а в сочетании с естественными звуковыми эффектами бассейна реки Оуцзян полностью воссоздаёт момент съёмки, когда У Пиньхэ, по его словам, ждал идеального сочетания света и тумана. Стоя в указанной зоне, зрители могут не только ощутить визуальное воздействие произведения, но и понять поэтическую интерпретацию региональных пейзажей фотографом.

Шанхайский музей старых фотоаппаратов и фотографии в своей ремесленной лаборатории сосредотачивается на передаче традиционных техник. Посетители под руководством мастеров могут использовать деревянный стационарный фотоаппарат, идентичный тому, что применял фотограф эпохи Китайской Республики Лан Цзиншань, для съёмки предметов, а затем вручную, в ванночках с растворами проявителя и фиксажа завершить обработку серебряно-желатинового отпечатка.

3.3 Международное сотрудничество и культурный обмен

Выставка «Серебряные соли и пиксели», совместно курируемая MAMM и Парижским музеем фотографии, представляла тщательно подобранные из коллекций двух музеев французские реалистические фотографии XIX века и современные российские произведения цифрового искусства. Экспозиция организована в формате диалогового сопоставления: рядом с каждым французским произведением размещается ответная работа российского художника.

Культурная обменная программа акцентирует внимание на глубоком взаимодействии. Ежегодная международная резиденция для молодых фотографов приглашает творцов из разных стран в MAMM, где в течение трех месяцев они создают работы на заданную тему. В период пребывания участники проводят открытые для публики мастерские, демонстрирующие процесс создания произведений. Результаты пребывания представлены в форме совместной выставки, сопровождаемой изданием многоязычного каталога, что позволяет расширить влияние сотрудничества за пределы выставки.

Выставка «Пейзажи и города», организованная Центром фотографической культуры Лишуя в сотрудничестве с Международным центром фотографии в Нью-Йорке, сопоставляет фотографии реки Оуцзян, сделанные фотографами из Лишуя, с фотографиями улиц Манхэттена, сделанными фотографами из Нью-Йорка. Через контрастное представление выставка демонстрирует различия в визуальном выражении пространства для жизни между Востоком и Западом. После премьеры в Лишуе выставка переместилась в Нью-Йорк, где в рамках сопутствующих мероприятий в фотолаборатории был организован мастер-класс по традиционным китайским техникам печати, чтобы международная аудитория могла на практике понять техническое наследие китайской фотографии.

Музей старинных фотоаппаратов в Шанхае фокусируется на межнациональном диалоге по истории техники. Выставка «Путь к оптическому прецизионному производству», организованная совместно с Музеем фотоаппаратов Германии, систематически демонстрирует историю развития европейского дизайна объективов в XIX веке и процесс копирования и инноваций в китайской фотоаппаратной промышленности в XX веке. Путем разборки деталей фотоаппаратов разных стран того же периода выставка показывает усовершенствования и слияния в процессе распространения технологий. Во время выставки были представлены демонстрации реставрационных работ немецких мастеров, которые на месте обучали зрителей реставрации старинных фотоаппаратов. Такой обмен техническими знаниями углубил профессиональный аспект сотрудничества.

4. Механизм взаимодействия с общественностью.

Разработка образовательных программ и мероприятий.

Образовательные программы MAMM охватывают все возрастные группы и уделяют особое внимание интеграции искусства и технологий в процессе обучения. Для подростков организуются мастер-классы по цифровому повествованию. Каждую субботу медиа-художники приглашают участников в возрасте от 12 до 16 лет создавать короткие видеоистории с помощью мобильных телефонов и программного обеспечения для монтажа. По окончании курса работы демонстрируются в небольшом кинозале музея. Вводный курс по кураторству для взрослых длится шесть недель и включает в себя практические занятия по изучению коллекций и организации выставок. По окончании курса участники могут организовать небольшую выставку в общественном зале музея, которая привлекает многих любителей фотографии.

Образовательные мероприятия Китайского музея фотографии сосредоточены на местном контексте и практическом подходе. Каждое лето Центр фотографической культуры Лишуя организует летний лагерь по фотографии в сельской местности, в рамках которого городские школь-

ники под руководством фотографов посещают близлежащие деревни и с помощью пленочных фотоаппаратов запечатлевают процесс изготовления традиционных ремесленных изделий. Готовые работы собираются в альбом, который дарят жителям деревни. Шанхайский музей старинных фотоаппаратов ежемесячно проводит курсы по ремонту старинных фотоаппаратов, на которых опытные техники объясняют принципы работы механических конструкций, а участники могут собственными руками разобрать и собрать старинные пленочные фотоаппараты. По окончании курса участники получают сертификат музея о прохождении курса по ремонту. Такие мероприятия часто привлекают пенсионеров и семьи с детьми.

Социальные сети и онлайн-взаимодействие. Интерактивная деятельность MAMM в сети осуществляется на основе ресурсов музея, проводимая в социальных сетях (сначала с участием компании Beeline, затем ВКонтакте) интерактивная акция #MAMMcollection носит постоянный характер. Каждую неделю музей выбирает одно из классических произведений из своей коллекции, публикует подробную информацию о нем и истории его создания, а также приглашает пользователей сфотографировать современные изображения с такой же композицией или тематикой и загрузить их с соответствующим хэштегом. Лучшие работы пользователей будут перепощены на официальном аккаунте музея, а некоторые из них будут включены в ежегодный онлайн-альбом.

Взаимодействие Китайского музея фотографии в социальных сетях ориентировано на привычки местной аудитории, а официальный аккаунт WeChat «Воспоминания в образах» (Yingxiang Jiyi) Лишуйского центра фотографической культуры выделяется своей уникальной концепцией. Данная рубрика ежемесячно задает тему, например, «Оуцзян на старых фотографиях», призывая пользователей загружать старые фотографии из личных архивов, сделанные в регионе Лишуя, и прикреплять короткий текст с рассказом о истории, скрытой за фотографией. Редакционная команда отбирает материалы с исторической ценностью и оформляет их в виде иллюстрированных публикаций. Участники, чьи работы проходят отбор, получают индивидуально оформленные электронные копии отсканированных фотографий от музея.

Официальный аккаунт WeChat Лишуйского центра фотографической культуры содержит рубрику «Фотоистории», призывающую пользователей загружать старые фотографии из личных архивов и сопровождать их коротким текстом с воспоминаниями. Ежемесячно лучшие материалы отбираются для оформления в виде электронного альбома, а их авторы получают индивидуально оформленный набор для печати фотографий от музея. Шанхайский музей старинных фотоаппаратов проводит на платформе Douyin конкурс по знанию фотоаппаратов, публикуя небольшие тесты по функциям фотоаппаратов разных эпох, а зрители участвуют в конкурсе, отвечая на вопросы в комментариях.

Интерактивный опыт в физическом пространстве.

Используемые в MAMM творческие программы интерактивного физического взаимодействия с фотографиями и фотоколлекциями формируют ситуацию участия зрителей в создании коллективных проектов. Так в центральном выставочном зале размещается стенд, поле которого разделено на сотни квадратов. Зрители могут сфотографировать себя или экспонаты с помощью предоставленных музеем фотоаппаратов с мгновенной печатью, а затем разместить фото в любом из квадратов. Через три месяца сформируется полноценный большой коллаж, на основе которого художник, автор проекта, создаст уже свое, как бы вторичное произведение.

В комнате с аудиовизуальными материалами зрители могут записать 30-секундный комментарий к выбранной фотографии, который система свяжет с изображением. Последующие посетители могут прослушать комментарии разных людей, отсканировав QR-код рядом с фотографией, что позволяет создать многогранную интерпретацию произведения.

В основе подобных проектов лежит принцип своеобразного художественно-социологического исследования предпочтений зрителей, обладающих различным культурным, профессиональным, возрастным опытом, исследование аудитории.

В Китайском музее фотографии для создания ситуации погружения в творчество используется иная стратегия. Физическое взаимодействие зрителей с фотоискусством позволяет акцентировать внимание на иммерсивном погружении в сцену и выявлении эмоциональной связи. В открытой выставочной зоне Центра фотографической культуры Лишуя установлена фотоаппаратура для съемки в разные времена года. Здесь используются как традиционные пленочные, так и новейшие цифровые фотоаппараты. В зависимости от характера освещения в разные времена года, изменения угла падения света и смены световой температуры в течение дня — выбраны фиксированные точки съемки. Зрители могут сфотографировать один и тот же пейзаж, сравнить результаты съемки на разных аппаратах в различные сезоны или даже часы. Сделанные фотографии можно распечатать на месте и разместить на стене времени с указанием имени фотографа и даты съемки.

В зоне фотолаборатории Шанхайского музея старых фотоаппаратов установлено полное оборудование для традиционной фотопечати. Посетители под руководством технических специалистов создают свои фотографии на фотобумаге 1980-х годов из музейного фонда, проходя весь процесс от экспонирования до проявления. Готовые работы можно забрать с собой в качестве сувенира.

Заключение.

MAMM формирует свою концепцию экспонирования и взаимодействия со зрителями через межмедийное повествование и технологически ориентированные форматы экспозиции. Применение международных биеннале и цифровых интерактивных инсталляций позиционирует музей как важный узел в глобальном обмене фотографическим искусством. Такие проекты, как «Лаборатория искусств» и «Фотомозаика», нарушают одностороннюю схему передачи знаний традиционных музеев, вовлекая публику в глубокое участие в художественном творчестве и его распространении.

Китайский музей фотографии, опираясь на местный контекст, сформировал логику экспозиции, в которой традиционное ремесло сосуществует с современными темами. Центр фотографической культуры Лишуя через пейзажную фотографию и локализацию нарратива о нематериальном культурном наследии, а также Музей старинных фотоаппаратов Шанхая, опираясь на историю развития оборудования и опыт реставрации, тесно связывают искусство фотографии с региональной культурой и технической памятью, демонстрируя социальную функцию музея фотографии как носителя культуры.

Подобные коллективные акции российских и китайских музеев основаны на выработанных художниками, дизайнерами, фотографами принципах создания комплексных произведений искусства, формируемых как бы случайно, но вместе с тем в соответствии с четко выстроенным сценарием, концепцией проекта. Отдельный автор или группа создают своего рода дизайн-кураторские проекты, в которых определены задачи, последовательность действий и результат, который тиражируется в медийном пространстве, становясь достоянием публики, выполняя свою культурную миссию.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бай Бинь. Исследование цифровых выставок и интерактивного опыта в музеях // Хранилище древностей. - 2024. - №10(4). - С. 13-16.
白彬.博物馆数字化展示与互动体验研究[J]藏天下，2024年, 第10卷，第4期:13-16页.
2. Бао Юнсинь. От пассивного наблюдения к совместному творчеству: трансформация моделей культурного производства музеев и вовлечения общественности в цифровую эпоху // Журнал Чифэнского университета. - 2025. - №46(3). - С. 50-53.
鲍泳辛.从旁观到共创:数字化时代博物馆文化生产与公众参与模式的转型[J].赤峰学院学报， 2025年，第46卷，第3期：50-53页.
3. Борис Игнатович. - М.: Московский дом фотографии, 2003. - 84 с.
4. Ван Шучао. Исследование разработки и строительства музеев в контексте культуры участия. - Xi'an Academy of Fine Arts, 2023.
王书超.参与式文化视域下博物馆的开发建设研究[D].西安美术学院,2023年.
5. Ван Япин. Исследование стратегий повышения эффективности музейных экспозиций посредством выставления культурных ценностей и взаимодействия с посетителями на примере музея города Синпин // Хранилище древностей. - 2024. - №10(18). - С. 32-34.
王亚萍.文物陈列与观众互动提升博物馆展览效果的策略研究——以兴平市博物馆为例[J].藏天下, 2024年, 第10卷，第18期:32-34页.
6. Гао Чжао, Цзи Жэнь. Исследование нарративного дизайна экспозиции музея Вели-

кой китайской стены в Цзяюйгуан // Искусство и технологии. - 2023. - №36(1). - С. 234-236.
高超,冀然.嘉峪关长城博物馆展览的叙事性设计研究[J].艺术科技, 2023年, 第36卷，第1期:234-236页.
7. Гао Тяньфань. Модели взаимодействия информатизации культурных реликвий и вовлечения общественности в малых и средних музеях // Оценка произведений искусства. - 2024. - №(20). - С. 116-119.
高天帆.中小型博物馆文物信息化与公众参与的互动模式[J].艺术品鉴, 2024年，第20期:116-119页.
8. Гоцзя Цин, Лю Юншэн. Чжан Цзыдун и исследование практического опыта проектирования пространственного повествования и интерактивного опыта в музее Ухани// Исследование художественного образования. - 2023. - №(1). - С. 71-75.
管家庆,刘永晟.张之洞与武汉博物馆中空间叙事与互动体验设计研究实践[J].美术教育研究，2023年，第1期:71-75页.
9. Дай Чэн. Музей диалога и взаимодействия: исследование путей участия общественности в предоставлении общественных культурных услуг музеями // Сборник трудов академического симпозиума «Новое определение музея и высококачественное развитие китайских музеев» (2023). - Комитет по музееведению Ассоциации китайских музеев, 2023.
戴铖.对话和互动的博物馆——博物馆公共文化服务中公众参与的路径研究[C]//中国博物馆协会博物馆学专业委员会2023年“博物馆新定义与中国博物馆高质量发展”学术研讨会论文集.2023.
10. Ли Цзе. О механизме взаимодействия между планированием музейных выставок и функциями музея // Байхуа. - 2024. - №(2). - С. 90-92.
李杰.论博物馆展览策划与博物馆功能互动机制[J].百花，2024年，第2期:90-92.
11. Мода и стиль в фотографии. Пятый Московский Международный фестиваль: Каталог. - М.: Московский дом фотографии, 2007. - 216 с.
12. О'Доггертти Брайан. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства / [пер. Дарьи Прохоровой]. - М.: Гараж, 2015. - 144 с.
13. Первоцвет. Ранний цвет в русской фотографии. - М.: 2014. - 172 с.
14. Фотобиеннале 2006. Шестой Международный Месяц Фотографии в Москве: Каталог. - М.: Московский дом фотографии, 2006. - 240 с.
15. Ян Сюэ. Анализ стратегий межотраслевого маркетингового сотрудничества на основе культурно-музейного IP: на примере Музея Саньсиндуй // E-Commerce Letters. - 2025. - №14(7). - С. 561-566. - DOI:10.12677/ecl.2025.1472204.
杨 雪.文博IP跨界联名市场营销策略分析——以三星堆博物馆为例[J].电子商务评论, 2025年, 第14卷，第7期:561-566.DOI:10.12677/ecl.2025.1472204.

Petr P. Kozorezenko
PhD in Arts
Honored Artist of the Russian Federation
Associate Professor
Head of the Art of Graphics Department
The Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: kozorezenko@mail.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-111-123

THE FORMATION OF SOCIALIST REALISM PAINTING: DISCUSSIONS ON THE PRINCIPLES OF SOVIET ART OF THE 1920S-1930S

Summary: In *this article, the author considers the formation of ideological and artistic programmes of Socialist Realism painting of the 1920s and 1930s and proves that revolutionary ideology and the philosophy of nihilism, which actively rejected the entire thousand-year-old traditional Russian and European Christian culture and art as hostile and alien to the ideology of Soviet communism, served as the foundation for the artistic trends of the Soviet avant-garde. First and foremost, the continuity is ontological (fundamental) and extends beyond the revolutionary method and methodological approaches. This priority method, which contained aggressive revolutionary features in the early Soviet avant-garde, was later "softened" by relying on the traditions of Russian realism of the second half of the 19th century (Peredvizhniki) and became less aggressive in the Socialist Realism painting.*

Keywords: October Revolution, Soviet painting, revolutionary art, Soviet avant-garde, party discussions, heroic realism, socialist realism.

The First All-Russian Conference of Proletkult was held in Moscow on September 15–20, 1918, almost immediately following the victory of the October Revolution of 1917. There, the charter of the organisation was adopted, and departments were created: theatre, literature, publishing, library, school, club, musical and vocal, organisational, scientific and economic. The development of proletarian culture, which would be carried out by the efforts of workers, the true bearers and exponents of proletarian ideology, was declared to be the goal of the organisation. In his work *On Proletarian Culture*, A. Bogdanov claimed that the formation of "... a new human type, harmonious and integral, free from the previous narrowness generated by the fragmentation of man in specialisation, free from the individual isolation of will and feeling generated by economic disunity and struggle"[1] were the tasks of the new culture. This subject was essentially a private subset of the larger issue of the "new proletarian culture", the necessity of "re-educating the masses" in accordance with the new communist paradigm, and, above all, the part played by the Bolsheviks in leading this entire process as both party officials and representatives of revolutionary art[2]. Leon Trotsky's position on the issue of the party's policy in relation to culture and art was expressed in a number of different works, initially published as a series of essays in the Pravda newspaper and later in a special work, *Problems of Everyday Life*[3]. Thus, Trotsky, in particular, noted that "the Communist Party at the present moment is the principal lever of every conscious forward movement. <...> Politics is flexible, but everyday life is motionless and stubborn. <...> Literature and the press do not speak of them. The new literary tendencies,

1. Bogdanov A. A. *On Proletarian Culture*. 1924. Leningrad, Moscow: Kniga Publishing partnership.
2. Trotsky L. D., 2005. Pp. 291-300.
3. Trotsky L. D., 2005. P. 291.

Ill. 1. K. Petrov-Vodkin, Trinity, 1916. The painting After the Battle (1923) is its analogy. K. Petrov-Vodkin, 1918 in Petrograd, 1920. (Taken from: Lebedyansky M. S. Painting Born of October. Formation and Development of Socialist Realism in Russian Soviet Painting of the 1920-1930s. 1986. Moscow: Iskusstvo, p. 250, ill.)

anxious to keep pace with the revolution, do not concern themselves with the usages and customs based on the existing conception of morals, for they want to transform life, not describe it! But new morals cannot be produced out of nothing; they must be arrived at with the aid of elements already existing but capable of development. It is therefore necessary to recognise what are these elements"[4]. Here it is worth paying close attention to Trotsky's fundamental position in relation to proletarian art: the artist is obliged to describe life "as it is", and, at the same time, to expect guiding and directing instructions from the All-Union Communist Party (Bolsheviks). According to Trotsky, trade unions of artists, works of cinematography, as well as new ritual (quasi-religious) ceremonies, various versions of which are represented by "everyday theatricality" and the new "ritualism", are the "best" things that the party and the proletariat should expect from art. From Trotsky's point of view, "new funeral rites", where the orchestra plays the role of an ally of the new communist power[5], can be of particular importance. Thus, in the section "Family and Ritualism" from the book *Cultural Problems. Transitional Period Culture,* it is directly stated: "The workers' state already has its festivals, processions, reviews, and parades, symbolic spectacles — the new theatrical ceremonies of state… Theoretical arguments act on the mind only. Spectacular ceremony acts on the senses and imagination. The influence of the latter, consequently, is much more widespread… Even now a band playing a funeral march competes successfully with the church funeral music. And we must, of course, make an ally of the band in the struggle against church ritual, which is based on a slavish belief in another world, where you will be repaid a hundredfold for the miseries and evils of this. A still more powerful ally is the cinema."[6] In fairness, it should be said that such a utilitarian view of the role of art did not meet with understanding among the "left" artists who united around LEF, the journal of the Left Front of Arts, in Moscow at the end of 1922. The first issue of the journal, which began to be published in 1923, released a declaration in which there was a call for the unification of all revolutionary left forces around LEF. In order for LEF to "…unite left forces into one, LEF must survey its ranks, tossing away anything from the past that has stuck to it. LEF must create a united front to blow up the old, to fight for the inclusion of the new culture. We shall solve the problems of art not with a majority of votes of a mythical left front, existing to date only as an idea, but by the work and energy of our action committee, which year after year leads the work of the left, and of those who have always led it ideologically."[7] (See ill. 1.)

Writer Boris Arvatov (1896-1940), a participant in Proletkult, author of the book *Art and Classes* (1923), and ideologist of LEF, was among the signatories of this declaration along with the "proletarian hooligan", V. Mayakovsky, and O. Brik. In the following years, the struggle of the ultra-left LEF members against Trotsky's "simply left" concepts took place mainly through publications, in which Arvatov's role was, perhaps, one of the most important. In his work *Art and Production,* Boris Arvatov wrote the following about the discontent of left-wing artists with regard to the situation in art that arose after October: "Opening up all the possibilities for the new art, and immediately after the intensity of the first months, the revolution made powerful demands upon its fellow travellers. The political workers of the October Revolution were saying: 'We gave you, artists, what you wanted. Now you must give us what we want: posters, illustrations, drawings – give us works that are useful, comprehensible today – now – as we cannot wait.'"[8] And further in the text: "And when left-wing artists responded that their task was the revolution and people's consciousness, that the level of the masses had to be raised, that they could not appeal to a cultureless Russia – they rightly received objections: 'The revolution cannot wait for the nation to regenerate itself. The revolution needs helpers today – especially when nobody knows how much better your, leftist, incomprehensible forms are compared to the old forms that were familiar and recognisable.' As political pressure increased, the inability of the left to adapt became even more apparent. Refusing to paint depictive objects, leftist painters who came from the ranks of the old art, and had been trained on the autotelic easel, saw in the revolutionary pressure a threat to their art."[9]

In our article, there is no opportunity to dwell in detail on the course of heated discussions about the development paths of the new revolutionary Soviet art. It is enough to note that the movement of personnel in administrative centres began; in educational institutions, there were changes in personnel and programmes, state orders began to be given to artists of the Realist movement. Therefore, it was from this time that a group of "production workers" (theorists of future design) was formed in the ranks of the leftists. People who "… continued to look for a junction between art and social practice" put forward "the problem of methods" of artistic labour instead of "the problem of form", proclaiming the synthesis of art with industry. Thus, it was the representatives of LEF "… who put forward a grandiose programme for the reform of art education". As noted above, Trotsky's position was clearly voiced in his speech at the plenum of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) in May 1924: "Those who talk about proletarian literature seriously and over a long period, who make a platform of proletarian culture, are thinking, where this question is concerned, along the line of a formal analogy with bourgeois culture. The bourgeoisie took power and created its own culture; the proletariat, they think having taken power, will create proletarian culture. <…> Only after taking power does it really become aware of its own frightful cultural backwardness. In order to overcome this it needs to abolish those conditions which keep it in the position of a class, the proletariat. The more we can speak of a new culture in being, the less this will possess a class character. This is the fundamental problem – and the principal difference, in so far as we are arguing about the way forward."[10] And then Trotsky expresses himself in an even more categorical form: "… In other words, there can be no question of the creation of a new culture, that is, of construction on a large historic scale during the period of dictatorship The cultural reconstruction which will begin when the need of the iron clutch of a dictatorship unparalleled in history will have disappeared, will not have a class character. This seems to lead to the conclusion that there is no proletarian culture and that there never will be any and in fact there is no reason to regret this The proletariat acquires power for the purpose of doing away forever with class culture and to make way for human culture."[11] These debates, which rocked the post-revolutionary pieces of the once cohesive great Russian culture, often give researchers a reason to interpret the complex diversity of post-revolutionary events in the field of art in an overly primitive and linear way. We have already noted earlier that according to the authoritative edition of *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists* edited by Ian Chilvers, the term "socialist realism" should be understood as "…the name given to the officially approved style in the USSR and some other Communist countries. <…> In theory a faithful and objective reflection of real life and in practice the compulsory and uncritical glorification of the State."[12] We can see that the author, in full accordance with the simplified and politically engaged Anglo-Saxon tradition, notes that "Socialist Realism was an aspect of the dictatorship of Stalin, who was leader of the Soviet Un-

4. Trotsky L. D., 2005. P. 299.
5. Trotsky L. D., 2005. P. 300.
6. Trotsky L. D., 2005. P. 291.
7. Stein K. E., 2006. P. 393.
8. Arvatov B. I., 1926. Pp. 83-84.
9. Arvatov B. I., 1926. P. 90.
10. Trotsky L. *Literature and Revolution.* 2nd ed. 1924. Moscow, p. 210.
11. Proletarian Culture and Proletarian Art // Trotsky L. *Literature and Revolution.* 1924. Moscow, p. 210.
12. Chilvers I., 1996. P. 551.

Ill. 2. B. Kustodiev, Bolshevik, 1920, and K. Yuon, New Planet, 1921 (taken from: Lebedyansky M. S. Painting Born of October. Formation and Development of Socialist Realism in Russian Soviet Painting of the 1920-1930s. 1986. Moscow: Iskusstvo, p. 250, ill.).

ion from the death of Lenin in 1924 until his own death in 1953."[13] (See: ill. 2.)

In other words, the Western art critic Chilvers quite seriously believes that the "evil genius" of I. Stalin could, alone or with several supporters, suppress revolutionary discussions and, with his own strong-willed decision, create an entire artistic style in world culture. Sounds rather unconvincing. However, for some Western researchers of Russian and Soviet art this was considered, unfortunately, and is still considered quite normal. It is worth noting the fact that for a long period after the tragic collapse of the USSR in 1991, such "scientific" studies were translated, specially promoted, and replicated in huge quantities throughout the former Union. This inevitably led to a decrease in the degree of scientific competence of the authors and a decrease in the qualification level of scientific works in the field of art history. Therefore, we considered it our duty to specifically dwell on the problem of a modern, more objective interpretation of the phenomenon of Socialist Realism in the domestic cultural space. (See: ill. 3.)

It is generally accepted that the basic principles of future Socialist Realism began to actively form in the late 1920s. Today, among historians and cultural scientists, it is believed that in Russian history, the turn of the 1940s is usually called the era of the "great turning point". During this period, the NEP was being actively curtailed in the country, large-scale industrialisation was being carried out (the first five-year plan), dispossession and collectivisation of the peasantry took place everywhere, and a grandiose "cultural revolution" began. These tectonic shifts led to tighter repressions as the USSR transitioned to socialism and the party's thesis "on the aggravation of the class struggle" became more apparent. Under such conditions, the previous free revolutionary development of Soviet art became impossible. That is why from that point, all creative activity of artists, writers, composers, and filmmakers had to be inevitably submitted to the general line of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) and be completely controlled by the party leadership. Freedom of opinion and creativity of the 1920s was replaced by a rather rigid centralisation of the management of Soviet art, especially after the publication of the Resolution of the Politburo of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) in 1932. It is known that on April 23, 1932, the Resolution of the Politburo of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks), "On the Restructuring of Literary and Artistic Organisations", was published in the Party Construction magazine No. 9. It condemned the division of artists and people of creative professions along class lines, as a result of which all artistic groups were dissolved. In their place, unified creative unions were organised, including the Union of Artists. It is interesting that before the publication of the Resolution of the Politburo of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks), a similar term, Heroic Realism[14], was often used in the Soviet art critic community. During the turbulent period of the late 1920s – early 1930s, when the new style was still being formed, a galaxy of talented Soviet painters had already given the world a number of outstanding works of art, which were highlighted by I. Chilvers[15]. (See: ill. 4.)

Ill. 3. Artist M. Grekov, Tachanka. Machine Guns Forward (Heroic Realism), 1925. (Taken from: Lebedyansky M. S. Painting Born of October. Formation and Development of Socialist Realism in Russian Soviet Painting of the 1920-1930s. 1986. Moscow: Iskusstvo, p. 250, ill.)

13. Chilvers I., 1996. P. 551.

Ill. 4. A. Deineka, The Defence of Petrograd, 1928 (Heroic Realism – a unique Soviet icon painting). (Taken from: Lebedyansky M. S. Painting Born of October. Formation and Development of Socialist Realism in Russian Soviet Painting of the 1920-1930s. 1986. Moscow: Iskusstvo, p. 250, ill.)

The magnificent paintings of the Heroic style of Alexander Deineka (1899-1969) are separately worth noting. For example, it is *The Defence of Petrograd*, where the artist's innovative vision of the surrounding world, pictorial artistic space, and original artistic and figurative understanding of historicity in modern art largely predetermined the further emergence and development of the work of Soviet artists in general and painters of the Severe style in particular. That is why it is necessary to highlight the fact that the development of Socialist Realism painting did not occur as consistently and straightforwardly as it was customary to talk about until quite recently.

14. On the Restructuring of Literary and Artistic Organisations. [Adopted by the Politburo of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) on 23.04.1932]. Appendix No. 3. Archive copy dated December 29, 2019, on the Wayback Machine // RGASPI. F. 17. Inv. 3. File 881. P. 22.
15. Chilvers I., 1996. P. 551.

Summing up this study, the author of the article asserts the thesis about the need to create a holistic picture of the Russian civilisational and cultural-artistic tragedy of the early 20th century, which logically explains the uninterrupted continuity in the painting of the Russian Avant-garde, Socialist Realism, and even the unofficial Soviet painting of nonconformists.

The complete priority of the method and methodology over the form, content, and meaning of art and creativity was the first distinctive feature of the emerging Soviet art. This priority method, which contained aggressive revolutionary features in the early Soviet avant-garde, was later somewhat "softened" by relying on the traditions of Russian realism of the second half of the 19th century (Peredvizhniki) and became less aggressive in the painting of Socialist Realism. In fairness, it should be noted that the principle of revolution in art and the principle of development of painting culture were initially taken from the revolutionary experience of impressionism and futurological forecasts of the scientific and technological revolution. It was on this basis that the Museum of Painting Culture in Moscow was founded; the first ideas for its creation were expressed back in the terrible year of 1919.

The party spirit, which over time finally transformed the cultural space of the USSR into a hierarchically built, clearly structured pseudo-theocratic state with its own cult, was the second distinctive feature of Soviet painting art. What is important here is not even that freedom of creativity was destroyed in this system, as many foreign and domestic researchers often write about, since such freedom did not exist from the very beginning of the Bolshevik state and even memories of it were erased by the "new" revolutionary culture back in the 1920s, but that constructivism, which proclaimed not only functionality as the only criterion and meaning of art and thus, as it were, destroyed the individual as a subject of culture, involuntarily prepared the arrival of socialist realism as an impersonal "class culture", since the artistic and aesthetic appeal to the "masses" always has an element of lowering and "averaging" the cultural space. Despite the fact that the general content of the Soviet party ideology changed and was adjusted over time, the polar red-black-white consciousness served as the pseudo-religious basis of the pictorial art of the Soviet cultural code depending on external circumstances.

The Socialist Realism painting that had taken shape by 1932 fulfilled the main part of the programme, developed by the constructivists, on the introduction of the "laboratory" experiments of the Russian (Soviet) avant-garde into mass production and mass public social construction. In full accordance with socio-cultural mechanisms, the mass Soviet art of Socialist Realism used the results of research in the field of transformation of the traditional art model (primarily Christian), and the Soviet propaganda machine launched the process of mass replication of the artistic products of Socialist Realism. With the external pluralism of formal trends and formalist disputes, avant-garde artists established a kind of dictatorship of the new creative method, which envisaged the unconditional acceptance of the new Bolshevik power in combination with the pathos of changing the entire cultural and artistic code of historical Russia. That is why, in the author's opinion, the ideological and artistic programmes in the Socialist Realism painting, as well as the avant-garde that preceded it, consisted in following the principles of Plato's idealisation of international collectivism. Having emerged on the wave of revolutionary denial of the cultural and historical heritage of the old society ("let us renounce the old world…"), the avant-garde sincerely sought to "disfigure" man and the surrounding world, praising a new cultural and historical community. A certain ideal of a new collective community of liberated humanity (let us recall artist Yuon's "new" planet). Subsequently, the avant-garde passed its revolutionary baton to Socialist Realism, which perceived this formalised impersonality as one of the basic meaning-forming factors of its further formation and development.

REFERENCES

1. Berdyaev, N.A. 1999. *Samopoznanie [Self-knowledge],* EKSMO-PRESS FOLIO, Kharkov, Ukraine.
2. Berdyaev, N.A. 1999. *Dukhovnye osnovy russkoj revolyutsii: opyty 1917–1918 gg [Spiritual Foundations of the Russian Revolution: Experiments of 1917-1918]*, Izd-vo RKHGI, St. Petersburg, Russia.
3. Belov, E. 1880. "One of the Russian state issues at the beginning of the 20th century" [Odin iz russkikh gosudarstvennykh voprosov v nachale XX veka], *Istorichesky Vestnik: historical and literary journal [Istoricheskij vestnik: istoriko-literaturnyj zhurnal]*, pp. 306-320.
4. Trubetskoy, E.N. 1998. *Izbrannye proizvedeniya [Selected Works]*, Phoenix, Rostov-on-Don, Russia.
5. Russell, B. 1991. *Praktika i teoriya bolshevizma [Practice and Theory of Bolshevism],* Nauka, Moscow, Russia.
6. Kozlowski, P. 1997. *Kultura postmoderna [Postmodern Culture],* Moscow, Russia. / Kozlowski, P. 1997. "Tragedy of Modernity. Myth and Epic of the 20th Century in Ernst Jünger" [Tragediya moderna. Mif i epos XX veka u Ernsta Yungera], *Questions of Philosophy [Voprosy filosofii]*, no. 12, pp. 15-16.
7. Gadzhiev, K.S. 1998. "Political Ideology: Conceptual Aspect" [Politicheskaya ideologiya: kontseptualnyj aspekt], *Questions of Philosophy [Voprosy filosofii]*, no. 12, pp. 3-20.
8. Mezhuev, V.M. 1998. "On the National Idea" [O natsionalnoj idee], *Questions of Philosophy [Voprosy filosofii]*, no. 12, pp. 3-14.
9. Mazaev, A.I. 2007. *Iskusstvo i bolshevizm. 1920–1930: Problemno-tematicheskie ocherki i portrety [Art and Bolshevism. 1920-1930: Problem-Thematic Essays and Portraits]*, KomKniga, Moscow, Russia.
10. Malevich, K. 1995–2004. *Sobranie sochinenij: v 5 t. [Collected Works: in 5 volumes]*, Gilea, Moscow, Russia. / Shatskikh, A. (ed.). 2003. *Traktaty i lektsii pervoj poloviny 1920-kh godov: S prilozheniem perepiski K.S. Malevicha i El Lisitskogo (1922–1925) [Volume 4. Treatises and lectures of the first half of the 1920s: With the appendix of the correspondence of K. Malevich and El Lissitzky (1922–1925)]* / Shatskikh, A. (ed.). 2004. *Proizvedeniya raznykh let: Stati. Traktaty. Manifesty i deklaratsii. Proekty. Lektsii. Zapisi i zametki. Poeziya [Volume 5. Works of different years: Articles. Treatises. Manifestos and declarations. Projects. Lectures. Recordings and notes. Poetry]* / Malevich, K. 1919. *O novykh sistemakh v iskusstve. Statika i skorost. Ustanovlenie A. [On New Systems in Art. Statics and Speed. Establishment A.],* Vitebsk, Russian Empire, pp. 10-21.
11. Tsvetaeva, M.N. 2012. *Khristianskij vzglyad na russkoe iskusstvo: ot ikony do avangarda [Christian View of Russian Art: From Icons to Avant-garde],* Izd-vo RKHGI, St. Petersburg, Russia.
12. Tsvetaeva, M.N. 2006. "Genesis of Cultural and Religious Symbols of Russian Art: From Icons to Avant-garde", Ph.D. Thesis, Cultural Studies, St. Petersburg, Russia.
13. Degot, E. 2002. *Russkoe iskusstvo XX veka [Russian Art of the 20th Century],* Trelistnik, Moscow, Russia.
14. Chilvers, I. 1996. *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford University Press, NY, USA.
15. Grey, C. 1962. *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*, Thames and Hudson, London, UK.
16. Lebedyansky, M.S. 1986. *Zhivopis, rozhdennaya Oktyabrem. Stanovlenie i razvitie sotsialisticheskogo realizma v russkoj sovetskoj zhivopisi 1920–1930-e gody [Painting Born of October. Formation and Development of Socialist Realism in Russian Soviet Painting of the 1920-1930s],* Iskusstvo, Moscow, USSR.
17. Bogdanov, A.A. 1924. *O proletarskoj kulture [On Proletarian Culture],* Izdatelskoe tovarishchestvo «Kniga», Leningrad, Moscow, USSR.
18. Trotsky, L.D. 2005. *Permanentnaya revolyutsiya [Permanent Revolution],* AST, Moscow, Russia, p. 291, pp. 299-300.
19. Stein. K.E. 2006. *Tri veka russkoj metapoetiki. Legitimatsiya diskursa: Antologiya v chetyrekh tomakh [Three Centuries of Russian Metapoetics. Legitimation of Discourse: An Anthology in Four Volumes],* Stavropol, Russia.
20. Arvatov, B.I. 1926. *Iskusstvo i proizvodstvo: Sbornik statej [Art and Production: Collection of Articles],* Moscow, USSR, pp. 83-84.
21. Trotsky, L.D. 1924. "Proletarian Culture and Proletarian Art", *Literatura i revolyutsiya [Literature and Revolution],* 2nd ed., Moscow, USSR, p. 210.
22. Trotsky, L.D. 1923. "Formal School of Poetry and Marxism" [Formalnaya shkola poezii i marksizm], *Pravda*, no. 166, July 26. Archived copy from 18 February 2020 on the Wayback Machine.

Петр Петрович Козорезенко
Кандидат искусствоведения,
заслуженный художник РФ, профессор,
заведующий кафедрой «Искусство графики»
Российского государственного
художественно-промышленного
университета им. С. Г. Строганова
e-mail: kozorezenko@mail.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-111-123

СЛОЖЕНИЕ ЖИВОПИСИ «СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА»: ДИСКУССИИ ВОКРУГ ПРИНЦИПОВ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА 1920 - 1930-Х ГОДОВ

Аннотация: В *данной статье автором рассматривается проблема формирования идейно-художественных программ живописи «соцреализма» в период 1920 – 1930-х годов и доказывается, что художественные направления советского авангарда изначально возрастали на почве революционной идеологии и философии нигилизма, активно отвергающей всю тысячелетнюю традиционную русскую и европейскую христианскую культуру и искусство, как враждебную и чуждую идеологии советского коммунизма. Эта преемственность не ограничивается лишь революционным методом и методологическими подходами, а является, прежде всего, онтологической (сущностной). Этот приоритетный метод, содержавший в себе агрессивные революционные черты в раннем советском авангарде, позднее был «смягчен» опорой на традиции русского реализма второй половины XIX столетия (передвижничества) и стал менее агрессивен в живописи соцреализма.*

Ключевые слова: октябрьская революция, советская живопись, революционное искусство, советский авангард, партийные дискуссии, героический реализм, социалистический реализм.

Почти сразу после победы Октябрьской революции 1917 года, в период с 15 по 20 сентября 1918 года в Москве была созвана Первая Всероссийская конференция Пролеткульта, на которой был принят устав организации и созданы отделы: театральный, литературный, издательский, библиотечный, школьный, клубный, музыкально-вокальный, организационный, научный и хозяйственный. Целью организации объявлялось развитие пролетарской культуры, которое будет осуществляться усилиями рабочих, подлинных носителей и выразителей пролетарской идеологии. А. Богданов в своей работе «О пролетарской культуре» утверждал, что задачами новой культуры, является формирование «…нового человеческого типа, стройно-целостного, свободного от прежней узости, порожденной дроблением человека в специализации, свободного от индивидуальной замкнутости воли и чувства, порожденной экономической разрозненностью и борьбой»[1]. Эта тема, по сути, являлась частным ответвлением вопроса о «новой пролетарской культуре» вообще и о необходимости «перевоспитания масс» по новому коммунистическому образцу, а главное, о роли большевиков, причем и как партийных функционеров, и представителей революционного искусства, в руководстве всем этим процессом[2]. Позиция Льва Троцкого по вопросу политики партии в отношении культуры и искусства была высказана в целом ряде различных работ, первоначально выходивших как серия очерков в газете «Правда», а позднее опубликованных в специальной работе «Вопросы быта»[3]. Так Л.Д. Троцкий, в частности, отмечал, что «коммунистическая партия сейчас основной рычаг всякого сознательного движения вперед. <…> Политика гибка, а быт неподвижен и упрям. <…> Ни художественная литература, ни даже публицистика их не отражают. <…> А для новых художественных школ, пытающихся идти в ногу с революцией, быт вообще не существует. Они, видите ли, собираются созидать жизнь, а не изображать ее. Но из пальца новый быт нельзя высосать. Его можно строить из элементов, имеющихся налицо и способных к развитию. Поэтому прежде чем строить, нужно знать, что есть»[4]. Здесь стоит обратить пристальное внимание на принципиальную позицию Л.Д. Троцкого в отношении пролетарского искусства: художник обязан описывать жизнь так, «как она есть», и при этом ожидать руководящих и направляющих указаний от партии ВКП (б). Самое «лучшее», что партия и пролетариат должны ожидать от искусства, по мнению Троцкого, это профессиональные союзы деятелей искусств, произведения кинематографа, а также новые ритуальные (квазирелигиозные) обряды, различные варианты которых представляет «бытовая театральность» и новая «обрядность». Особую важность, по мнению Троцкого, могут играть «новые похоронные обряды», где оркестр выполняет роль союзника новой коммунистической власти[5]. Так, в разделе «Семья и обрядность» из книги «Проблемы культуры. Культура переходного периода» прямо указывается: «Рабочее государство уже имеет свои праздники, свои процессии, свои смотры и парады, свои символические зрелища, свою новую государственную театральность… Теоретические доводы действуют только на ум. А театральная обрядность действует на чувство и на воображение. Влияние ее, следовательно, гораздо шире… Уже и сейчас оркестр, выполняющий похоронный марш, способен, как оказывается, нередко конкурировать с церковным отпеванием. И мы должны, конечно, сделать оркестр нашим союзником в борьбе против церковной обрядности, основанной на рабьей вере в иной мир, где воздадут сторицей за зло и подлости земного мира. Еще более могущественным нашим союзником будет кинематограф»[6]. Справедливости ради стоит сказать, что подобный утилитарный взгляд на роль искусства не встретил понимания в среде «левых» артистов, объединившихся вокруг журнала «Левый фронт искусств» ЛЕФ в конце 1922 года в Москве. В первом номере журнала, начавшего издаваться в 1923 году, была опубликована декларация, в которой слышался призыв к объединению всех революционных левых сил вокруг ЛЕФа. Для того чтобы «…собрать воедино левые силы, ЛЕФ должен осмотреть свои ряды, отбросив прилипшее прошлое. ЛЕФ должен объединить фронт для взрыва старья, для драки за охват новой культуры. Мы будем решать вопросы искусства не большинством голосов мифического, до сих пор только в идее существующего, левого фронта, а делом, энергией нашей инициативной группы, год за годом ведущей работу левых и идейно всегда руководивших ею»[7]. (См. Иллюстрация 1.)

Среди подписантов этой декларации, наряду с «пролетарским хулиганом» В. Маяковским и О. Брик, был и писатель Борис Игнатьевич Арватов (1896–1940), участник Пролеткульта, автор книги «Искусство и классы» (1923), идеолог ЛЕФа. В последующие годы борьба ультралевых «лефовцев» против «просто левых» концепций Л.Д. Троцкого проходила в основном посредством публикаций, в которых роль Б. Арватова была, пожалуй, одной из самых важных. Борис Арватов в своей работе «Искусство и производство» писал по поводу недовольства левых художников по отношению к возникшей после Октября ситуации в искусстве следующее: «Революция, развернув перед новым искусством все необходимые для него возможности, немедленно же после угара первых месяцев, предъявила к своим спутникам собственные властные требования. Политические работники Октября говорили: "Мы дали вам, ху-

1. Богданов А. О пролетарской культуре. – Л.-М.: Издательское товарищество «Книга», 1924

2. Троцкий Л.Д., 2005, с. 291-300
3. Троцкий Л.Д., 2005, с. 291
4. Троцкий Л.Д., 2005, с. 299
5. Троцкий Л.Д., 2005, с. 300

6. Троцкий Л.Д., 2005. – С. 291
7. Штайн К.Э., 2006, с. 393

дожникам, то, чего вы хотели, дайте же теперь нам то, чего хотим мы. Дайте плакаты, иллюстрации, картинки, дайте такие произведения, которые были бы полезны, понятны сейчас, теперь же нам некогда ждать» 8. И далее по тексту: «…А когда левые отвечали, что их дело – революция, сознание, что надо массу подымать до себя, а не апеллировать к бескультурной России, им справедливо возражали: "Революция не может ждать того момента, когда народ пересоздастся; революция хочет иметь помощников сегодня, тем более, что никому не известно, насколько лучше ваши, левые, непонятные формы, форм прежних, привычных и понятных…" Чем определеннее и тверже становился нажим политический, тем острее стала чувствоваться недостаточная приспособленность левых. Отказываясь писать изобразительные вещи, левые художники, вышедшие из рядов старого искусства и воспитавшиеся на самоцельном станке, увидели в революционном нажиме угрозу их искусству» 9 .

В нашей статье нет возможности подробно останавливаться на ходе бурных дискуссий о путях развития нового революционного советского искусства, достаточно отметить, что началось перемещение кадров в административных центрах, произошли смены кадров и программ в учебных заведениях, госзаказы стали даваться художникам «реалистам». Поэтому именно с этого времени в рядах левых и образовалась группа «производственников» (теоретиков будущего дизайна). Люди, которые «…продолжали искать стыка между искусством и социальной практикой», вместо «проблемы формы» выдвинули «проблему методов» художественного труда, провозгласив синтез искусства с индустрией. Так, что именно представители ЛЕФа «…выдвинули грандиозную программу реформы художественного образования». Как отмечалось выше, позиция Л. Троцкого была четко озвучена в его речи на пленуме ЦК ВКП (б) в мае 1924 года: «Те, кто говорят о пролетарской культуре всерьез и надолго, которые из пролетарской культуры делают платформу, мыслят в этом вопросе по формальной аналогии с буржуазной культурой. Буржуазия взяла власть и создала свою культуру; пролетариат, овладев властью, создаст пролетарскую культуру. <…> Овладев властью, он *(пролетариат)* только впервые по-настоящему и убеждается в своей ужасающей культурной отсталости. Чтобы победить ее, ему нужно уничтожить те условия, которые сохраняют его как класс. Чем больше можно будет говорить о новой культуре, тем меньше она будет носить классовый характер. В этом основа вопроса и главное разногласие, поскольку речь идет о перспективе» 10. И далее Троцкий высказывается в еще более категоричной форме: «… в эпоху диктатуры о создании новой культуры, то есть о строительстве величайшего исторического масштаба, не приходится говорить; а то ни с чем прошлым несравнимое культурное строительство, которое наступит, когда отпадет необходимость в железных тисках диктатуры, не будет уже иметь классового характера. Отсюда надлежит сделать тот общий вывод, что пролетарской культуры не только нет, но и не будет; и жалеть об этом поистине нет основания: пролетариат взял власть именно для того, чтобы навсегда покончить с классовой культурой и проложить пути для культуры человеческой» 11. Подобные дискуссии, сотрясавшие послереволюционные осколки культурного пространства некогда единой великой русской культуры, часто дают повод исследователям слишком примитивно и линейно трактовать сложную многообразность послереволюционных событий в области искусства. Мы уже отмечали ранее, что согласно авторитетному изданию «The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists» под редакцией Яна Чилверса (I. Chilvers) под термином «социалистический реализм» следует понимать «…художественный стиль, изобретенный в советской России и других коммунистических странах. <…> В теории стремился к верному, объективному отображению реальности, на практике сводится к откровенному восхвалению государства соответственно указам власти» 12. Мы можем наблюдать, что автор в полном соответствии с упрощенной и политически ангажированной англо-саксонской традицией отмечает, что «Соцреализм возник как побочный эффект диктатуры Сталина (глава Советского Союза после смерти Ленина в 1924 году и до собственной смерти в 1953)» 13. (См. Иллюстрация 2).

8. Арватов Б.И., 1926, с. 83-84
9. Арватов Б.И.,1926., с. 90
10. Троцкий Л. Литература и революция. 2-е изд. – М., 1924. – С. 210.
11. Пролетарская культура и пролетарское искусство // Троцкий Л. Литература и революция. – М., 1924. – С. 210.
12. Chilvers I., 1996., с. 551
13. Chilvers I., 1996., с. 551

Другими словами, западный искусствовед Чилверс вполне серьезно считает, что «злой гений» И.В. Сталина мог сам единолично или с несколькими сторонниками подавить революционные дискуссии и своим волевым решением создать целый художественный стиль в мировой культуре. Звучит довольно неубедительно. Впрочем, для некоторых западных исследователей русского и советского искусства это считалось, к сожалению, и до сих пор считается вполне нормальным. Стоит констатировать тот факт, что в течение длительного периода после трагического распада СССР в 1991 году подобные «научные» исследования переводились, специально пропагандировались и тиражировались в огромном количестве по всему бывшему Союзу. Это неизбежно приводило к снижению степени научной компетентности авторов и понижению квалификационному уровню научных работ в области искусствоведения. Поэтому мы сочли своим долгом специально задержаться на проблеме современной, более объективной интерпретации феномена социалистического реализма в отечественном культурном пространстве. (См. Иллюстрация 3).

Общепринято считать, что базовые принципы будущего соцреализма стали активно формироваться в конце 1920-х годов. Сегодня в среде историков и культурологов считается, что рубеж 1930–1940-х годов в отечественной истории принято именовать эпохой «великого перелома». В этот период в стране происходит активное сворачивание НЭПа, проводится масштабная индустриализация (первая пятилетка), повсеместно происходит раскулачивание и коллективизация крестьянства и начинается грандиозная «культурная революция». Как следствие этих тектонических перемен, происходит ужесточение репрессий, как реализация партийного тезиса «об обострении классовой борьбы» по мере движения СССР к социализму. В таких условиях прежнее свободное революционное развитие советского искусства становилось невозможным. Именно поэтому отныне вся творческая деятельность художников, писателей, композиторов, кинематографистов должна неизбежно подчиниться генеральной линии ВКП (б) и полностью контролироваться руководством партии. Свобода мнений и творчества 1920-х годов сменяется довольно жесткой централизацией управления советским искусством, особенно после выхода в 1932 году Постановление Политбюро ЦК ВКП (б). Известно, что 23 апреля 1932 года в журнале «Партийное строительство» № 9 было опубликовано Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», где осуждалось деление художников и людей творческих профессий по классовому признаку, вследствие чего распускались все художественные группировки. Взамен создавались единые творческие союзы, в том числе Союз художников. Интересно, что до выхода в свет этого постановления Политбюро ЦК ВКП (б) в советской искусствоведческой среде часто использовали похожий термин «героический реализм» 14. В бурный период конца 1920-х – начала 1930-х годов, когда новый стиль еще только формировался, плеяда талантливых советских живописцев уже подарила всему миру целый ряд выдающихся художественных произведений, которые выделил Я. Чилверс 15. (См. Иллюстрация 4).

Отдельно стоит отметить великолепные картины «героического стиля» Александра Дейнеки (1899–1969), например, «Оборона Петрограда», где новаторское авторское видение окружающего мира, живописного художественного пространства и оригинальное художественно-образное прочтение историчности в современном искусстве во многом предопределило в дальнейшем появление и развитие творчества советских художников вообще и живописцев «сурового стиля» в частности. Именно поэтому следует выделить тот факт, что сложение живописи «социалистического реализма» происходило не столь последовательно и прямолинейно, как об этом принято было говорить еще совсем недавно.

Подводя итог данному исследованию, автор статьи утверждает тезис о необходимости выстраивания целостной картины русской цивилизационной и культурно-художественной трагедии

14. О перестройке литературно-художественных организаций. [Принято Политбюро ЦК ВКП (б) 23.IV.1932 г.]. Приложение № 3 к п. 21 пр. ПБ № 97. Архивная копия от 29 декабря 2019 на Wayback Machine // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 881. Л. 22
15. Chilvers I., 1996., с. 551

начала XX столетия, которая логично объясняет непрерывную преемственность в живописи и русского авангарда, и соцреализма, и даже неофициальной советской живописи нонконформистов.

Первая отличительная черта формируемого советского искусства заключалась в полном приоритете метода и методологии над формой, содержанием и смыслом искусства и творчества. Этот приоритетный метод, содержавший в себе агрессивные революционные черты в раннем советском авангарде, позднее был несколько «смягчен» опорой на традиции русского реализма второй половины XIX столетия (передвижничества) и стал менее агрессивен в живописи соцреализма. Справедливости ради, стоит отметить, что принцип революции в искусстве и принцип развития живописной культуры изначально был взят из революционного опыта импрессионизма и футурологических прогнозов научно-технической революции. Именно на этом базисе и был основан Музей живописной культуры в Москве, первые идеи о создании которого высказывались еще в грозном 1919 году.

Второй отличительной чертой советского живописного искусства стала партийность, которая со временем окончательно превратила культурное пространство СССР в иерархически выстроенное четко структурированное псевдо-теократическое государство со своим собственным культом. Главное здесь было даже не в том, что в этой системе уничтожалась свобода творчества, о чем часто пишут многочисленные зарубежные и отечественные исследователи, поскольку такой свободы не существовало с самого начала большевистского государства и даже воспоминания о ней были стерты из памяти «новой» революционной культурой еще в 1920-е годы. Главное было в том, что конструктивизм, провозгласивший не только функциональность как единственный критерий и смысл искусства и тем как бы уничтожавший личность как субъект культуры, невольно подготовил приход соцреализма как обезличенной «классовой культуры», поскольку художественно-эстетическая апелляция к «массам» всегда имеет элемент понижения и «усреднения» культурного пространства. Несмотря на тот факт, что общее содержание советской партийной идеологии менялось и корректировалось с течением времени, тем не менее, в зависимости от внешних обстоятельств полярное красно-черно-белое сознание являлось псевдорелигиозной основой живописного искусства советского культурного кода.

Оформившаяся к 1932 году живопись соцреализма выполнила основную часть программы, разработанной еще конструктивистами, по внедрению в массовое производство и в массовое общественное социальное строительство «лабораторных» экспериментов русского (советского) авангарда. Массовое советское искусство соцреализма в полном соответствии с социокультурными механизмами использовала результаты исследований в области трансформации традиционной модели искусства (прежде всего христианского), а советская пропагандистская машина запустила процесс массового тиражирования художественной продукции соцреализма. Художники-авангардисты при внешнем плюрализме формальных течений и формалистских споров сами установили своеобразную диктатуру нового творческого метода, который предусматривал безоговорочное принятие новой большевистской власти в сочетании с пафосом изменения всего культурно-художественного кода исторической России. Именно поэтому, по мнению автора, идейно-художественные программы в живописи соцреализма, как и предшествующего ему авангарда, заключались в следовании принципам платоновской идеализации интернационального коллективизма. Возникнув на волне революционного отрицания культурно-исторического наследия старого общества («отречемся от старого мира…»), авангард искренне стремился «обезобразить» человека и окружающий мир, воспевая новую культурно-историческую общность. Некий идеал нового коллективного сообщества освобожденного человечества (вспомним «новую» планету художника Юона). Затем авангард передал свою революционную эстафету социалистическому реализму, который и воспринял эту формализованную безличность как один из базовых смыслообразующих факторов своего дальнейшего становления и развития.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бердяев Н.А. Самопознание. - Харьков: ЭКСМО-ПРЕСС ФОЛИО, 1999. - 621 с.
2. Бердяев Н.А. Духовные основы русской революции: опыты 1917–1918 гг. - СПб.: Изд-во РХГИ, 1999. - 452 с.
3. Белов Е. Один из русских государственных вопросов в начале XX века // Исторический вестник: историко-литературный журнал. - 1880. - С. 306-320.
4. Трубецкой Е.Н. Избранные произведения. - Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. - 512 с.
5. Рассел Б. Практика и теория большевизма. - М.: Наука, 1991. - 509 с.
6. Козловски П. Культура постмодерна. - М., 1997. / Козловски П. Трагедия модерна. Миф и эпос XX века у Эрнста Юнгера // Вопросы философии. - 1997. - №12. - С. 15-16.
7. Гаджиев К.С. Политическая идеология: концептуальный аспект // Вопросы философии. - 1998. - №12. - С. 3-20.
8. Межуев В.М. О национальной идее // Вопросы философии. - 1998. - №12. - С. 3-14.
9. Мазаев А.И. Искусство и большевизм. 1920–1930: Проблемно-тематические очерки и портреты. - М.: КомКнига, 2007. - 140 с.
10. Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. - М.: Гилея, 1995–2004. / Т. 4. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов: С приложением переписки К.С. Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925) / [Сост., публ., вступ. статья, подгот. текста, комм. и примеч. А.С. Шатских]. - 2003. - 358 с. / Т. 5. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия / [сост., публ., вступ. и заключ. статьи, подгот. текста, комм. и примеч. А.С. Шатских]. - 2004. - 619 с. / Малевич К. О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А. - Витебск, 1919. - С. 10-21.
11. Цветаева М.Н. Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда. - СПб.: Изд-во РГХА, 2012. - 304 с.
12. Цветаева М.Н. Генезис культурно-религиозных символов русского искусства: от иконы до авангарда: дис. д-р. культурологии наук: 24.00.01. - СПб., 2006. - 364 с.
13. Деготь Е. Русское искусство XX века. - М.: Трилистник, 2002. - С. 99.
14. Chilvers, I. 1996. *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford University Press, NY, USA.
15. Grey, C. 1962. *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*, Thames and Hudson, London, UK.
16. Лебедянский М.С. Живопись, рожденная Октябрем. Становление и развитие социалистического реализма в русской советской живописи 1920–1930-е годы. - М.: Искусство, 1986. - 250 с.
17. Богданов А.А. О пролетарской культуре. - Л., М.: Издательское товарищество «Книга», 1924.
18. Троцкий Л.Д. Перманентная революция. - М.: АСТ, 2005. - С. 291, 299-300.
19. Штайн К.Э. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса: Антология в четырех томах. - Ставрополь, 2006. - С. 393.
20. Арватов Б.И. Искусство и производство: Сборник статей. - М., 1926. - С. 83-84.
21. Троцкий Л.Д. Пролетарская культура и пролетарское искусство // Троцкий Л. Литература и революция. 2-е изд. - М., 1924. - С. 210.
22. Троцкий Л.Д. Формальная школа поэзии и марксизм. Архивная копия от 18 февраля 2020 на Wayback Machine // Правда. - 1923. - №166. - 26 июля.
23. О перестройке литературно-художественных организаций. [Принято Политбюро ЦК ВКП (б) 23.IV.1932 г.]. Приложение № 3 к п. 21 пр. ПБ № 97. Архивная копия от 29 декабря 2019 на Wayback Machine // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 881. Л. 22.

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

Zhang Bu
Founder and Director of the Qingmu School of Additional Art Education
Beijing (北京)
e-mail: bu.chzhan@mail.ru
China

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-124-135

THE WORKS OF LUO ZHONGLI AND THE BIRTH OF HYPERREALISM IN PAINTING IN NEW CHINA

Summary: The article examines the unique aspects of hyperrealism development in Chinese art, with a focus on the contribution of artist Luo Zhongli (罗中立), who is considered the founder of this movement. The work emphasises that hyperrealism in China did not only appear as a borrowed phenomenon but developed on the basis of traditional Chinese aesthetic principles, such as "similarity of form" and "similarity of spirit". The authors consider the key features of Chinese hyperrealism, distinguished by extreme naturalism and meticulous execution, combined with national motifs. Luo Zhongli's painting Father serves as a clear example of this. This work has become a symbol of the Newest Time, showing the ways of interaction between the traditions of Western modernism and the Chinese cultural code. Thus, the groundwork for the development of the school of Chinese hyperrealism, distinguished by great originality, was established.

Keywords: hyperrealism, Chinese painting, artist Luo Zhongli, New China, realistic painting.

As an artistic movement, hyperrealism is based on the theoretical research and theses of French philosopher Jean Baudrillard (1929–2007), according to whom "simulacra never exist in reality" [3, p. 32]. This viewpoint defines the unique aesthetic paradigm and serves as a conceptual cornerstone of a whole visual arts movement, defining its special aesthetic paradigm.

The creation of a dialectic of "false reality" through the total simulation of visual experience, due to which the effect of generating a hyperreal space with subsequent destabilisation of perception is achieved, is the main artistic strategy of hyperrealism. Thus, the boundaries between objective reality, artistic fiction, and media representation are erased.

The history of the emergence of this artistic movement in China differs greatly from the natural evolution of hyperrealism in Western countries. By the Chinese cultural tradition, the phenomenon is viewed as borrowing, lacking the philosophical foundations that distinguish Western art. Meanwhile, over the centuries, traditional Chinese painting has developed its own unique artistic concepts, such as "similarity of form", "similarity of spirit", "realism", and "free expression" [4, p. 78].

It is important to note that all these traditional aesthetic principles determined the special development path of hyperrealism in Chinese art, which we propose to consider in this work.

The issues related to hyperrealism in Chinese painting were addressed by such researchers, art historians, and art critics as Lu Peng (吕澎), Feng Yihan (封一函), Zhu Qi (朱其), Yuan Min (袁敏), and others. We consider it necessary to continue the study of this artistic phenomenon and to shed more light on individual aspects of hyperrealism in Chinese artistic culture. While working on the topic, we carefully examined the publications of foreign scientists.

Ill. 1. Luo Zhongli. Father. China, 1980 (considered the first hyperrealist painting in China), oil on canvas. 216 cm × 152 cm. Stored in the National Art Museum of China (Beijing).
罗中 ，《 亲》，中国，1980 年（被视为中国第 张超写实主义油画作品），布面油画，216 cm × 152 cm， 收藏于中国美术馆。（北京）

It is well known that the term "hyperrealism" was first introduced into artistic discourse in 1973 during the work on an exhibition in a Brussels gallery organised by Belgian art dealer Isy Brachot. The scandalous exhibition, entitled Hyperrealism, displayed works by American artists representing such a movement as photorealism. The event served as a starting point for the terminology formation and launched the evolution of subsequent artistic practices, which developed in line with the photorealistic tradition [3, p. 44].

It should be noted that the institutionalisation of hyperrealism as an independent artistic movement occurred much later – at the beginning of the 21st century. In the art historical perspective, hyperrealism is a logical development of the photorealistic method, which has overcome the boundaries of easel painting and included such media as sculpture, installation, and other types of contemporary art in its arsenal.

The creation of works with an effect of total simulation of reality, achieved through virtuoso sculpting of form, precise rendering of optical effects, and the use of technological innovations in artistic practice, is a distinctive feature of hyperrealism [3, p. 76].

The painting technique of hyperrealism involves systematic work with photographic sources,

Ill. 2. Luo Zhongli. Fragments of the painting, Father.
罗中立绘画作品《父亲》局部。

including analysis, deconstruction, and subsequent reconstruction of the image. In addition, much attention is paid to microscopically precise colour correction, achieving maximum resolution, using airbrushing techniques, specialised pigments and binders, and projection equipment [3, p. 80].

Before we look at the origins of realistic painting development, let us take a quick look back at how Western oil painting made its way into China.

As is known, oil painting appeared in China at the end of the 16th century owing to European missionaries, among whom Italian Jesuit Matteo Ricci (1573–1620), a contemporary of the founder of naturalism, Caravaggio (1571–1610), stood out. Moreover, it is known that owing to the activities of Italian missionaries from the Jesuit congregation, Chinese teenage boys arrived in Naples for training, immersing themselves in the rich atmosphere of Italian culture, one of the recognised centres of which was the city at the foot of Vesuvius. Owing to direct interaction with Italy, oil painting organically entered the national artistic tradition over four centuries. The early period of Chinese oil painting includes four bust portraits of aristocrats and statesmen of the 18th century from the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts in Moscow.

Later, at the turn of the 20th century, that is, in the last decades of the Qing Dynasty, Western oil painting, together with its pedagogical system, was quickly adapted and developed in China. Outstanding artists, including Feng Gangbai (冯钢白), Li Tiefu (李铁夫), and Xu Beihong (徐悲鸿), underwent systematic training in the principles and techniques of academic realism in European (mainly French) art schools, thereby laying the foundations of the Chinese school of realistic oil painting [2, p. 61]. The passion for oil painting, owing to European and Russian influence, continued during the period of the Republic of China (1912–1949).

However, oil painting did not gain prominence in Chinese fine art until 1949, when the People's Republic of China was established. Interaction with the Soviet Union and its art institutions was the cause. As a result, the socialist realism method was established. It is important to note that the Chinese realism development was greatly influenced by the traditions of the Itinerants of the second half of the 19th – early 20th centuries, the Association of Artists of Revolutionary Russia (AKhRR, 1922–1932), and artists of the Russian emigration (1920–1930s). Among them, a special role was played by

Ill. 3. Luo Zhongli. Fragments of the painting, Father.
罗中立绘画作品《父亲》局部。

the graduate of the Imperial Stroganov School, M. Kichigin (1883–1968), as well as one of the most prominent representatives of Soviet academicism, K. Maksimov (1913–1994), who worked for a long time in Beijing in the 1950s.

Ill. 4. Luo Zhongli, final sketch from the Father series, graphite pencil on paper, 68.5 cm × 43.5 cm, 1980. Courtesy of Contemporary Tang Art Centre (Beijing).
罗中立《父亲》系列手稿最终定稿，纸本素描，68.5 cm × 43.5 cm，1980年，当代唐人艺术中心供图。（北京）

Ill. 5. Luo Zhongli, a sketch from the series Father, paper, colour graphics, 27.5 cm × 26 cm, 1980. Courtesy of Contemporary Tang Art Centre (Beijing).
罗中立《父亲》系列手稿，纸本彩绘，27.5 cm × 26 cm，1980年，当代唐人艺术中心供图。（北京）

With the onset of the Reform and Opening-up period (1978–present), the New Wave '85 (八五新潮) artistic movement made a tectonic shift in Chinese art. It transformed the monolithic system of "revolutionary realism" into a multi-level research platform aimed at simultaneously rethinking traditional heritage and mastering contemporary international artistic practices.

This turning point (1985–1990), which experienced a particular intensification of artistic debate, was characterised by a "cultural revolution from above", when official ideological barriers were removed, and international cultural exchange received not only state but also institutional support. All these events were accompanied by a spontaneous creative explosion, growth of artistic life, a free art market, mass penetration of Western artistic theories, and

Ill. 6. Luo Zhongli, a sketch for the work Father – "Every grain is given with labour".
罗中立《父亲》手稿之《粒粒皆辛苦》。

the formation of new intellectual centres, academic groups, and informal associations [4, p. 50].

For Chinese artists, Western and Soviet hyperrealism did not represent a conflict. It was only a method of extremely detailed, naturalistic depiction – a kind of improved realism. Although the works of Chinese artists outwardly resembled photographs, they strove to achieve a truth that surpassed photographic accuracy.

It is noteworthy that, unlike Western hyperrealism, Chinese artists showed greater respect for the traditions of European, Russian, and Soviet realism in fine art.

In the 1980s and 1990s, French artists Abraham Pincas (professor of painting at the National Higher School of Fine Arts in Paris) and Claude Yvel brought new techniques and methods in oil painting to China. From October to November 1987, a seminar on the technique of painting materials was held at the Central Academy of Fine Arts. It was attended by more than 30 teachers from all over the country. After it, French artists organised training courses on oil painting technique based on the traditions of realism and hyperrealism. Fantastic illusionism and naturalism, as presented by French teachers, changed the traditional practice of the "one-session" painting technique (alla prima), significantly enriching the creative method of Chinese oil painting [7, p. 55].

With the renewal of Chinese artists' creative concepts, the oil painting technique in China has undergone a transformation, developing from uniformity to diversity, from simple copying and imitation of foreign samples to the search for a unique national language. Thus, research into oil painting materials, the production of unusual tools, special brushes, bases and primers, vegetable oils and paint solvents have increased significantly, forming a large segment of the art materials market. It is this creative search that has become the foundation that not only strengthened the achievements of hyperrealism after its appearance in the PRC but also contributed to the development of innovation and cultural identity of national fine art.

In 2005, an important art association, the Chinese School of Realistic Painting, was founded. The event marked the revival of classical traditions, a return to high craftsmanship, and orientation towards a wide audience. Following the academic realism principles, the artists of the school creatively rethought the European painting tradition, enriching it with deep national meaning. Ai Xuan (艾轩), Yang Feiyun (杨

飞云), Wang Yidong (王沂东) and, of course, Luo Zhongli (罗中立), whose creative work has occupied a special place in the history of Chinese art, are among the leading representatives of this movement.

Luo Zhongli (born 1948) is considered the founder of Chinese hyperrealism, and his work *Father* (父亲), created in 1980, is recognised as the first painting of this movement in China.

Since the 1970s, works by world-famous hyperrealist artists, such as American Chuck Close (1940–2021) and German Gerhard Richter (b. 1932), began to appear in China. Their incredibly detailed painting techniques, which created an effect of extreme illusionism, shocked young Chinese artists of the time. Inspired by Chuck Close's works, Luo Zhongli created his famous painting *Father* (1980), which later won first prize at the Second National Young Artists Exhibition in Beijing (中国第二届青年美术作品展，北京).

The portrait, *Father,* was created by the artist in his student years, during his studies at the Sichuan Academy of Fine Arts. Executed in the spirit of hyperrealism, the painting amazes not only with the photographic accuracy of details, extreme lifelikeness, documentary nature, verismo, and amazing authenticity of the motif, but also with the depth of the psychological image.

Father (ill. 1) is an image of an old man with a withered, dark face covered with deep wrinkles. A "birthmark of destiny" (a sign of a hard lot) is noticeable near his nose, sunken cheeks, cracked lips, and only one tooth remains in his mouth. The peculiarity of the hero's image is the absence of a shoulder girdle, which is compensated by the expressive gesture of wounded hands, fingers exhausted by hard work with unevenly cut nails, carefully supporting an old porcelain bowl. Carnations, texture, and structure of various materials enrich the image of *Father* with incredible contrasts, creating the effect of presence in the tactile sensuality of the image, causing empathy in the viewer. The hero's penetrating gaze, which seems to sum up his life, makes a special impression.

The image of the peasant's emaciated face, with its deep wrinkles, furrows, scars and cracks in the tanned skin, has become a symbol of an entire era, reflecting the hard lot of the Chinese people who have gone through the crucible of historical trials. The image of *Father* embodies the spirit of national history, the fate of the heroic generations

Ill. 7. Luo Zhongli, sketch Brigadier from the series Father.
罗中立《父亲》手稿之《生产队长》。

who created the phenomenon of the prosperous New China.

Thus, the painting *Father* has become an exceptional artistic manifesto of modern times, a bridge that connects tradition and modernity, the motifs of Western modernism and national spirituality [1, p. 23].

Ill. 8. Luo Zhongli. Herder, oil on canvas, 76.5 cm × 96.7 cm, 1992. Art Museum of the Sichuan Academy of Fine Arts (Chongqing).
罗中立《牧马人》，布面油画，76.5 cm × 96.7 cm，1992年。现藏于四川美术学院博物馆。（重庆）

Ill. 9. Luo Zhongli. Liangshan People, oil on canvas, 60 cm × 50 cm, 1990. Art Museum of the Sichuan Academy of Fine Arts (Chongqing). 罗中立《凉山人》，布面油画，60 cm × 50 cm，1990年。现藏于四川美术学院博物馆。（重庆）

Ill. 10. Luo Zhongli. Yi People from Liangshan Mountain, oil on canvas, 80 cm × 65 cm, 1989. Art Museum of the Sichuan Academy of Fine Arts (Chongqing). 罗中立《凉山彝人》，布面油画，80 cm × 65 cm，1989年。现藏于四川美术学院博物馆。（重庆）

It was this painting that marked the birth of a new direction in Chinese art, which would find further life, become incredibly popular and undergo changes in our days.

Of course, the master who created this work is a true innovator, owing to the unprecedented role of naturalistic drawing, capturing the porous skin and cracks on the lips, swollen veins of the hands and other details; he turned the painting into a document that evokes a piercing experience. Moreover, we should note the monumental composition of the portrait. It includes an expressive gesture of the hands, which is unthinkable for the old European and Chinese tradition, when a portrait was rather chamber in nature (like the Chinese portraits of the 18th century from the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts). The monumental grandeur of the image is emphasised by the huge format of the canvas (216 cm x 152 cm), creating the effect of a visual clash, a contrast of scales.

The painting caused a stormy social resonance and discussions in artistic circles about the admissibility of such an interpretation of the "image of a typical hero"; it broke the tradition of narration that accompanied Chinese realism for many decades. Here, for the first time, the image of a simple peasant is among the founders of history, creators of the future, and is likened to a sculptural monument [7, p. 78].

Recognised as one of the most prestigious works of modern Chinese art, Luo Zhongli's painting was included in dozens of exhibitions and hundreds of publications in different parts of the world, receiving the highest praise. The portrait has become a symbol of the fine arts of the new era, paving the way for hyperrealism to successfully spread in New China painting, marking a milestone in the history of national art.

REFERENCES

1. Luo Zhongli. 2005. "The Origin of My Work Father", *China Development Review*, pp. 15-25. 罗中立.我的《父亲》的成因[J].中国发展观察.
2. Lü Peng. 2010. *History of Chinese Modern Art*, Fiction Publishing House, Hunan, China, p. 223. 吕澎《中国现代美术史》.湖南美术出版社.
3. Feng Yihan. 2003. *Hyperrealism*, People's Fine Arts Publishing House, Beijing, China, p. 200. 封一函.超级写实主义[M].北京：人民美术出版社.
4. Zhu Qi. 2005. *History of Modern Chinese Art: 1985-2000,* People's Literature Publishing House, Shanghai, China, p. 180. 朱其.《中国当代艺术史：1985-2000》，上海人民出版社.

5. Yuan Min. 2001. “My View on Chinese ‘Hyperrealism’”, *Studies of Fine Art*, no. 2, pp. 14-21. 袁敏.《我看中国的“超级写实主义”》.《美术研究》.2001年第2期.
6. Yan Lan. 2022. “Zhao Jun’s Philosophical Reflections and the Practice of Neo-Eastern Classicism in Painting”, *Bulletin of the Tianjin Academy of Fine Arts*, no. 1, pp. 76-82. 杨岚.《赵均的艺术哲思与新东方古典主义绘画实践》，《天津美术学院学报》，2022年第1期.
7. Yang Juanjuan. 2021. “Hyperrealism: Craftsmanship and Skill”, *Guangming Daily*, June 24, issue 13, pp. 53-60. 杨娟娟.《超级写实主义：匠气与匠心》，《光明日报》，2021年06月24日 13版.

Кирилл Николаевич Гаврилин
Кандидат искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой истории искусства и гуманитарных наук
РГХПУ им. С.Г. Строганова.
Член-корреспондент Российской академии художеств
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru
Москва, Россия

Чжан Бу
Основатель и директор Школы дополнительного
художественного образования Цинму, Пекин (北京)
e-mail: bu.chzhan@mail.ru
Пекин, Китай

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-124-135

ТВОРЧЕСТВО ЛО ЧЖУНЛИ И РОЖДЕНИЕ ГИПЕРРЕАЛИЗМА В ЖИВОПИСИ НОВОГО КИТАЯ

Аннотация: Статья исследует уникальные аспекты становления гиперреализма в китайском искусстве, акцентируя внимание на вкладе художника Ло Чжунли (罗中立), который считается основоположником этого направления. Работа подчеркивает, что гиперреализм в Китае возник не только как заимствованное явление, но развивался на основе традиционных китайских эстетических принципов, таких как «сходство формы» и «сходство духа». Авторы рассматривают ключевые характеристики китайского гиперреализма, отличающегося крайним натурализмом и тщательным исполнением, в сочетании с национальными мотивами, что наглядно иллюстрирует картина Ло Чжунли «Отец». Это произведение стало символом Новейшего времени, показав пути взаимодействия традиций западного модернизма и китайского культурного кода. Таким образом были заложены оригинальные основы для развития школы китайского гиперреализма, отличающейся большим своеобразием.

Ключевые слова: гиперреализм, китайская живопись, художник Ло Чжунли, Новый Китай, реалистическая живопись.

Гиперреализм как художественное направление опирается на теоретические изыскания и тезисы французского философа Жана Бодрийяра (1929–2007), согласно которому «Симулякр никогда не существует в реальности» [3, с. 32]. Данное положение формирует концептуальный фундамент целого направления в изобразительном искусстве, определяя его особую эстетическую парадигму.

Основная художественная стратегия гиперреализма заключается в создании диалектики «ложной реальности», через тотальную симуляцию визуального опыта, благодаря чему достигается эффект генерирования гиперреального пространства, с последующей дестабилизацией восприятия. Таким образом, происходит стирание границ между объективной реальностью, художественной фикцией и медийной репрезентацией.

История зарождения этого художественного направления в Китае принципиально отличается от естественной эволюции гиперреализма в странах Запада. Для китайской культурной традиции это явление воспринимается как заимствование, лишённое той философской основы, которая характерна для западного искусства. Между тем, китайская традиционная живопись на протяжении веков развивала собственные уникальные художественные концепции, такие как: «сходство формы», «сходство духа», «реализм» и «свободное выражение» [4, с. 78].

Важно отметить, что все эти традиционные эстетические принципы обусловили особый путь развития гиперреализма в китайском искусстве, который мы предлагаем рассмотреть в данной работе.

К вопросам, связанным с темой гиперреализма в китайской живописи, обращались такие исследователи, историки искусства и арт-критики, как Люй Пэн (吕澎), Фэн Ихань (封一函), Чжу Ци (朱其), Юань Минь (袁敏) и др. Считаем необходимым продолжить изучение данного художественного явления и более подробно осветить отдельные грани гиперреализма в китайской художественной культуре. Работая над темой, мы внимательно рассмотрели публикации зарубежных ученых.

Хорошо известно, что термин «гиперреализм» был впервые введен в художественный дискурс в 1973 году в процессе работы над выставкой в брюссельской галерее, организованной бельгийским арт-дилером Изи Брашо. Скандальная выставка под названием «Гиперреализм» демонстрировала произведения американских художников, представлявших такое направление как фотореализм. Данное событие послужило отправной точкой для формирования терминологии и запустило эволюцию последующих художественных практик, развивавшихся в русле фотореалистической традиции [3, с. 44].

Следует отметить, что институционализация гиперреализма как самостоятельного художественного направления произошла значительно позднее – в начале XXI века. В искусствоведческой перспективе гиперреализм представляет собой логическое развитие фотореалистического метода, преодолевшего границы станковой живописи и включившего в свой арсенал такие медиа как скульптура, инсталляция и другие виды современного искусства.

Отличительной особенностью гиперреализма является создание произведений, обладающих эффектом тотальной симуляции реальности, достигаемой за счет виртуозной лепки формы, точной передачи оптических эффектов, использования технологических инноваций в художественной практике [3, с. 76].

В живописной технике гиперреализм предполагает систематическую работу с фотографическими источниками, включающую анализ, деконструкцию и последующую реконструкцию изображения. Помимо того, большое внимание уделяется микроскопически точной цветокоррекции, достижению максимального разрешающего эффекта, применению аэрографической техники, использованию специализированных пигментов и связующих веществ, а также проекционного оборудования [3, с. 80].

Вспомним краткую историю проникновения западной масляной живописи в Китай и обратимся к истокам развития реалистической живописи.

Как известно, масляная живопись появилась в Китае в конце XVI века благодаря европейским миссионерам, среди которых особенно выделялся итальянский иезуит Маттео Риччи (1573-1620), современник основоположника натурализма Караваджо (1571-1610). Более того, известно, что благодаря деятельности итальянских миссионеров из конгрегации иезуитов в Неаполь для обучения прибывали китайские мальчики-подростки, которые погружались в богатую атмосферу итальянской культуры, одним из признанных центров которой был город у подножия Везувия. Благодаря прямому взаимодействию с Италией масляная живопись за четыре столетия органично вошла в национальную художественную традицию. К раннему периоду китайской масляной живописи относятся четыре погрудных портрета аристократов и государственных деятелей XVIII века из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве.

Позже, на рубеже XIX-XX веков, то есть в последние десятилетия правления династии Цин, западная масляная живопись вместе с её педагогической системой была быстро адаптирована и получила развитие в Китае. Выдающиеся мастера, включая Фэн Ганбая (冯钢白), Ли Тефу (李铁夫) и Сюй Бэйхуна (徐悲鸿), прошли систематическое обучение принципам и технике академического реализма в европейских (преимущественно французских) художественных школах, заложив тем самым основы китайской школы реалистической масляной живописи [2, с. 61]. Увлечение масляной живописью благодаря европейскому и русскому влиянию, продолжилось также и в период Китайской Республики (1912-1949).

Однако, только лишь после образования Китайской Народной Республики в 1949 году, благодаря взаимодействию с Советским Союзом и его художественными институциями, масляная живопись получает приоритет в китайском изобразительном искусстве, способствуя утверждению метода социалистического реализма. Важно отметить, что на развитие китайского реализма огромное влияние оказали традиции русских художников-передвижников второй половины XIX – начала XX века, Ассоциации художников революционной России (АХРР, 1922-1932), художников русской эмиграции (1920-1930-х гг.), среди которых особенную роль сыграл выпускник Императорского Строгановского училища М.А. Кичигин (1883-1968), а также один из самых ярких представителей советского академизма К.М. Максимов (1913–1994), долгое время работавший в Пекине в 1950-е годы.

С началом периода Политики реформ и открытости (1978 – настоящее время) художественное движение «Новая волна-85» («八五新潮») совершило тектонический сдвиг в китайском искусстве, трансформировав монолитную систему «революционного реализма» в многоуровневую исследовательскую платформу, обращенную одновременно к переосмыслению традиционного наследия и освоению современных международных художественных практик.

Этот переломный период (1985-1990-е), переживавший особое обострение художественных дискуссий, характеризовался «культурной революцией сверху», когда официальные идеологические барьеры были сняты, а международный культурный обмен получил не только государственную, но и институциональную поддержку. Все эти события сопровождались стихийным творческим взрывом, ростом художественной жизни, свободного арт-рынка, массовым проникновением западных художественных теорий и формированием новых интеллектуальных центров, академических групп и неформальных объединений [4, с. 50].

Для китайских художников западный и советский гиперреализм не представляли собой конфликта, а являлись лишь методом предельно детализированного, натуралистичного изображения – своего рода усовершенствованным реализмом. Хотя внешне работы китайских мастеров напоминали фотографии, они стремились к достижению истины, превосходящей фотографическую точность.

Примечательно, что в отличие от западного гиперреализма, китайские художники проявляли большее уважение к традициям европейского, русского и советского реализма в изобразительном искусстве.

В период 1980-1990-х годов французские художники Абраам Пинкас (профессор живописи Национальной высшей школы изящных искусств в Париже) и Клод Ивель принесли в Китай обновление приемов и техник в масляной живописи. В октябре-ноябре 1987 года в Центральной академии изящных искусств был проведен семинар по технике живописных материалов, в котором приняли участие более 30 преподавателей со всей страны, после чего французские художники организовали учебные курсы по технике масляной живописи, основанной на традициях реализма и гиперреализма. Фантастический иллюзионизм, натурализм – в подаче французских наставников – изменили традиционную практику «односеансовой» техники письма (alla prima), значительно обогатив творческий метод китайской масляной живописи [7, с. 55].

С обновлением творческих концепций китайских художников техника масляной живописи в КНР претерпела трансформацию, развиваясь от единообразия к многообразию, от простого копирования и подражания иноземным образцам к поиску уникального национального языка. Таким образом, исследования материалов масляной живописи, производство необычных инструментов, особенных кистей, а также основ и грунтов, растительных масел и растворителей для красок – значительно повысились, сформировав большой сегмент рынка художественных материалов. Именно эти творческие поиски стали фундаментом, который не только укрепил достижения гиперреализма после его появления в КНР, но и способствовал развитию инноваций и культурного своеобразия национального изобразительного искусства.

В 2005 году было основано важное художественное объединение – «Китайская школа реалистической живописи». Это событие ознаменовало возрождение классических традиций, возвращение к высокому мастерству и ориентацию на широкую зрительскую аудиторию. Художники школы, следуя принципам академического реализма, творчески переосмыслили европейскую живописную традицию, обогатив её глубоким национальным смыслом. Среди ведущих представителей этого направления – Ай Сюань (艾轩), Ян Фэйюнь (杨飞云), Ван Идун (王沂东) и, конечно, Ло Чжунли (罗中立), чьё творчество заняло особое место в истории китайского искусства.

Ло Чжунли (р.1948) считается основоположником китайского гиперреализма, а его работа «Отец» (《父亲》), созданная в 1980 году, признаётся первой картиной этого направления в Китае.

С 1970-х годов произведения всемирно известных мастеров гиперреализма, таких как американец Чак Клоуз (1940-2021) и немец Герхард Рихтер (р.1932), начали проникать в Китай. Их невероятно детализированная техника исполнения, создававшая эффект крайнего иллюзионизма, потрясла молодых китайских художников того времени. Вдохновившись работами Чака Клоуза, Ло Чжунли создал свою знаменитую картину «Отец» (《父亲》) (1980 г.), которая позднее получила первую премию на «Второй национальной выставке молодых художников (Пекин) (中国第二届青年美术作品展，北京).

Портретное полотно «Отец» было создано мастером в студенческие годы, в период обучения в Сычуаньской академии изящных искусств. Картина, выполненная в духе гиперреализма, поражает не только фотографической точностью деталей, крайним жизнеподобием, документальностью, веризмом, удивительной достоверностью мотива, но и глубиной психологического образа.

Образ «Отца» (Ил. 1) представляет оглавое изображение старика с иссохшим, темным лицом, покрытым глубокими морщинами. У носа заметна «родинка судьбы» (знак тяжелой доли), впалые щеки, потрескавшиеся губы, во рту остался лишь один зуб. Особенностью изображения образа героя является отсутствие плечевого пояса, что компенсируется выразительным жестом израненных рук, изможденных тяжелым трудом пальцев с неровно отстриженными ногтями, бережно поддерживающих старую фарфоровую чашу. Карнация, фактура и текстура различных материалов, обогащают образ «Отца» удивительными контрастами, создающими эффект присутствия в осязательной чувственности образа, вызывая сопереживание зрителя. Особенное впечатление производит проницательный взгляд героя, который будто бы подводит итог прожитому.

Изображение измождённого лица крестьянина, с его глубокими морщинами-бороздами, шрамами и трещинами испепеленной загаром кожи, превратилось в символ целой эпохи, отразив тяжёлую долю китайского народа, прошедшего через горнило исторических испытаний. Образ «Отца» воплощает дух национальной истории, судьбы героических поколений, создавших феномен процветающего Нового Китая.

Таким образом, картина «Отец» превратилась в исключительный художественный манифест новейшего времени, став мостом, соединившим традицию и современность, мотивы западного модернизма и национальной духовности [1, с. 23].

Именно это полотно ознаменовало рождение нового направления в китайском искусстве, которое обретет дальнейшую жизнь и станет невероятно популярным и претерпит изменения в наши дни.

Безусловно, мастер, создавший это произведение, выступает истинным новатором, благодаря беспрецендентной роли натуралистичного рисунка, фиксирующего пористую кожу и трещинки на губах, вздувшиеся вены кистей рук и прочие детали, превращающие картину в документ, вызывающий пронзительное переживание. Отметим также монументальную композицию оглавого портрета, включившего выразительный жест рук, что немыслимо для старой европейской и китайской традиции, когда оглавый портрет носил скорее камерный характер (как китайские портреты XVIII века из коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина). Монументальное величие образа подчеркнуто огромным форматом полотна (216х152 см), создающего эффект визуального столкновения, контраста масштабов.

Картина вызвала бурный социальный резонанс и дискуссии в художественных кругах о допустимости такой трактовки «образа типичного героя», она сломала традицию повествования, сопровождавшую китайский реализм на протяжении многих десятилетий. Здесь впервые образ простого крестьянина включен в ряд творцов истории, созидателей будущего и уподоблен скульптурному монументу [7, с. 78].

Картина Ло Чжунли, признанная одним из самых статусных произведений современного китайского искусства, была включена в состав десятков выставок и сотен публикаций в разных частях света, получив высочайшую оценку. Этот портрет стал символом изобразительного искусства новой эпохи, открыв путь успешному распространению гиперреализма в живописи Нового Китая, отметив веху в истории национального искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ло Чжунли. Происхождение моей работы «Отец» // Китайское обозрение развития. - 2005. - С. 15-25. 罗中立.我的《父亲》的成因[J].中国发展观察, 2005.
2. Люй Пэн. История современного китайского искусства. - Хунань: Издательство художественной литературы, 2010. - 223 с. 吕澎《中国现代美术史》.湖南美术出版社, 2010
3. Фэн Ихань. Гиперреализм. - Пекин: Издательство «Народное изобразительное искусство», 2003. - 200 с. 封一函.超级写实主义[M].北京：人民美术出版社，2003.
4. Чжу Ци. История современного китайского искусства: 1985–2000. - Шанхай: Издательство народной литературы, 2005. - 180 с. 朱其.《中国当代艺术史：1985-2000》, 上海人民出版社, 2005.
5. Юань Минь. Мой взгляд на китайский «гиперреализм» // Исследования изобразительного искусства. - 2001. - №2. - С. 14-21. 袁敏.《我看中国的"超级写实主义"》.《美术研究》.2001年第2期.
6. Ян Лань. Философские размышления Чжао Цзюня и практика нео-восточного классицизма в живописи // Вестник Тяньцзиньской академии изящных искусств. - 2022. - №1. - С. 76-82. 杨岚.《赵均的艺术哲思与新东方古典主义绘画实践》，《天津美术学院学报》，2022年第1期.
7. Ян Цзюаньцзюань. Гиперреализм: ремесленничество и мастерство // Гуанмин жибао. - 24 июня 2021 (выпуск 13). - С. 53-60. 杨娟娟.《超级写实主义：匠气与匠心》，《光明日报》，2021年06月24日 13版.

Peng Huizhen
Post-graduate student
Institute of Music, Theatre, and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia
e-mail: 403458041@qq.com
St. Petersburg, Russia

Wu Mi Na
Corresponding Author; Teacher
Guangxi Normal University
e-mail: 1317207932@qq.com
Guilin, China

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-136-152

FEMALE IMAGES IN THE MUSICAL ART OF CHINA IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: GENRE AND STYLISTIC TRENDS OF THEIR EMBODIMENT

Summary: The article considers female images, reflected in the musical art of China in the first half of the 20th century. In order to comprehend the specifics of their development in comparison to analogues in Western European musical art, the work aims to analyse how female images were interpreted in various opera and chamber-vocal musical art genres in China during the first half of the 20th century, including in the historiographic key. For this purpose, a comprehensive, hermeneutic, comparative approach, and the method of musicological analysis were used. The study established that the concept of soubrette (Hua Dan, "flower maiden", in Chinese opera theatre) generalises not only the characteristic features of the female stage type, but also specific vocal features, which are sonorous and flexible; its typology of qualities can be supplemented from the position of mastery of coloratura technique. The specificity of the Hua Dan voice in Chinese opera theatre requires a separate study. In Western European musical art, the ontology of the soubrette role covers the genres of opera (buffa, singspiel), operetta; intonation features of the soubrette part penetrate into the instrumental works of Viennese classics through the pastoral genre. In Chinese culture of the early 20th century, the dominance of the Hua Dan image in traditional operas was gradually displaced due to the May Fourth cultural and social changes associated with the discovery of a sovereign personality, which is especially characteristic of the interpretation of female images in the chamber-vocal lyrics of Huang Zi, Xiao Yumei, Wang Guangqi, Jiang Dingxiang, and others. During revolutionary changes and anti-war struggle, the Hua Dan role was replaced by the Zhengdan role – a loving and faithful woman with a tragic fate. The dominance of individual female roles in specific historical periods of China's development seems to be a promising direction of work, as well as the study of cultural changes associated with the processes of integrating elements of Western and Eastern musical theatre.

Keywords: role, female images, Chinese musical art, opera, chamber-vocal creativity, soubrette, Hua Dan.

Historical and stylistic development of female images at various stages of musical art evolution in China, as well as in comparison to their analogues in Western European musical art, have not been studied to date. At the same time, the study of semantic and musical patterns of female image embodiment is of interest to a number of authors in the field of world musicology, for instance, American musicologist Iitti Sanna and Serbian musicologist Ivana Ilic[1]. In Russian musical science, the works of L. Kazantseva, P. Nevskaya, S. Smagina, in which various strategies for studying the female image[2] are developed, can serve as examples. In relation to Chinese musical science, Xiong Yingwen notes that the achievements of the "feminine" direction in modern musical science are created mainly by women[3]. As of right now, we can state that musicology is just beginning to grasp this difficult subject. Only in the future will this direction be seriously and methodically studied in relation to the image of a woman as a phenomenon of a musical composition.

In order to comprehend the specifics of female images development and taking into account the comparison to analogues in Western European musical art, the work aims to analyse how they were interpreted in various opera and chamber-vocal musical art genres in China during the first half of the 20th century, including in the historiographic key.

One of the prominent roles is that of the soubrette, which is relevant for both Chinese and European musical theatre. The term *soubrette* (from French) refers to a secondary female role in a comic opera. In the world of music, this concept is used to describe a certain type of soprano in an opera house. Thus, this definition refers both to the category of a stage character and to the vocal characteristics necessary to embody a given musical image.

In modern music science, researchers of Western European origin separately consider character's certain vocal and stylistic features or their social role. Moreover, there are Russian studies and works by Chinese authors that contain original theoretical developments from the point of view of the stated topic; however, all of them only indirectly analyse the phenomenon of the soubrette role. Let us consider the main ones.

First of all, it is necessary to turn to the famous Fach system of Rudolf Kloiber[4], where the concept of soubrette occupies an appropriate place. Russian researcher E. Sergeev translated and interpreted this modern voice classification in his work. In this typology[5], soubrette occupies the following position (Table 1).

Table 1. Fragment of R. Kloiber's voice classification as interpreted by E. Sergeev.

Playful and characteristic Fach			
Fach	Range	Characteristics	List of roles
Lyric coloratura soprano	c′ – f‴′	Very agile, light voice with a wide range.	Blonde (W. A. Mozart's *The Abduction from the Seraglio*), Susanna (W. A. Mozart's *The Marriage of Figaro*)
Playing soprano / soubrette	c′ – c‴′	Gentle, pliable voice. Graceful appearance.	Barbarina (W. A. Mozar's *The Marriage of Figaro*)
Characteristic soprano / Coloratura mezzo-soprano	h – c‴′	Intermediate, refined voice.	Isabella (G. Rossini's *The Italian Girl in Algiers*)
Playing Alto / Lyric Mezzo-Soprano	g — b″	Flexible, characteristic timbre.	Mercedes (G. Bizet's *Carmen*), Charlotte (G. Massenet's *Werther*)

The German Fach system is a method of classifying singers, primarily opera singers, according to the range, weight, and timbre of their voices. It is used mainly in German-language opera houses in Europe. Soprano soubrettes are young, energetic, self-confident women. They have light voices, most often without a wide upper register, but flexible and sonorous.

Soprano voices are usually divided into three vocal categories: soubrette, lyric, and dramatic. In addition, coloratura abilities or an extended vocal range of singers allow for further classification of these types of voices, adding colour to them, and, therefore, complementing the typology. It is difficult to compare the term "soubrette" with a framework where the criterion is exclusively the singer's voice, especially since the criteria for characterising vocal voices may differ in various countries, which requires a more in-depth study.

According to R. Bouldry, the diversity of vocal types proves that the term *soubrette* primarily char-

1. Iitti Sanna. *The feminine in German song.* 2006. New York: Peter Lang, p. 219; Ilić Ivana. *Fatalna žena: reprezentacije roda na operskoj sceni.* 2007. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti: Signature, p. 166.
2. Kazantseva L. P. *Musical Portrait.* 1995. Moscow: Conservatory Scientific and Creative Centre, p. 124; Nevskaya P. V. "Portrait in the space of semiotics: verbal and non-verbal", 2013, thesis for Grand PhD in Art Criticism: Saratov, p. 48; Smagina S. A. "The Image of the 'New Woman' in the Cinema of Transitional Historical Periods", 2021, thesis for Grand PhD in Art History: Moscow, p. 58.
3. Xiong Yingwen. "Liu Sanjie: The Image of Women in the Musical Art of Guangxi in the Second Half of the 20th - Early 21st Centuries", 2023, thesis for PhD in Art Criticism, St. Petersburg, p. 5.
4. Kloiber R. *Handbuch der Oper.* 2002. Deutscher: Taschenbuch Verlag, p. 929.
5. Sergeev E. N. "The German Fach System - a Modern Classification of Voices" // 2022. Art Education and Science, vol. 1, No. 30, p. 85.

acterises the personality of the character and, to a greater extent, the circumstances of her behaviour, rather than a specific voice type[6]. In Western European opera, the role of a soubrette is associated with the image of a servant close to the mistress. Usually, she has a pleasant appearance, a lively mind, cunning, and resourcefulness, which helps both to bypass the difficult character of the master, as presented in Mozart's opera, *The Marriage of Figaro,* in the image of Susanna. This role should be performed with a light and bright voice, determined by the character herself – a cheerful, young, and energetic girl. Therefore, soubrettes are usually played by women with a fragile physique, since the viewer should perceive them as young.

Let us present the main roles of the European opera theatre, which can be attributed to soubrettes: Zerlina (W. A. Mozart's opera *Don Giovanni*, 1787), Blonde (W. A. Mozart's opera *The Abduction from the Seraglio*, 1782), Anchen (C. M. von Weber's opera *Der Freischütz*, 1821), Adele (J. B. Strauss II's operetta *Die Fledermaus*, 1874), Susanna (W. A. Mozart's opera buffa *The Marriage of Figaro*, 1786), Despina (W. A. Mozart's opera *Così fan tutte*, 1790), Belinda (H. Purcell's opera *Dido and Aeneas*, 1689), Marcellina (L. van Beethoven's opera *Fidelio*, 1805), Papagena (W. A. Mozart's opera *The Magic Flute*, 1791), Oscar (G. Verdi's opera *Un Ballo in Maschera*, 1859), Nannetta (G. Verdi's opera *Falstaff*, 1893), Sophie (R. Strauss's comic opera *Der Rosenkavalier*, 1909–1910), etc. These heroines can certainly outshine all the actors on stage, despite the fact that (with the exception of Susanna) they do not play the main roles. Some sources classify Norina in *Don Pasquale* (1842) and Adina in *L'elisir d'amore* (1832) by G. Donizetti as soubrettes, as well as Musetta in *La Bohème* (1896) by G. Puccini[7].

Returning to the analysis of the very concept of *soubrette*, we note that it is a French term and means "a maid" or "a lady's maid". Initially, it came from the word *soubreto*, found in the Provencal dialect (it was used to refer to women-pretenders who were quick-witted and resourceful). Thus, E. Osborne states that one of the first soubrette roles in the opera genre belongs to Serpina (opera buffa by G. B. Pergolesi, *The Servant-Mistress*, 1733). With the help of various clever tricks, disguises, and machinations, the heroine successfully overcame the border between a servant and a noblewoman and, as a result, won the heart of her master and married him[8].

Moreover, S. Galkina writes about the function of soubrette's stage role: "<... it ...> is an acting role, a traditional comedy character, a resourceful, witty, lively servant, ready to come to the aid of the masters in their love affairs. It is generally accepted that this role appeared owing to commedia dell' arte or 'mask theatre', in which the character of Columbine existed"[9].

The soubrette as a role, a conductor of social change in society, is presented in one of the largest studies by an American art historian, J. Gillis. Her work is called "The Soubrette Character as an Agent of Social Change in 18th-19th-century Opera Buffa and Singspiel" (2018)[10]. The author summarises the most common views on the functions of this role among Western European musicologists. Among the most notable works, J. Gillis cites the following: J. Alano, *The Triumph of the Buffoons: The Mistress's Servant at the Paris Opera, 1752-1754*, 2007; W. J. Allenbrook, *The Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, 2014; R. Bouldry and R. Caldwell, *Singers' Edition: Operatic Arias, Soubrette*, 1992; K. Brown-Montesano, *Understanding the Women in Mozart's Operas*, 2007; D. Charlton, *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism*, 2012; D. M. Gamut, *Exploring the Roles of the Soubrette in the Operas of A. Mozart and L. da Ponte: Defining Susanna, Zerlina, and Despina*, 2018; C. Troy, *The Comic Intermezzo: A Study in Eighteenth-Century Italian Opera*, 1979; J. Warrack, *German Opera: From the Beginnings to Wagner*, 2001, etc.

J. Gillis analyses the evolution of the soubrette's role from its origins as Columbine to its presence in the Singspiel (translated from German: "a play with singing"). She notes that the entire period of the role's stage evolution (from the Renaissance to the Enlightenment) was very progressive, since Columbine and her Italian successors were catalysts for social change through their actions, which included manipulation through disguise and deception. As the soubrette developed, she became an increasingly significant element of musical theatre in terms of her impact on society. She exposed many superficial beliefs related to gender, gradually occupying more and more influential positions among male opponents. The soubrette challenged the laws of society and the existing division into classes, making the development of the plot more and more "predictably unpredictable", acting outside the accepted cliches and codes of conduct imposed on the soubrette by society[11].

Thus, according to J. Gillis, the role of the character in the 19th century began to fully reflect the new social reality. On the one hand, the German soubrette still demonstrated flirtatious behaviour towards her male colleagues, on the other hand, she no longer used tricks to manipulate her opponents (in some cases, on the contrary, other characters deceived her).

As prospects for her further research, J. Gillis defines the following: in addition to the Singspiel, the soubrette was involved in several Viennese operettas of the 19th century (up to the first decade), and the Theater an der Wien often hosted operetta premieres. According to the researcher, it is necessary to study the transformation of the soubrette's role in this genre. Viennese composers drew inspiration from the successes of the Parisian operetta style, where they had already begun to use their own dance forms, such as the waltz and polka, as well as other methods that corresponded to the entertainment tastes of society. The study of this aspect can bring a new contribution to the understanding of the soubrette's role at the beginning of the century before last.

In the works of Russian researcher A. Khokhlova (2009), the phenomenon of Columbine is considered from the point of view of the embodiment of her role in the genre model in J. Haydn's trio. The author analyses the nature of the special intricacy of the melody of the heroine's parts, allowing to create lightness, ease, playfulness and, at the same time, unpretentiousness of the character. The presented role is crystallised in instrumental music with the help of the genre of Siciliana, typical of the pastoral topos. It is noteworthy that, in her opinion, the image of Columbine is dialectical, she is both a servant and a mistress: J. Haydn thus carries out a kind of transition from a folk genre to a secular one. Khokhlova puts the image of Columbine in the centre of the trio's communication, and through this, "the composer defines a special 'focus' of relations that connects all the stage elements into one spatio-temporal situation"[12].

Indirectly, the stage-role characteristics of the soubrette are touched upon by M. Berlova in her thesis, "Theatre of the King: Theatre and theatricalisation of life in Sweden during the reign of Gustav III (1771–1792)" (2011). The performance of Madame de Pompadour is analysed (she plays the king's personal soubrette in the role of Dorine in *Tartuffe*)[13]. This work has theoretical value in the context of understanding the role of the French theatre in the development of the social image of the soubrette.

In fact, this completes the list of the main sources on the research problem. Based on the works studied, one of the promising lines of research is emerging into the historical and stylistic aspects of the embodiment of the soubrette role by different composers not only in the 18th–19th centuries, but also in the cultural context of the 20th–first quarter of the 21st century. In modern productions, characters of musical theatre of the last century unexpectedly show active and calculating female images more vividly. In the nature of these images, the prototype of Columbine can be discerned.

If we talk about the characters of Chinese opera, they are clearly divided according to gender, each of which has its own standard gestures, gait, vocal techniques, make-up, and costumes. It is reminiscent of the system of fixed roles of Beijing opera, which, beginning with the Yuan theatre (1271–1368), divided characters into four main categories: male, female, powerful, and comic, known as Sheng (生), Dan (旦), Jing (淨), and Chou (丑).

In Chinese opera, the analogue of the European soubrette is the character Hua Dan (花旦)[14], which means "a flower girl", and its variety Hua Shan (花衫), which is translated as "a colourful shirt", "a coquette". In character, they are the antipode of

6. Translated from: Yuan Zhou. *The Way to the 1930s' Shanghai Female Stardom from the Pioneering Actresses of the Late Qing to the Popular Female Film Stars of the 1920s and 1930s.* 2010. University of Oslo, p. 18.
7. Larsen R. L. *Opera Anthology: Arias for Soprano.* 1991. NY: G. Schimer, p. 35.
8. Osborne E. "The Clever Maid: A Lecture-Concert on the Role of the Soubrette-Soprano in Mozart's Operas" 2020. URL: https:// https://red.library.usd.edu/idea/103/ (date of access: 23.05.2025).
9. Galkina S. A. "The Role of a Soubrette in Mozart's Operas" // 2022. Actual problems and modern trends of science, culture, art in creative education. Moscow: Perspektiva, p. 59.
10. Gillis J. *The Soubrette Character as an Agent of Social Change in 18th-19th-century Opera Buffa and Singspiel.* 2018. Norman, Oklahoma, p. 168.
11. Ibid, p. 112.
12. Khokhlova A. L. *Joseph Haydn's Piano Trios in the Context of Game Space-Time*. 2009. Moscow: Academy of Natural Sciences, p. 120.
13. Berlova M. S. "Theatre of the King: Theatre and Theatricalisation of Life in Sweden During the Reign of Gustav III (1771-1792)", 2011, thesis for PhD in Arts: Moscow, p. 217.
14. Wei Jie. "Typical Images of Beijing, Sichuan and Cantonese Operas in Modern Chinese Art", 2025, thesis for PhD in Sciences: Vladivostok, p.180.

the images of Qingyi Dan (青衣) and Zhengdan (正旦)[15]. This contrast lies in the fact that against the background of pious, serious, elderly, and married women, often wearing a dark and long robe, a Hua Dan usually plays an unmarried girl of the lower classes, distinguished by cheerfulness and ease of movement, appearing before the viewer in brightly coloured clothes.

The reform of Chinese opera at the beginning of the last century by Wang Yaoqing (1881–1954) and Mei Lanfang (1894–1961) brought great popularity to Hua Dan and Hua Shan. Although the standards of their singing have changed throughout the evolution of traditional dramatic theatre, there are some constant characteristics of their role: a) coquetry and a pronounced tendency to steal the audience's attention during the performance; b) good looks and acting talent, which provide both the commercial and ideological components of the opera, fame, and success[16]. The role of Hua Dan implies that its performing abilities may recede into the background. The focus is on appearance and acting – original facial expressions and effective gestures (servant Hong Niang from the Peking opera *Red Maid*, based on a 13th-century drama, *Romance of the Western Chamber,* written by Wang Shifu, is an example).

A huge number of studies have been devoted to the specifics of female roles in Chinese opera. Yuan Zhou's thesis, "The Way to the 1930s' Shanghai Female Stardom: From the Pioneering Actresses of the Late Qing to the Popular Female Film Stars of the 1920s and 1930s"[17], is among the key works. It also analyses the work of actress Yang Naimei. Her most impressive and attractive roles were frivolous, dissolute or courtesan-like modern women. They were the closest to the Hua Dan role.

Weikun Cheng notes that in imperial China, courtesans (members of traveling troupes and variety artists who were supported financially by members of the royal family, aristocrats, and wealthy merchants[18]) were long considered a separate social category of "female performers". The heyday of female acting fame came during the Republican era (1912–1949). A major reimagining of opera productions resulted from the significant shifts from the illegal usage of young women in female roles in late Qing dynasty theatres to their assignment of high star status (the first opera production with a mixed-gender cast was produced in 1923). It was from this time that women's performances on the stage of Chinese theatres became legal.

Using the example of an analysis of works popular among Chinese youth in the 1920s, Russian literary scholar V. Adzhimamudova[19] identifies a new principle that speaks of serious changes occurring in personal structures. These changes were reflected in the May Fourth literary works created from 1917 to 1927[20]. The scholar cites two opposing trends that characterise the development of literature of this time and are personalised by the names of two Chinese writers, Zhou Zuoren and Hu Shi – ideologists of the literary revolution, who advocated traditionalism and modernisation. "Chinese literature, which for centuries professed humanity (ren) in its ethics, approached the idea of a sovereign personality only in modern times"[21]. In the work of Zhou Zuoren, the discovery of personality occurs: "Before, a person lived for the master, for the Tao, for their parents. Modern man has discovered that they live for themself," this is how Yu Dafu, his colleague and contemporary, spoke about the writer's creative work. The tragedy of a self-aware and awakened personality is best expressed by the newly revealed female character of Zhuo Wenjun, a 24-year-old widow from a noble family, an outstanding poetess and musician, who decided to remarry and run away from home in Guo Moruo's novel of the same name. She confidently proclaims: it is better to be "a broken jasper than a whole piece of tile"[22].

The dominance of particular literary, poetic, and musical genres in China's early 20th-century artistic culture was dictated by the personification and individualisation of female figures. Thus, in relation to the national literature development, Zhou Zuoren defined the functions of individual genres of verbal and poetic creativity. Their essence lies in the "coexistence and opposition of two aesthetic principles – 'literature carries the Tao' and poetry 'speaks of aspirations'". In other words, verbal types of creativity transmit collective experience and knowledge, poetry reveals inner feelings and individual experience[23], which is especially relevant for the representation of female images in the theatre.

The value of personality, revealed in China owing to the harsh realism of Ibsen's dramas, incredibly popular at that time, became the basis on which the interpretation of the meaning of women in the theatre changed, and chamber vocal music of the European type, its content addressed to the deeply personal sides of the human soul, developed. It is no coincidence that the majority of Chinese composers of the period under consideration, who worked in the genre of vocal miniatures (Wang Guangqi, Li Jinhui, Xiao Yumei, Huang Zi, Jiang Dingxiang, Qing Zhu, etc.), emphasised the strong impression that the vocal works of romantic composers[24] made on them. N. Bragina and Wang Jie[25] point to this phenomenon in their study of the chamber vocal works of Qing Zhu. According to V. Batanov, it was the 1910s–1920s that "became the historical period that laid the foundations for the formation of the genre sphere of chamber music, which received subsequent development in China, reaching a high professional level of fame[26] today. In relation to the theatre, the words of Hu Shi, addressed to Zhou Zuoren, are quite justified: "... a preacher of the Western way revealed the principle of a new personality in the anti-traditionalist concept of healthy individualism and egocentrism". He called the May Fourth era the Renaissance. "However, the belated discovery of personality in the protracted Middle Ages of Chinese culture was not accompanied by either the rise of a liberated spirit, ... or the exaltation of reason. Individualism did not become the self-suppressing principle of Chinese literature"[27].

In the history of Chinese musical art, the first half of the 20th century as a whole is a special, transitional period, during which the search for "own face" of the new national academic music was carried out. Gong Hu-yu (Hong-Yu) and Zhu Yuan[28] point out a number of specific features of this process in their works.

In his work, "Actresses of the New Drama", Zhou Yuan raises the issue of the historical practice of performing female roles by Chinese male actors, noting in passing that, with the exception of Mei Lanfang, in most cases male actors behave less naturally than representatives of the fair sex. It is difficult for men to embody the exquisite feelings of a "flower girl"[29] on stage. According to the researcher, the ability to use the language of non-verbal art, which is extremely important for the heroine of Hua Dan, is the advantage of a woman on stage.

Individual operas that borrowed their melodies from traditional dramas of some Chinese provinces, *Chun-Cao's Intrusion at the Court* and *Water Margin*, became representative plays for the establishment of a new type of Hua Dan roles. Thus, actress Liu Chanyu, who first played the heroine of Chun Cao, a sweet, cheerful girl, in these plays, created and developed her own style of performing characters of this type.

A separate group should include studies devoted to the change in the role of Hua Dan during the revolution. This topic is deeply covered by Liao Fan[30]. In the work, it is particularly noted that in July 1938, the Jingju Academy troupe performed a new play, *The Songhua River*, to celebrate the anniversary of the

15. Ibid.
16. "Hua Dan in the Contemporary Chinese Entertainment Industry". URL: https://sipofteanet.wordpress.com/2020/12/23/Hua Dan-in-the-modern-chinese-entertainment-industry/ (date of access: 25.05.2025).
17. Yuan, Zhou. "The Way to the 1930s' Shanghai Female Stardom: From the Pioneering Actresses of the Late Qing to the Popular Female Film Stars of the 1920s and 1930s". 2010. University of Oslo, p. 147.
18. Weikun, Cheng. "The Challenge of the Actresses: Female Performers and Cultural Alternatives in Early 20th-century Beijing and Tianjin". 1996. Modern China (Apr.), vol. 22, no. 2, p. 200.
19. Adzhimamudova V. S. "The Principle of Personality in the Literature of 'May 4'" // *Personality in Traditional China*. 1992. Moscow: Nauka. Eastern Literature, pp. 280-302.
20. The distinctive features of the works that appeared during these years are «... transition to the colloquial language of Baihua, the democratisation of themes and heroes, the exploration of 'non-aesthetic' layers of reality through a new creative method of 'truth-telling', the posing of social problems, and a changing concept of personality». Ibid, p. 280.
21. Ibid, p. 298.
22. The tragedy of a self-aware and awakened personality is best expressed by the newly revealed female character of Zhuo Wenjun, a 24-year-old widow from a noble family, an outstanding poetess and musician, who decided to remarry and run away from home in Guo Moruo's novel of the same name. She confidently proclaims: it is better to be «a broken jasper than a whole piece of tile».
23. Ibid, p. 298.
24. Gong, Hong-Yu. "Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911–1949". 2008. New Zealand Journal of Asian Studies, No. 10-2, pp. 38-69.
25. Bragina N. N., Wang Jie. "Musical Culture of China in the First Half of the 20th Century. Dialogue of the European and the National" // 2021. Bulletin of Cultural Studies, No. 2 (97), pp. 63-78.
26. Batanov V. Yu. "Genre and Style Guidelines of Chamber-instrumental Music of Chinese Composers of the 20th Century" // 2020. European Journal of Arts. No. 3, p. 23.
27. Adzhimadova V. S. "The Principle of Personality in the Literature of 'May 4'" // *Personality in Traditional China*. 1992. Moscow: Nauka. Eastern Literature, p. 299.
28. Gong, Hong-Yu. Ibid.
29. Ju, Yuan. «'Actresses of New Drama' in Jubu congkan", 2011, vol. 2, p. 7.
30. Liao, Fan. "The paradoxical Peking opera: performing tradition, history, and politics in 1949-1967 China". 2012. Permalink. University of California, p. 248.

beginning of the anti-Japanese war. The plot narrated how a fisherman, who lived on the banks of the Songhua River, unable to endure endless bullying and humiliation any longer, mobilised the residents to take up arms against the Japanese invaders. This became the first new production of *jingju*, created as anti-Japanese propaganda. In the play, the original characters and their names remained the same; however, the traditional costumes were completely replaced. Instead, both the old fisherman (the Laosheng character) and his daughter Guiying (the Hua Dan character) were dressed in modern workers' costumes. The traditional *jingju* makeup for the Laosheng and Hua Dan roles was also abandoned in order to make the actors' faces look realistic. The rest of the performance was still accompanied by the traditional *jingju* orchestra. This first *xiandaixi* (from Chinese (现代戏): "a modern play") created by the Academy demonstrated the basic principles of the transformation of the opera genre postulated by the Chinese Communist Party. They consisted of filling *jingju* with new content.

The entire period from 1949 to 1967 was a stage of creating new plays, reflecting modern revolutionary themes. Officially, it began with Mao Zedong's praise of "Bishan Liangshan" ("Ascended to Mount Liang"); however, it ended with sharp attacks on Wu Han's historical play, *Hai Rui Dismissed from Office*. In order to meet the requirements of the heroic deeds of the heroes of the new plays, composers made certain changes to their singing. For example, in the part of young and brave Temei, one of the heroines of the revolutionary opera, the traditional musical format of Xiao Sheng was included instead of using typical Hua Dan melodies. It happened due to the fact that a more powerful voice was needed to express the heroine's determination and passionate desire to join the revolutionary forces.

This is how new roles for opera actresses were formed. Through the content of stories about liberated love (for example, as in the opera *Butterfly*), the involvement and priority of the role of women's "feats of virtue" was demonstrated. Female actresses portrayed heroines ready for self-sacrifice. The audience applauded the best Zhengdan (正旦) – women who were loving and faithful, but often with a tragic fate; they were exalted more than the seductive Hua Dan, they became definitely more attractive, and they were admired as ideals embodying beauty and morality. It is noteworthy in this regard that the interpretation of the image of Liu Sanjie, "... a talented singer 'from the people', in her songs conveying the hopes and aspirations of ordinary peasants, their fears, discontent and dreams, is extremely popular in the art of Guangxi in the 20th century. In 1956, Deng Changling's mythological drama *Liu Sanjie* (Deng Changling, 1956) was published, in which the author processed and presented the legend of the 'singing fairy' in literary form. In the opera *Liu Sanjie*, written in the traditions of Cai Diao, the main character is presented not as a mythological image, but as an ordinary girl. In 1961, the first musical film, *Liu Sanjie or Third Sister Liu*, (directed by Su Li, arranged by Lei Zhenbang) was released, in which the main character is a representative of the Guangxi Zhuang ethnic minority in China (Haiwang Yuan, 2019). In 2004, an open-air ethnic show about the legendary folk singer, Impression Sanjie Liu, was staged by Zhang Yimou. In it, the main character is embodied as a 'goddess of singing' in accordance with the ancient myths and legends of Guangxi (Impression Sanjie Liu, 2019)"[31]. Having evolved from the mythical image of a fairy, through the images of a peasant girl and a self-sufficient educated woman, the image of Liu Sanjie found embodiment in the form of the patroness of Guangxi in works of modern musical art. Thus, the very ontology of female images in Chinese art outlined a new promising line of research into the role of Zhengdan. Understanding cultural and social factors that contribute to the dominance of this image at a certain historical stage in the development of Chinese musical art seems to be interesting in the outlined problem.

Prospects for further consideration are seen in the analysis of Chinese operas in order to understand the specifics of the embodiment of female images, which, according to a number of stylistic features, could be called analogues of female images in European operas. Moreover, it seems important to understand the female images of Hua Dan in modern Chinese theatre in the context of their evolution, taking into account the socio-cultural context. Such an analysis will help to reveal the functions of Hua Dan, on the one hand, as a catalyst for social self-reflection, and on the other, from the position of a dynamic factor influencing the formation of the plot line of the work. In addition, it seems relevant to establish the impact of philosophical and aesthetic factors, such as Confucian ideals and Taoist aesthetic criteria in modern Chinese opera, on the role of Hua Dan.

31. Xiong Inwen, Mozgot S. A. "Liu Sanjie: The Image of Women in the Traditional Guangxi Folk Drama 'Kai Diao'" // 2021. Bulletin of Musical Science, No. 1, p. 103.

These elements form the basis for studying changes in the portrayal of theatrical characters of Hua Dan, which are an indicator of cultural changes caused by the integration of Chinese opera with elements of Western theatre.

REFERENCES

1. Adzhimamudova, V.S. 1992. "The principle of personality in the literature of "May 4"", *Lichnost v traditsionnom Kitae [Personality in Traditional China]*, Nauka. Vostochnaya literatura, Moscow, Russia, pp. 280-302.
2. Batanov, V.Yu. 2020. "Genre And Style Guidelines In Instrumental Chamber Music By Chinese Composers Of The Twentieth Century" [Zhanrovo-stilevye orientiry kamerno-instrumentalnoj muzyki kitajskikh kompozitorov XX veka], *European Journal of Arts*, no. 3, pp. 23-30.
3. Berlova, M.S. 2011. "Theatre of the King: Theatre and the Theatricalization of Life in Sweden during the Reign of Gustav III (1771–1792)", Ph.D. Thesis, Art History, Moscow, Russia.
4. Bragina, N.N. and Wang Jie. 2021. "Musical Culture Of China In The First Half Of The XX Century: A Dialogue With European And National" [Muzykalnaya kultura Kitaya pervoj poloviny KHKH veka. Dialog evropejskogo i natsionalnogo], *Herald of Culturology [Vestnik kulturologii]*, no. 2(97), pp. 63-78.
5. Wei Jie. 2025. "Typical images of Peking, Sichuan and Cantonese operas in modern Chinese art", D. Sc. Thesis, Vladivostok, Russia.
6. Galkina, S.A. 2022. "The role of a soubrette in Mozart's operas", *Aktualnye problemy i sovremennye trendy nauki, kultury, iskusstva v tvorcheskom obrazovanii [Current issues and modern trends in science, culture, and art in creative education]*, Perspektiva, Moscow, Russia, pp. 59-61.
7. Kazantseva, L.P. 1995. *Muzykalnyj portret [Musical portrait]*, NTTS «Konservatoriya», Moscow, Russia.
8. Nevskaya, P.V. 2013. "Portrait in the space of semiotics: verbal and non-verbal", Abstract of Ph.D. dissertation, Art History, Saratov, Russia.
9. Osborn, E.H. 2020. "The Clever Maid: A Lecture Recital on the Soubrette Soprano Role in Mozart's Operas", available at: https:// https://red.library.usd.edu/idea/103/ (Accessed 23 May 2025).
10. Sergeev, E.N. 2022. "The German Fach System – A Modern Classification of Voices" [Nemetskaya Fach-sistema – sovremennaya klassifikatsiya golosov], *Arts Education and Science [Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka]*, vol. 1, no, 30, pp. 79-87.
11. Smagina, S.A. 2021. "The image of the "new woman" in the cinema of transitional historical periods", Abstract of Ph.D. dissertation, Art History, Moscow, Russia.
12. Xiong Yingwen and Mozgot, S.A. 2021. "Liu Sanjie: The Image of a Woman in the Traditional Folk Drama of Guangxi "Cai Diao"" [Lyu Santsze: obraz zhenshchiny v traditsionnoj narodnoj drame Guansi «Kaj Diao»], *Journal of Musical Science [Vestnik muzykalnoj nauki]*, vol. 9, no. 1, pp. 100-107.
13. Xiong Yingwen. 2023. "Liu Sanjie: The image of a woman in the musical art of Guangxi in the second half of the 20th - early 21st century", D. Sc. Thesis, St. Petersburg, Russia.
14. Khokhlova, A.L. 2009. *Klavirnye trio Jozefa Gajdna v kontekste igrovogo prostranstva-vremeni [Joseph Haydn's keyboard trios in the context of playful space-time]*, Akademiya Estestvoznaniya, Moscow, Russia.
15. Sip Of Tea: Break Into Chinese Pop Culture, 2020. "Hua Dan in The Modern Chinese Entertainment Industry", available at: https://sipofteanet.wordpress.com/2020/12/23/hua-dan-in-the-modern-chinese-entertainment-industry/ (Accessed 25 May 2025).
16. Caldwell, R. 1992. *Singers' edition, operatic arias: lyric soprano, light lyric soprano*, Caldwell & Co, Princeton, USA.
17. Gillis, J. 2018. *The soubrette character as an agent of social change in 18th and 19th century opera buffa and singspiel*, Norman, Oklahoma, USA.
18. Gong, Hong-Yu. 2008. "Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911–1949", *New Zealand Journal of Asian Studies*, no. 10-2, pp. 38-69.
19. Iitti, S. 2006. *The feminine in German song*, Peter Lang, New York, USA.
20. Ilić, I. 2007. *Fatalna žena: reprezentacije roda na operskoj sceni*, Fakultet muzičke umetnosti, Belgrade, Serbia.
21. Ju, Yuan. 2011. «Actresses of New Drama» in Jubu congkan, vol. 2.
22. Kloiber, R. 2002. *Handbuch der Oper*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, Germany.
23. Larsen, R.L. 1991. *Opera Anthology: Arias for Soprano*, G. Schirmer, New York, USA.
24. Liao, Fan. 2012. The paradoxical Peking opera: performing tradition, history, and politics in 1949-1967 China, Ph.D. Thesis, Drama and Theatre, University of California, USA.
25. Weikun, Cheng. 1996. "The Challenge of the Actresses: Female Performers and Cultural Alternatives in Early Twentieth Century Beijing and Tianjin", *Modern China* (Apr.), vol. 22, no. 2, pp. 197-233.
26. Wikander, M.H. 1993. *Princes to Act: Royal Audience and Royal Performance, 1578–1792*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, USA.
27. Yuan, Zhou. 2010. The Way to the 1930s' Shanghai Female Stardom: From the Pioneering Actresses of the Late Qing to the Popular Female Film Stars of the 1920s and 1930s, Master's Thesis, East Asian Studies, University of Oslo, Norway.

Пэн Хуэйчжэнь
Аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
Российского государственного педагогического
университета имени А.И. Герцена
e-mail: 403458041@qq.com
Санкт-Петербург, Россия

У Мина
Ответственный автор
Преподаватель
Педагогический университет Гуанси
e-mail: 1317207932@qq.com
Гуйлин, Китай

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-136-152

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ИХ ВОПЛОЩЕНИЯ

Аннотация: Статья посвящена женским образам, нашедшим преломление в музыкальном искусстве Китая в первой половине XX века. Цель работы – проанализировать толкование женских образов в разных жанрах оперного и камерно-вокального музыкального искусства Китая первой половины XX века, в том числе и в историографическом ключе, чтобы понять специфику их развития, в сравнении с аналогами в западноевропейском музыкальном искусстве. Для этого применяется комплексный, герменевтический, компаративный подходы, метод музыковедческого анализа. В результате исследования было установлено, что понятие «субретка» (хуа-дань «цветочная дева» в китайском оперном театре) обобщает не только характерные черты женского сценического типажа, но и конкретные вокальные характеристики голоса, обладающие звонкостью и гибкостью, типология качеств которого может быть дополнена с позиции владения колоратурной техникой. Отдельного исследования требует специфика голоса хуа-дань в китайском оперном театре. В западноевропейском музыкальном искусстве онтология амплуа субретки охватывает жанры оперы (буффа, зингшпиля), оперетты, интонационные приметы партии субретки проникают в инструментальные сочинения венских классиков через жанровую сферу пасторали. В китайской культуре начала XX века доминирование образа хуа-дань в традиционных операх было постепенно вытеснено из-за культурносоциальных изменений «4 мая», связанных с открытием суверенной личности, что особенно характерно для толкования женских образов в камерно-вокальной лирике Хуан Цзы, Сяо Юмэя, Ван Гуанци, Цзян Динсяна и других. В период революционных изменений и антивоенной борьбы на смену хуа-дань приходит амплуа чжэн-дань – женщины любящей и верной с трагичной судьбой. Доминирование отдельных женских амплуа в конкретные исторические периоды развития Китая видится перспективным направлением работы, также как и исследование культурных изменений, связанных с процессами интеграции элементов западного и восточного музыкального театра.

Ключевые слова: амплуа, женские образы, музыкальное искусство Китая, опера, камерно-вокальное творчество, субретка, хуа-дань.

Вопросы историко-стилистического развития женских образов на различных этапах эволюции музыкального искусства в Китае, а также в сравнительно-сопоставительном аспекте с их аналогами в западноевропейском музыкальном искусстве на сегодняшний день фактически не изучены. В то же время исследование смысловых и музыкальных закономерностей воплощения женских образов интересует ряд авторов в мировой музыкальной науке. Таков американский музыковед Иитти Санна и сербский музыковед Ивана Илич[1]. В российской музыкальной науке такими примерами могут служить труды Л. П. Казанцевой, П. В. Невской, С. А. Смагиной, в которых разрабатываются различные стратегии изучения женского образа[2]. По отношению к китайской музыкальной науке, как отмечает Сюн Инвэнь, достижения «феминного» направления в современной музыкальной науке созданы в основном женщинами[3]. И сейчас можно констатировать ранний этап освоения этой сложной темы в музыковедении и серьезное системное исследование образа женщины как феномена музыкального произведения видится только в перспективах развития этого направления.

Цель данной статьи – проанализировать различные толкования женских образов в разных жанрах оперного и камерно-вокального музыкального искусства Китая первой половины XX века, в том числе и в историографическом ключе, чтобы понять специфику развития, в том числе, в сравнении с их аналогами в западноевропейском музыкальном искусстве.

Одним из примечательных амплуа, которое актуально как для китайского, так и европейского музыкального театра является амплуа субретки. Термином «субретка» *(фр. – «soubrette»)* обозначается второстепенная женская роль в комической опере. В мире музыки — это понятие используется для описания определённого типа сопрано в оперном театре. Таким образом, эта дефиниция относится как к категории сценического персонажа, так и к вокальным характеристикам необходимым для воплощения данного музыкального образа.

В современной музыкальной науке учеными западноевропейского происхождения по-отдельности рассматриваются определенные вокально-стилистические характеристики персонажа или его социальная роль. Также встречаются российские исследования и работы китайских авторов, которые содержат оригинальные теоретические наработки с точки зрения заявленной тематики, но все они только косвенно анализируют феномен амплуа субретки. Рассмотрим основные из них.

В первую очередь необходимо обратиться к *известной Fach-системе Рудольфа Клойбера*[4], где понятие «субретка» занимает соответствующее место. Российский исследователь Е.Н. Сергеев в

Таблица 1. Фрагмент классификации голосов Р. Клойбера в интерпретации Е.Н. Сергеева

Игровой и характерный Fach			
Fach	Диапазон	Характеристика	Список ролей
Лирическое колоратурное сопрано	c′ – f‴	Очень подвижный, мягкий голос с широким диапазоном.	Блонда (В. А. Моцарт «Похищение из Сераля»), Сюзанна (В. А. Моцарт «Свадьба Фигаро»)
Игровое сопрано / Субретка	c′ – c‴	Нежный, податливый голос. Изящная внешность.	Барбарина (В. А. Моцарт «Свадьба Фигаро»)
Характерное сопрано / Колоратурное меццо-сопрано	h – c‴	Промежуточный, утонченный голос.	Изабелла (Дж. Россини «Итальянка в Алжире»)
Игровой альт / Лирическое меццо-сопрано	g — b″	Податливый, характерный тембр.	Мерседес (Ж. Бизе «Кармен»), Шарлотта (Ж. Массне «Вертер»)

1. Iitti Sanna. The feminine in German song. New York : Peter Lang, 2006. 219 p.; Ilić Ivana. Fatalna žena: reprezentacije roda na operskoj sceni. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti : Signature, 2007 (Beograd : Publish), 2007. 166 c.
2. Казанцева Л. П. Музыкальный портрет. Москва: НТЦ «Консерватория», 1995. 124 с.; Невская П. В. Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное: автореф. дис. ...доктора искусствоведения. Саратов, 2013. 48 с.; Смагина С. А. Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М., 2021. 58 с.
3. Сюн Инвэнь. Лю Саньцзе: образ женщины в музыкальном искусстве Гуанси второй половины XX — начала XXI века: автореф. дис. ...канд. искусствоведения. СПб., 2023. С. 5.
4. Kloiber R. Handbuch der Oper. Deutscher: Taschenbuch Verlag. 2002. 929 p.

своей работе осуществляет перевод и интерпретацию этого источника современной классификации голосов. «Субретка» в данной типологии[5] занимает следующую позицию (таблица 1).

Немецкая система Fach — это метод классификации певцов, в первую очередь оперных, по диапазону, силе и тембру их голосов. Она используется в основном в немецкоязычных оперных театрах Европы. Сопрано-субретки – молодые, энергичные, уверенные в себе женщины. У них лёгкие голоса, чаще всего не обладающие широким верхним регистром, но гибкие и звонкие.

Голоса сопрано обычно делятся на три вокальные категории: субретные, лирические и драматические. Кроме того, колоратурные способности или расширенный диапазон голоса певиц позволяют еще больше классифицировать данные типы голосов, добавляя им краски, а значит, дополняя типологизацию. Сложно сопоставить термин «субретка» с рамками, где критерием выступает исключительно голос певицы, тем более, что критерии характеристики вокальных голосов могут отличаться в разных странах, что требует более глубокого изучения.

Согласно позиции Р. Боулдри разнообразие типов вокала доказывает, что термин «субретка» в первую очередь характеризует личность персонажа и в большей степени обстоятельства ее поведения, чем конкретный тип голоса[6]. В западноевропейской опере амплуа субретки связано с образом приближенной к госпоже служанке. Обычно она обладает приятной внешностью, живостью ума, хитростью и находчивостью, помогающей обеим обходить сложный характер господина, как это представлено в опере Моцарта «Свадьба Фигаро» в образе Сюзанны. Данная роль должна исполняться легким и светлым голосом, что определяется самим персонажем – жизнерадостной, молодой и энергичной девушкой. Поэтому, субретку обычно играют женщины с хрупким телосложением, поскольку зритель должен воспринимать их как молодых.

Представим основные роли европейского оперного театра, которые можно отнести к субреткам: Церлина (опера В.А. Моцарта «Дон Жуан», 1787); Блонда (опера В.А. Моцарта «Похищение из Сераля», 1782); Анхен (опера К. М. фон Вебера «Вольный стрелок», 1821); Адель (оперетта И.Б. Штрауса II «Летучая мышь», 1874); Сюзанна (опера-буффа В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро», 1786); Деспина (опера В.А. Моцарта «Так поступают все», 1790); Белинда (опера Г. Пёрселла «Дидона и Эней», 1689); Марцеллина (опера Л. ван Бетховена «Фиделио», 1805); Папагена (опера В.А. Моцарта «Волшебная флейта», 1791); Оскар (опера Дж. Верди «Бал-маскарад», 1859); Нанетта (опера Дж. Верди «Фальстаф», 1893); Софи (комическая опера Р. Штрауса «Кавалер роз», 1909–1910) и др. Эти героини, безусловно, могут затмить всех актеров на сцене, несмотря на то, что (за исключением Сюзанны) они играют не главные роли. Некоторые источники к субреткам относят Норину в «Дон Паскуале» (1842) и Адину в «Любовном напитке» (1832) Г. Доницетти, а также Мюзетту в «Богеме» (1896) Дж. Пуччини[7].

Возвращаясь к анализу самого понятия «субретка», отметим, что это французский термин и в прямом переводе означает «служанка» или «горничная». Первоначально оно происходило от слова «*soubreto»,* встречающееся в прованском диалекте (им называли женщин-притворщиц, обладающих сообразительностью и изобретательностью). Так, Э. Осборн констатирует, что одна из первых субреточных ролей в оперном жанре принадлежит Серпине (опера-буффа Дж. Б. Перголези «Служанка-госпожа», 1733). С помощью различных хитроумных уловок, переодеваний и махинаций героиня успешно преодолела границу между служанкой и дворянкой и в результате завоевала сердце своего хозяина и вышла за него замуж[8].

Также *о функции сценической роли субретки* пишет С.А. Галкина: «<…*это*…> актёрское амплуа, традиционный комедийный персонаж, находчивая, остроумная, бойкая служанка, готовая прийти на помощь господам в их любовных интригах. Принято считать, что данное амплуа появилось благодаря *commedia dell' arte* или «театру масок», в котором существовал персонаж Коломбины»[9].

Субретка как амплуа – проводник социальных перемен в обществе представлена в одном из наиболее крупных исследований американского искусствоведа Дж. Гиллис. Ее работа называется «Персонаж субретки как проводник социальных перемен в опере-буффа и зингшпиле XVIII и XIX веков» (2018)[10]. Автор обобщает в нем наиболее распространенные воззрения на функции этого амплуа западноевропейских музыковедов. Среди наиболее примечательных работ Дж. Гиллис приводит следующие: Ж. Алано «Триумф Скоморохов: Слуга хозяйки в Парижской опере,1752-1754», 2007; У. Дж. Алленбрук «Ритмический жест в Моцарте: Свадьба Фигаро и Дон Джованни», 2014; Р. Боулдри и Р. Колдуэлл «Издание для певцов: Оперные арии, субретка», 1992; Б. М. Кристи «Понимание роли женщин в операх Моцарта», 2007; Д. Чарльтон «Опера в эпоху Руссо: музыка, конфронтация, реализм», 2012; Д. М. Гамут «Исследуем роли субретки в операх А. Моцарта – Л. да Понте: определение Сюзанна, Церлина и Деспина», 2018; Ч. Трой «Комическое интермеццо; исследование по истории восемнадцатого века, 1979; Д. Уоррек, Э. Джон «Немецкая опера: от истоков до Вагнера, 2001 и др.

Дж. Гиллис анализирует изменение амплуа субретки от ее происхождения как Коломбины до присутствия в зингшпиле (*пер. с нем.: «пьеса с пением»*). Она отмечает, что весь период сценической эволюции роли (от Возрождения до Просвещения) был очень прогрессивным, так как Коломбина и ее итальянские преемники были катализаторами социальных изменений посредством своих действий, включающих манипуляции с помощью маскировки и обмана. По мере развития субретка становилась все более значимым элементом музыкального театра с точки зрения воздействия на общество. Она разоблачала множество наносных убеждений, связанных с гендером, постепенно занимая все более влиятельные позиции среди оппонентов-мужчин. Субретка бросала вызов законам социума и существующему разделению на классы, делая развитие сюжета все более «предсказуемо непредсказуемым», действуя вне принятых штампов и кодексов поведения, навязанных субретке обществом[11].

Таким образом, амплуа персонажа по мнению Дж. Гиллис в XIX веке начало полностью отражать новую социальную реальность. С одной стороны, немецкая субретка все еще демонстрировала кокетливое поведение по отношению к своим коллегам-мужчинам, с другой, она больше не использовала хитрости, чтобы манипулировать своими противниками (в некоторых случаях наоборот другие персонажи обманывали ее).

В качестве перспектив своих дальнейших исследований Дж. Гиллис определяет следующее: помимо зингшпиля, субретка была задействована в нескольких венских опереттах XIX века (вплоть до первого десятилетия), а в театре «Ан дер Вин» часто проходили премьеры оперетт. По мнению ученого, следует изучить трансформацию роли субретки именно в этом жанре. Венские композиторы черпали вдохновение в успехах стиля парижской оперетты, где уже тогда начали использовать свои собственные танцевальные формы, такие как вальс и полька, а также другие способы, соответствующие развлекательным вкусам общества. Изучение данного аспекта может принести новый вклад в осмысление амплуа субретки в начале позапрошлого столетия.

В работах российского исследователя А.Л. Хохловой (2009) рассматривается феномен Коломбины с точки зрения воплощения ее амплуа в *жанровой модели в трио Й. Гайдна.* Автор разбирает природу особой витиеватости мелодики партий героини, позволяющих создавать легкость, непринужденность, игривость и, одновременно, непритязательность персонажа. Представленное амплуа кристаллизуется в инструментальной музыке при помощи жанра сицилианы, типичного для пасторального топоса. Примечательно, что образ Коломбины, по ее мнению, диалектичен, она одновременно является и служанкой, и госпожой: Й. Гайдн таким образом осуществляет своеобразный переход народно-бытового жанра в светский. А.Л. Хохлова выдвигает образ Коломбины в центр коммуникации трио, и через это «композитором определяется особый "фокус" отношений, который связывает все сценические

5. Сергеев Е. Н. Немецкая Fach-система – современная классификация голосов // Художественное образование и наука. 2022. Т. 1. № 30. С. 85.
6. Приведено по: Yuan Zhou. The Way to the 1930s' Shanghai Female Stardom from the Pioneering Actresses of the Late Qing to the Popular Female Film Stars of the 1920s and 1930s. University of Oslo, 2010. P. 18.
7. Larsen R. L. Opera Anthology: Arias for Soprano. NY: G. Schimer, 1991. С. 35.
8. Осборн Э. Умная служанка: лекция-концерт о роли субретки-сопрано в операх Моцарта (2020). URL: https:// https://red.library.usd.edu/idea/103/ (дата обращения 23.05.2025).
9. Галкина С. А. Амплуа субретки в операх Моцарта // Актуальные проблемы и современные тренды науки, культуры, искусства в творческом образовании. М.: Перспектива, 2022. С. 59.
10. Gillis J. The soubrette character as an agent of social change in 18th and 19-th century opera buffa and singspiel. Norman, Oklahoma. 2018.168 p.
11. Ibid. P. 112.

элементы в одну пространственно-временную ситуацию»[12].

Косвенно *сценическо-ролевая характеристика субретки* затрагивается М.С. Берловой в диссертации «Театр короля: театр и театрализация жизни в Швеции времен правления Густава III (1771–1792) (2011). Анализируется игра Мадам де Помпадур (в роли Дорины в «Тартюфе» она играет личную субретку короля)[13]. Данная работа имеет теоретическую ценность в контексте осмысления роли французского театра в развитии социального облика субретки.

Фактически на этом, завершается перечень основных источников по проблеме исследования. На основе проработанных трудов вырисовывается одна из перспективных линий исследования историко-стилевых сторон воплощения амплуа субретки разными композиторами не только XVIII – XIX веков, но и в культурном контексте XX – первой четверти XXI века. Персонажи музыкального театра прошлого столетия неожиданно показывают ярче активные и расчетливые женские образы в современных постановках. В природе этих образов угадывается прототип Коломбины.

Если говорить о персонажах китайской оперы, то они представляют собой четко разделенные в соответствии с половой принадлежностью личностей, у каждой из которых есть свои собственные стандартные жесты, походка, вокальные приемы, грим и костюмы. Это напоминает систему фиксированных ролей Пекинской оперы, которая, начиная с театра Юань (1271–1368), делила персонажей на четыре основные категории: мужские, женские, влиятельные и комические, известные как шэн (生), дань (旦), цзин (淨) и чжоу (丑).

Аналогом европейской субретки в китайской опере является персонаж хуа–дань (花旦)[14], что означает «девушка–цветок» и ее разновидность *хуа–шань* (花衫), которая переводится как «пёстрая рубашка», «кокетка». По характеру они являются антиподом образам циньи–дань (青衣) и чжэнь–дань (正旦)[15]. Этот контраст заключается в том, что на фоне благочестивых, серьезных, возрастных и замужних женщин, часто носящих темный и длинный халат, обычно хуа–дань играет незамужнюю девушку низших сословий, отличающуюся жизнерадостностью и легкостью движений, предстающую перед зрителем в одежде ярких цветов.

Реформирование китайской оперы в начале прошлого столетия Ваном Яоцином (1881–1954) и Мэй Ланьфаном (1894–1961) обеспечили хуа–дань и хуа–шань большую популярность. Несмотря на то, что стандарты их пения менялись на протяжении всей эволюции традиционного театра драмы, существуют некоторые неизменные характеристики ее амплуа: а) кокетство и ярко выраженная склонность перетягивать на себя внимание публики во время выступления; б) приятная внешность и актерский талант, обеспечивающие как коммерческую, так и идеологическую составляющую оперы, славу и успех[16]. Роль хуа–дань подразумевает, что ее исполнительские способности могут отступать на второй план. На передний план выдвигаются внешние данные и актерская игра – оригинальная мимика и эффектные жесты (в качестве примера может выступать служанка Хун-нян из пекинской оперы «Красная девица», поставленной по мотивам драмы XIII века «Западный флигель», написанной Ван Ши-фу).

Вопросам специфики женских ролей в китайской опере посвящено огромное количество исследований. В качестве ключевых работ можно назвать диссертацию Юань Чжоу «Путь к шанхайской женской славе 1930-х годов. От актрис-первопроходцев поздней династии Цин до популярных женщин-кинозвезд 1920-х и 1930-х годов»[17]. В ней, в том числе анализируется творчество актрисы Ян Наймэй. Самыми впечатляющими и привлекательными ее ролями были легкомысленные, распутные или похожие на куртизанок современные женщины. Именно они были ближе всего к амплуа хуа–дань.

Вэйкун Чэн отмечает, что в имперском Китае к отдельной *социальной категории «женщин-исполнителей»* долго относили куртизанок – участниц бродячих трупп и артисток эстрады, которые финансово содержались членами королевской семьи, аристократами и богатыми торговцами[18]. Расцвет женской актерской славы пришелся на время республиканской эпохи (1912–1949). Драматические изменения, произошедшие от момента незаконного использования девушек в женских ролях в театрах поздней династии Цин до присвоения им высокого звездного статуса, привели к кардинальному переосмыслению оперных постановок (первая из них со смешанным гендерным актерским составом была осуществлена в 1923 году). Именно с этого времени игра женщин на сцене китайских театров стало законным.

Российский литературовед В. С. Аджимамудова[19] на примере анализа произведений, популярных у китайской молодежи в 20-х годах XX века выделяет новый принцип, говорящий о серьезных изменениях, происходящих в личностных структурах. Эти изменения отражала литература «4 мая» – произведения, созданные с 1917 по 1927 год[20]. Ученый приводит две разнонаправленные тенденции, характеризующие развитие литературы этого времени и персонализированные именами двух китайских писателей – Чжоу Цзожэнь и Ху Ши – идеологов литературной революции, ратовавших за традиционализм и модернизацию. «Китайская литература, веками исповедовавшая в своей этике человеколюбие (жэнь), лишь в новое время подошла к идее суверенной личности».[21]. В творчестве Чжоу Цзожэня происходит открытие личности: «Прежде человек жил для господина, для дао, для родителей. Современный человек открыл, что он живет ради себя самого», так отзывались о творчестве писателя Юй Дафу, его коллега и современник. Трагедию осознавшей себя и пробудившейся личности лучше всего выразил по-новому раскрывшийся женский образ Чжо Вэньцзюнь, 24-летней вдовы из знатного рода, незаурядной поэтессы и музыканта, которая решилась на повторный брак и бегство из дома в одноименном романе Го Можо. Она уверенно провозглашает: лучше быть «скорее разбитой яшмой, чем целым куском черепицы»[22].

Персонификация и индивидуализация женских образов в художественной культуре Китая начала XX века определила и доминирование определенных жанров в литературе, поэзии, музыке. Так по отношению к развитию национальной литературы Чжоу Цзожэнь определил функции отдельных жанров словесного и поэтического творчества. Их суть состоит в «сосуществовании и противостоянии двух эстетических принципов – «словесность несет дао», а стихи «говорят об устремлениях». Иными словами, словесные виды творчества транслируют коллективный опыт и знания, поэзия раскрывает внутренние переживания и индивидуальный опыт[23], что особенно актуально для репрезентации женских образов в театре.

Ценность личности, раскрывшаяся в Китае благодаря суровому реализму Ибсеновских драм, невероятно популярных в то время, стала почвой, на которой изменилось толкование значение женщины в театре, но и развиваться камерно-вокальная музыка европейского типа, обращенная своим содержанием к глубоко личным сторонам человеческой души. Неслучайно большинство китайских композиторов рассматриваемого периода, творивших в жанре вокальной миниатюры (Ван Гуанци, Ли Цзиньхуэй, Сяо Юмэй, Хуан Цзы, Цзян Динсян, Цин Чжу и др.) подчеркивали то сильное впечатление, которое оказали на них вокальные творения композиторов-романтиков[24]. На это явление указывают в своем исследовании камерно-вокального творчества Цин Чжу Н. Н. Брагина и Ван Цзе[25]. По мнению В. Ю. Батанова, именно 1910-е–1920-е годы «стали тем

12. Хохлова А.Л. Клавирные трио Йозефа Гайдна в контексте игрового пространства-времени. М.: Академия Естествознания, 2009. С. 120.
13. Берлова М.С. Театр короля: театр и театрализация жизни в Швеции времен правления Густава III (1771–1792): дис. …канд. иск. М., 2011. С. 217.
14. Вэй Цзе. Типовые образы пекинской, сычуаньской и кантонской опер в современном китайском искусстве: дис. … канд. иск. Владивосток, 2025. С. 180.
15. Ibid.
16. Хуа–дань в современной китайской индустрии развлечений. URL: https://sipofteanet.wordpress.com/2020/12/23/hua-dan-in-the-modern-chinese-entertainment-industry/ (дата обращения 25.05.2025).
17. Yuan Zhou. The Way to the 1930s' Shanghai Female Stardom from the Pioneering Actresses of the Late Qing to the Popular Female Film Stars of the 1920s and 1930s. University of Oslo, 2010. 147 p.
18. Weikun Cheng. «The Challenge of the Actresses: Female Performers and Cultural Alternatives in Early Twentieth Century Beijing and Tianjin», Modern China (Apr. 1996) Vol. 22. № 2. P. 200.
19. Аджимамудова В.С. Принцип личности в литературе «4 мая» // Личность в традиционном Китае. М: Наука. Восточная литература, 1992. С. 280 – 302.
20. Отличительными чертами произведений, появившихся в эти годы, являются «…переход на разговорный язык байхуа, демократизация тем и героев, освоение "внеэстетических" пластов действительности новым творческим методом «правдописания», постановка социальных проблем, меняющаяся концепция личности». Там же. С. 280.
21. Там же. С. 298.
22. Трагедию осознавшей себя и пробудившейся личности лучше всего выразили слова Чжо Вэньцзюнь, 24-летней вдовы из знатного рода, незаурядной поэтессы и музыканта, которая решилась на повторный брак и бегство из дома в одноименном романе Го Можо. Она уверенно провозглашает: лучше быть «скорее разбитой яшмой, чем целым куском черепицы» Там же. С. 288.
23. Там же. С. 298.
24. Gong Hong-Yu. Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911–1949 // New Zealand Journal of Asian Studies. 2008. № 10–2. P. 38–69.
25. Брагина Н. Н., Ван Цзе. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального // Вестник культурологии. 2021. № 2 (97). С. 63–78.

историческим периодом, который заложил основы формирования жанровой сферы камерной музыки, получившей в Китае последующее развитие, достигнув сегодня высокого профессионального уровня и известности[26]. По отношению к театру вполне правомерны слова Ху Ши, сказанный в адрес Чжоу Цзожэня «…проповедник западного пути, раскрыл принцип новой личности в антитрадиционалистской концепции здорового индивидуализма и эгоцентризма». Он назвал эпоху "4 мая" Возрождением. «Но запоздалое открытие личности в затянувшемся средневековье китайской культуры не сопровождалось ни взлетом раскрепощенного духа, …ни возвеличиванием разума. Индивидуализм не стал самодавлеющим принципом китайской литературы»[27].

Первая половина XX века в истории музыкального искусства Китая в целом является особенным, переходным периодом, в который осуществлялся поиск «собственного лица» новой национальной академической музыки. На ряд специфических особенностей этого процесса указывают в своих работах Гун Ху-ю *(Gong, Hong-Yu)* и Чжу Юань[28].

В работе «Актрисы Новой драмы» Чжу Юань поднимает вопрос об исторической практике исполнения женских ролей китайскими мужчинами-актерами, отмечая попутно, что за исключением Мэй Ланьфаня, в большинстве случаев актеры-мужчины ведут себя менее естественно по сравнению с представительницами прекрасного пола. Мужчинам трудно воплотить на сцене изысканные чувства «девушки–цветка»[29]. Как полагает ученый преимущество женщины на сцене заключается в способности использовать язык невербального искусства, что крайне актуально для героини хуа–дань.

Отдельные оперы, заимствовавшие свои мелодии из традиционных драм некоторых китайских провинций – «Чунь Цао идет в суд» и «Речные заводи» стали репрезентативными пьесами для утверждения нового типа ролей хуа–дань. Так, актриса Лю Чаньюй, которая впервые сыграла в этих пьесах героиню Чунь Цао – милую, жизнерадостную девушку в результате создала и развила свой собственный стиль исполнения персонажей данного амплуа.

В отдельную группу необходимо отнеси исследования, посвященные изменению амплуа хуа–дань в период революции. Данная тема глубоко раскрыта Ляо Фань[30]. В работе особо отмечается, что в июле 1938 года, к празднованию годовщины начала антияпонской войны, труппа Академии цзинцзюй исполнила новую пьесу «Цзинцзюй Сунгуа Цзян» («Река Сунгуа»). Сюжет повествовал о том, как рыбак, живший на берегу реки Сунгари, не в силах больше терпеть бесконечные издевательства и унижения, мобилизовал жителей взяться за оружие против японских захватчиков. Это стало первой новой постановкой цзинцзюй, созданной в качестве антияпонской пропаганды. В спектакле оригинальные персонажи и их имена остались прежними, но традиционные костюмы были полностью заменены. Вместо этого и старый рыбак (персонаж лао–шэн), и его дочь Гуйинг (амплуа хуа–дань) оделись в костюмы современных рабочих. От традиционного грима цзинцзюй для ролей лао–шэна и хуа–дань также отказались, чтобы лица актеров выглядели реалистично. Остальное в представлении по-прежнему сопровождалось традиционным оркестром цзинцзюй. Этот первый «сяньдайси» (*пер. с кит.* 现代戏 – современная пьеса), созданная Академией, где были продемонстрированы основные принципы трансформации оперного жанра, которые постулировала коммунистическая партия Китая. Они состояли в том, чтобы наполнить цзинцзюй новым содержанием.

Весь период 1949–1967 годов был этапом создания новых пьес, отражающих современные революционные темы. Официально он начался с восхваления Мао Цзэдуном «Бишан Ляншань» («Вознесенный на гору Лян»), но закончился резкими нападками на историческую пьесу Ву Хана «Хай Жуй Багуань». Чтобы соответствовать требованиям героических поступков героев новых пьес, композиторы внесли определенные изменения в их пение. Например, в партии молодой и смелой Темэй, одной из героинь революционной оперы, вместо использования типичных мелодий хуа–дань, был включен традиционный музыкальный формат сяо–шэн, так как стал необходим более мощный голос, выражающий решимость и страстное желание героини присоединиться к революционным силам.

Так осуществлялось формирование новых амплуа оперных актрис. Посредством содержания историй об освобожденной любви (например, как в опере «Баттерфляй») демонстрировалось приобщение и приоритет амплуа женских «подвигов добродетели». Актрисы женщины изображали героинь, готовых к самопожертвованию. Зрители аплодировали лучшим чжэн – дань (正旦) – женщинам любящим и верным, но часто с трагичной судьбой, их возносили более, чем соблазнительных хуа–дань, они стали определенно более привлекательными, ими восхищались как идеалами, воплощающими красоту и нравственность. Примечательно в этом плане толкование образа Лю Саньцзе – «…талантливой певицы "из народа", передающей в своих песнях надежды и чаяния простых крестьян, их страхи, недовольства и мечты, является чрезвычайно популярным в искусстве Гуанси XX века. В 1956 году выходит в свет мифологическая драма Дэн Чанлина "Лю Саньцзе" (Deng Changling, 1956), в которой автор обработал и представил в литературной форме легенду о "поющей фее". В опере "Лю Саньцзе", написанной в традициях "Кай Диао" главная героиня представлена не как мифологический образ, а как обычная девушка. В 1961 году появляется первый музыкальный фильм "Лю Саньцзе: третья сестра Лю" (режиссер Су Ли, аранжировщик Лэй Чжэньбан), в котором главная героиня выступает представительницей народного меньшинства Гуанси-Чжуан в Китае (Haiwang Yuan, 2019). В 2004 году о легендарной народной певице ставится этношоу под открытым небом "Впечатление о Лю Саньцзе", созданное Чжан Имоу. В нём главная героиня воплощена как "богиня пения" соответственно древним мифам и легендам Гуанси (Impression Sanjie Liu, 2019)»[31]. Образ Лю Саньцзе пройдя эволюцию от мифического образа феи, через образы крестьянской девушки и самодостаточной образованной женщины, нашла воплощение в виде покровительницы Гуанси в произведениях современного музыкального искусства. Тем самым самой онтологией женских образов в искусстве Китая была намечена новая перспективная линию исследований амплуа чжэн – дань. Интересным в намеченной проблеме видится понимание культурно-социальных факторов, способствующих доминированию этого образа на определенном историческом этапе развития музыкального искусства Китая.

Перспективы дальнейшего осмысления видятся в анализе китайских опер с целью понимания специфики воплощения женских образов, которые по ряду стилистических черт можно было бы назвать аналогами женских образов европейских опер. Также представляется важным осмысление женских образов хуа–дань в современном китайской театре в контексте их эволюции с учётом в социокультурного контекста. Такой анализ поможет раскрыть функции хуа–дань, с одной стороны, в качестве катализатора социальной саморефлексии, с другой, с позиции динамического фактора, влияющего на становление сюжетной линии произведения. Кроме этого, актуальным видится установление воздействия на амплуа хуа–дань философско-эстетических факторов, таких как конфуцианские идеалы и даосские эстетические критерии в современной опере Китая.

Именно эти элементы служат опорой для изучения изменений в изображении театральных персонажей хуа–дань, являющихся индикатором культурных изменений обусловленных интеграцией китайской оперы с элементами западного театра.

26. Батанов В. Ю. Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века // European Journal of Arts. 2020. № 3. С. 23.
27. Аджимамудова В.С. Принцип личности в литературе «4 мая» // Личность в традиционном Китае. М: Наука. Восточная литература, 1992. С. 299.
28. Gong Hong-Yu. Ibid.
29. Ju Yuan. «Actresses of New Drama» in Jubu congkan. 2011. Vol. 2. P. 7.
30. Liao Fan. The paradoxical Peking opera: performing tradition, history, and politics in 1949-1967 China Permalink. University of California, 2012. 248 p.
31. Сюн Инвэнь, Мозгот С. А. Лю Саньцзе: образ женщины в традиционной народной драме Гуанси «Кай Диао» // Вестник музыкальной науки. 2021. №1. С. 103.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аджимамудова В.С. Принцип личности в литературе «4 мая» // Личность в традиционном Китае. - М.: Наука. Восточная литература, 1992. - С. 280-302.
2. Батанов В.Ю. Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века // European Journal of Arts. - 2020. - №3. - С. 23-30.
3. Берлова М.С. Театр короля: театр и театрализация жизни в Швеции времен правления Густава III (1771–1792): дис. канд. искусствоведения: М., 2011. - 160 с.
4. Брагина Н.Н., Ван Цзе. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального // Вестник культурологии. - 2021. - №2 (97). - С. 63-78.

5. Вэй Цзе. Типовые образы пекинской, сычуаньской и кантонской опер в современном китайском искусстве: дис. канд. наук: Владивосток, 2025. - 256 с.
6. Галкина С.А. Амплуа субретки в операх Моцарта // Актуальные проблемы и современные тренды науки, культуры, искусства в творческом образовании. - 2022. - М.: Перспектива. - С. 59-61.
7. Казанцева Л.П. Музыкальный портрет. - М.: НТЦ «Консерватория», 1995. - 124 с.
8. Невская П.В. Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное: автореф. дис. д-р. искусствоведения: Саратов, 2013. - 48 с.
9. Осборн Э. Умная служанка: лекция-концерт о роли субретки-сопрано в операх Моцарта (2020) // USD RED. URL: https:// https://red.library.usd.edu/idea/103/ (дата обращения: 23.05.2025).
10. Сергеев Е.Н. Немецкая Fach-система – современная классификация голосов // Художественное образование и наука. - 2022. - Т. 1. - №30. - С. 79-87.
11. Смагина С.А. Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов: автореф. дис. д-р. искусствоведения: М., 2021.- 58 с.
12. Сюн Инвэнь, Мозгот С.А. Лю Саньцзе: образ женщины в традиционной народной драме Гуанси «Кай Диао» // Вестник музыкальной науки. - 2021. - №1. - С. 100-107.
13. Сюн Инвэнь. Лю Саньцзе: образ женщины в музыкальном искусстве Гуанси второй половины XX — начала XXI века: автореф. дис. канд. искусствоведения: СПб., 2023. - 22 с.
14. Хохлова А.Л. Клавирные трио Йозефа Гайдна в контексте игрового пространства-времени. - М.: Академия Естествознания, 2009. - 160 с.
15. Хуа–дань в современной китайской индустрии развлечений // Sip Of Tea: Break Into Chinese Pop Culture. URL: https://sipofteanet.wordpress.com/2020/12/23/hua-dan-in-the-modern-chinese-entertainment-industry/ (дата обращения: 25.05.2025).
16. Caldwell, R. 1992. *Singers' edition, operatic arias: lyric soprano, light lyric soprano*, Caldwell & Co, Princeton, USA.
17. Gillis, J. 2018. *The soubrette character as an agent of social change in 18th and 19th century opera buffa and singspiel*, Norman, Oklahoma, USA.
18. Gong, Hong-Yu. 2008. "Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911–1949", *New Zealand Journal of Asian Studies*, no. 10-2, pp. 38-69.
19. Iitti, S. 2006. *The feminine in German song*, Peter Lang, New York, USA.
20. Ilić, I. 2007. *Fatalna žena: reprezentacije roda na operskoj sceni*, Fakultet muzičke umetnosti, Belgrade, Serbia.
21. Ju, Yuan. 2011. «Actresses of New Drama» in Jubu congkan, vol. 2.
22. Kloiber, R. 2002. *Handbuch der Oper*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, Germany.
23. Larsen, R.L. 1991. *Opera Anthology: Arias for Soprano*, G. Schirmer, New York, USA.
24. Liao, Fan. 2012. The paradoxical Peking opera: performing tradition, history, and politics in 1949-1967 China, Ph.D. Thesis, Drama and Theatre, University of California, USA.
25. Weikun, Cheng. 1996. "The Challenge of the Actresses: Female Performers and Cultural Alternatives in Early Twentieth Century Beijing and Tianjin", *Modern China* (Apr.), vol. 22, no. 2, pp. 197-233.
26. Wikander, M.H. 1993. *Princes to Act: Royal Audience and Royal Performance, 1578–1792*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, USA.
27. Yuan, Zhou. 2010. The Way to the 1930s' Shanghai Female Stardom: From the Pioneering Actresses of the Late Qing to the Popular Female Film Stars of the 1920s and 1930s, Master's Thesis, East Asian Studies, University of Oslo, Norway.

Jiang Weishan
Post-graduate student
Institute of Music, Theatre, and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia
e-mail: jiangwei-736437858@qq.com
St. Petersburg, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-153-162

STYLE IN THE WORK OF CONTEMPORARY CHINESE COMPOSERS

Summary: The primary focus of the article is to examine the leading forms of stylistic synthesis in the works of Chinese composers of the second half of the 20th – first quarter of the 21st centuries, using the flute performance repertoire as an example. The goal of the work is to comprehend the dominant trends in modern composing in the East Asian region by considering the functions of the national style in the works of modern Chinese composers. For this purpose, a comprehensive, hermeneutic, comparative approach and the method of musicological analysis are used. As a result of the study, the leading forms of stylistic synthesis used in the works of Wu Cheng-Yu, Guo Wenjing, Zhu Shirui, Zhang Chuan Hao, Zhou Long, Yang Qing, Shuwen Zhang, Zhou Tian, and Ma Yong were established. Among them, the following seem to be the most relevant: preservation of musical intonation of recognisable national tunes as a leading technique for embodying a national image in music; inclusion of various Chinese flutes (the xiao, the paixiao, the di, and others) in different ensembles with Western European instruments as well as one of the timbres of the Western European symphony orchestra; unification of characteristic features of academic, national, and modern styles through the synthesis of anhemitonic scale and atonality, multimedia technologies, instrumental theatre with classical form, artistic method of admiring the object, and the technique of combining various allusions as a method by which the work's musical material is formed. The named diffusion forms correspond to the updated content of modern musical compositions by Chinese musicians. They master images of virtual universes and unique earthly landscapes, acoustic properties of silence, and unusual forms of dialogue between man and nature. Experiments with updated artistic themes and images, differentiation and mixing of various timbre, modal, and harmonic palettes in music offer a wealth of resources for contemporary musicians-performers looking to explore fresh approaches to interpretation. It is mostly represented by the interpretations of modern Chinese flutists — Chen Tingwei, Chen Sanqing, Chen Qiling. They blend national traditions with modernity — instrumental theatre and the use of multimedia technologies.

Keywords: Chinese national style, artistic method, composition techniques, traditional and modern, themes and images, performing activities, Chinese flute, Western European flute.

With the beginning of the Reform and Opening Up policy in 1978, Chinese musicians began to actively master Western European art and, in general, world culture, introducing its characteristic elements into their own education and civilisation. It is natural that modern trends of globalisation fundamentally pose the problem of preserving individual-specific and authentic features in musical and artistic culture. Accordingly, the development of the ability to navigate in various styles, knowledge of their leading characteristics, and the use of this knowledge by musicians in China and, more broadly, in world performing practice are currently an indicator of serious professional training and a pressing problem in the development of modern musical art and education in general.

In 1979, while reflecting on the development of contemporary composer creativity, Russian musicologist M. Aranovsky introduced the term "stylistic pluralism"[1]. He designated with it the abundance of stylistic stratifications inherent in the development of artistic culture of the 20th

1. Aranovsky, M. G. "Symphonic Searches. The Symphony Genre in Soviet Music of the 1960s–1975s". 1979. Research Essays. Leningrad: Sovetsky Kompozitor, p.154.

century. Studying style as a system of relations[2], E. Ruchevskaya considers two contradictory trends, expressed by the tendencies of stylistic plurality and the desire for convergence of styles, in the music of the 20th century. Observed by researchers at different levels of music creation, the diffusion of stylistic means characterises flute compositions of modern Chinese composers. Important features of the majority of their creative work are 1) not only their compositional talent but also their performances as flutists; 2) understanding the national style category and different techniques of working with it in their compositions.

The purpose of the article is to consider the functions of national style in the works of modern Chinese composers in order to understand the leading trends in contemporary composer creativity in the East Asian region.

Traditions of recreating the signs of national style as a marker of another artistic culture were presented in the work of many composers. These include the works *Three Japanese Lyrics* for soprano and chamber orchestra and *Four Russian Songs for Mezzo-Soprano, Flute, Harp, and Guitar* by I. Stravinsky, M. Ravel's works *Chansons Madécasses* for soprano, flute, cello, and piano to words by E. Parny; H. Villa-Lobos's works *Bachianas Brasileiras No. 5* for voice (flute) and cello ensemble and P. Sarasate's "Gypsy Airs", "Scottish Melodies", "Melodía Rumana", "Russian Songs".

In most miniatures, national artistic images become the trigger that actualises the recreation of national style features in music. Thus, in the cycle *Japanese Lyrics,* the impetus for Stravinsky's imagination was provided by images of nature: 1. "White Flowers" — Akahito, 2. "Spring Has Come" — Masatsumi, 3. "What is White in the Distance?" — Tsaraiuki. In the cycle *Four Russian Songs…,* the basis was provided by images from Russian fairy tales: 1. "The Drake", 2. "A Russian Spiritual", 3. "Geese and Swans", 4. "Tilli-Bom". Many of the listed works, originally written for voice or violin, sound no less expressive in flute transcription. For the composer, his idea of the music of a particular people was most important in the interpretation of national style, while in the interpretation of the performer, their experience and auditory memory become significant. The latter allows the musician to reproduce "intonation complexes that have taken root in the music of a given nation … throughout the centuries-old history of development, securing … the most typical, indicative intonations as the 'core'"[3]. Thus, musical intonation and artistic image are often a generalised expression of national style in the music of the flute repertoire.

This is precisely what occurs in contemporary Chinese composers' compositions. A play by Chinese composer Huang Huwei, *The Bright Sun Shines over the Tian Shan*, is based on a recognisable motif of the Xinjiang folk melody. The general intonation basis of this motif unites the variation form development. The arrangement by Cindy Mao and Ma Baoling presents a popular Shandong lullaby, creating the national flavour of the play *Purple Bamboo Flute*.

Another form of stylistic synthesis is presented in the work of the famous Chinese flutist and composer, Wu Cheng-Yu. He specialised in studying modern and baroque flute at the Amsterdam Conservatory. In his work, he combines Western European flute and varieties of the national flute – the xiao, the paixiao, the di, and others. Now he is a guest soloist of several European and Asian ensembles of early music. At the same time, Wu Cheng-Yu participates in the performance of electronic music concerts and many festivals of contemporary music.

Wu Cheng-Yu is the creator of *Just Flute?*, a series of flute concerts. The purpose of this composition was to create a real performance using only one instrument — the flute. By means of different flutes, various stage and sound effects, the composer shows the acoustic evolution of the flute from ancient times to the present day. The first concert from *Just Flute?* project took place in Amsterdam in 2012 and gained wide recognition. Afterwards, concerts were held at the Van Gogh Museum in the Netherlands, in Shanghai, at the Taipei International Contemporary Music Festival[4].

In contemporary flute music, national style is frequently achieved by combining uncommon timbre combinations produced by various Chinese flute types with instruments from contemporary Western European symphony orchestras. Bamboo flute concertos, *The Melancholy to the Empty Mountain* and *Wildfire,* by Guo Wenjing are examples of such works. In *Twelve Questions* by Zhu Shirui, the Chinese flute is represented by six national varieties (xiao, paixiao, di, mendi, qudi, bangdi) capturing unique forms of dialogue in music.

A combination of academic and modern styles in works for flute is another form of stylistic synthesis. *Ten Jue Ju* by Wu Cheng-Yu is a modern musical project written for solo flute, combining traditional Chinese culture with Western classical music. The literal translation of the title of the work is "ten beautiful poems". Wu Cheng-Yu invited composers of different nationalities and cultures, including from Taiwan, Hong Kong, China, the Netherlands, and Italy, to create this musical poem. It blends modern music and ancient Chinese poetry of the Tang Dynasty. The work combines the sound of classical instruments and the use of multimedia technologies[5].

In Zhang Chuanhao's composition for flute, saxophone and voice, *Bridge to Faraway*, written in 2018, the classical three-part form includes contemporary means of expression. These are a free tempo (ad libitum), multiphonics, modern performance techniques: voice appears simultaneously with playing the melody on the flute, beating the instrument. The image of silence, mastered in the works of Western European composers of the 20th century, becomes relevant in the compositions "4'33" and "4'33 No. 2" by G. Cage, in the symphony "I Hear … Silence" by S. Gubaidulina, "Lux Aeterna" by A. Knaifel, the Silent Songs vocal cycle by V. Silvestrov, cadenzas in the Fourth Violin Concerto by A. Schnittke. The poetics of silence in Zhang Chuanhao's music is associated with the symbolic meaning of a bridge, which represents the connection between the real and the unreal, the otherworldly, in traditional Chinese culture.

"The Deep, Deep Sea" by Zhou Long[6] is created in a similar stylistic key. "To bridge the deep, deep sea" - thus ends the English translation of "The Hard Road" by Tang Dynasty Chinese poet Li Bai (701–762 CE). Zhou Long uses the poem's closing words as the title of the work that explores the evocative metaphor of a sea voyage under difficult circumstances while taking as its theme the hope that distance can be overcome. Zhou Long's "Deep, Deep Sea" is essentially a transcription of his earlier work "Green" (1984) for bamboo di flute and pipa (Chinese lute). The score also includes alto and piccolo flutes, timpani, harp, and strings. According to the composer[7], the acoustic processing of the sound material of "The Deep, Deep Sea" in the impressionistic style by Zhou Long, numerous motivic interactions between the flute parts and the ensemble, reveal a subtle, multifaceted world of relationships between man and nature.

The combination of academic, national, and modern styles is typical for the embodiment of unique natural landscapes, as, for example, in the composition "Desert" by Yang Qing. The traditional beginning is embodied by the melodies of Chinese folk songs using the traditional Yu mode. At the same time, folk melodies in augmented and diminished consonances and dissonances create an unusual sound entourage of the image of the desert in music.

National style in combination with modern musical means is used by Chinese composers of the early 21st century as an artistic method of describing objects of reality. Modal synthesis of atonality and anhemitonics (pentatonics) characterises a new aspect of stylistic diffusion in Shuwen Zhang's chamber ensemble, Jasmine Flower, for flute, two saxophones, and piano. The aesthetics of admiring an object as an artistic method is preserved in "Irises", a duet for flute and piano by Zhou Tian[8]. The impressionistic ligature of the texture, the phonism of the harmony mark the depiction of the image of flowers as a musical picture in the first part of "Irises". The scherzo quality emphasised by the motor movement in the flute part and its immersion in rich, expressive harmonies conveys the creator's ironic view in the second part of "Capriccio". The vocal arioso intonation of the flute, given in the rarefied texture of frozen consonant harmonies and then atonal sounds, is perceived as a certain standard image of the instrumental Arioso in the third part, miraculously preserved in modern times. The toccata vortex movement in the fourth part connects its thematics with the constructive searches in the reflection of modern machinery by composers of the early 20th century. Thus, in Zhou Tian's composition, sketches of the surrounding reality are united by various forms of movement: from impressionistic meditation in Part I, through the Baroque perpetuum mobile in Part II, a lyrical monologue-confession in Part III, and modelling the movement of modern machinery in Part IV. At the

2. Ruchevskaya, E. A. "Style as a System of Relations" // 2011. Works of Different Years. Articles. Notes. Memories. Vol. 1. St. Petersburg: Kompozitor, pp. 62-63 (57–66).
3. Kazantseva, L. P. *Fundamentals of the Theory of Musical Content*. 2001. Astrakhan: Fakel, Astrakhangazprom, p. 91.
4. Qin, Xin Xinghai. "Reflections after Comparison – Reflections on the State of Flute Teaching" // 2007. Journal of the Conservatory of Music, No. 1, p. 17.
5. Jin, Ya Wen. *Music Education Methodology. New Course in Primary School.* 2003. Beijing: Folk Music, p. 115.
6. Zhou Long. URL: https://global.oup.com/academic/category/arts-and-humanities/sheet-music/composers/zhoulong/?cc=ru&lang=en& (date of access: 04.03.2025).
7. Ibid.
8. Zhou Tian. Personal page. URL: https://zhoutianmusic.com/about/ (date of access: 12.02.2023).

same time, the combination of various allusions as a compositional technique is aimed at the formation of the musical content of the work.

Another way to portray the national style is through instrumental theatre compositions. For example, Sunday Concert — Music for Tea, a solo concert for flute by Ma Yong. The flutist presents a collection of popular solo works by Chinese composers for flute, accompanied by commentary from the performer and specially selected audiovisual effects.

Spectacularity, virtuosity, and bright theatrical effects distinguish the performances of modern Chinese flutists: Chen Tingwei, Chen Sanqing, Chen Qiling. Chen Tingwei, one of the contemporary flute players, won the first prize at the 47th Budapest International Flute Competition in 2019. Recalling the course of the competition, Chen Tingwei said that just an hour before the start of the competition, it was possible to find mutual understanding with both the accompanist and the orchestra; however, mastering the competition repertoire, ranging from ancient music to modern pieces, was a serious challenge for its participants. In his competition repertoire, the musician included works by Chinese composers, in particular, Xu Songren's "Imagination Competition" and Zheng Libin's characteristic work, "You Command Jiafu". After receiving the award at the Budapest International Flute Competition, Chen Tingwei returned to Taiwan for the first time and devoted all his time to training musicians of the Taipei Philharmonic Youth Orchestra. Chen Tingwei has been a member of the orchestra since middle school and believes that "...the orchestra allowed us to gain necessary practical experience"[9]. Chen Tingwei is currently preparing to participate in the Geneva International Music Competition and the Kobe International Flute Competition in Japan, scheduled from August 26 to September 7, 2025.

Another famous flutist in China, Chen Sanqing, began his studies at the Zurich Conservatory in Switzerland and continued at the Geneva Conservatory. After returning to China, he has been working at the Beijing Symphony Orchestra and teaching at the China Conservatory and the Central Conservatory. He and his sister, Chen Qiling, organised the first Beijing International Flute Competition in 2006. Four such international competitions were held In 2018. They are very important for young musicians, since the younger generation can see new prospects in the performing arts development[10].

To summarise, we note the leading forms of stylistic synthesis that are relevant for the flute repertoire of modern Chinese composers of the second half of the 20th — first quarter of the 21st centuries:

– preservation of the musical intonation of recognisable national tunes as a leading technique for embodying a national image in music;

– inclusion of various Chinese flutes (the xiao, the paixiao, the di, and others) in different ensembles with Western European instruments and their use as one of the timbres of the Western European symphony orchestra;

– unification of characteristic features of academic, national, and modern styles through the synthesis of anhemitonics and atonality, multimedia technologies, instrumental theatre with classical form, artistic method of admiring the object, and the technique of combining various allusions as a method by which the work's musical material is formed.

The named forms of diffusion correspond to the updated content of modern musical compositions by Chinese musicians. They master the images of virtual universes and unique earthly landscapes, acoustic properties of silence and unusual forms of dialogue between man and nature. Experiments with updated artistic themes and images, differentiation and mixing of various timbre, modal, and harmonic palettes in music offer a wealth of resources for contemporary musicians-performers looking to explore fresh approaches to interpretation.

9. Zhu, Xiumin. "Research on Flute Education Development at the Shanghai Conservatory (1927–2007)". 2010. Shanghai: Shanghai Conservatory Publishing House, p. 112.

10. Ibid. P. 114.

REFERENCES

1. Aranovsky, M.G. 1979. "Symphonic Searches. The Symphony Genre in Soviet Music of the 1960s–1975s", *Issledovatelskie ocherki [Research Essays]*, Sovetsky Kompozitor, Leningrad, USSR.
2. Kazantseva, L.P. 2001. *Osnovy teorii muzykalnogo soderzhaniya [Fundamentals of the Theory of Musical Content]*, Fakel, Astrakhangazprom, Astrakhan, Russia.
3. Ruchevskaya, E.A. 2011. "Style as a System of Relations", *Raboty raznykh let. Stati. Zametki. Vospominaniya [Works of Different Years. Articles. Notes. Memories]*, Kompozitor, St. Petersburg, vol. 1, pp. 57–66.
4. Zhu, Xiumin. 2010. *Research on Flute Education Development at the Shanghai Conservatory (1927–2007)*, Shanghai Conservatory Publishing House, Shanghai, China.
5. Jin, Ya Wen. 2003. *Music Education Methodology. New Course in Primary School*, Folk Music, Beijing, China.
6. Qin, Xin Xinghai. 2007. "Reflections after Comparison – Reflections on the State of Flute Teaching", *Journal of the Conservatory of Music*, no. 1, pp. 12-17.
7. Oxford University Press, "Zhou Long", available at: https://global.oup.com/academic/category/arts-and-humanities/sheet-music/composers/zhoulong/?cc=ru&lang=en& (Accessed 4 March 2025).
8. The official website of Zhou Tian, available at: https://zhoutianmusic.com/about/ (Accessed 12 February 2023).

Цзян Вэйшань
Аспирант Института музыки, театра и хореографии
Российского государственного педагогического
университета имени А.И. Герцена
e-mail: jiangwei-736437858@qq.com
Санкт-Петербург, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-153-162

СТИЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация: Главным направлением статьи является исследование ведущих форм стилевого синтеза в творчестве китайских композиторов второй половины XX – первой четверти XXI века на примере флейтового исполнительского репертуара. Цель работы – рассмотреть функции национального стиля в произведениях современных китайских композиторов, чтобы понять ведущие тенденции современного композиторского творчества восточноазиатского региона. Для этого применяется комплексный, герменевтический, компаративный подходы, метод музыковедческого анализа. В результате исследования были установлены ведущие формы стилевого синтеза, применяемые в творчестве У Чжэнъю, Го Вэньцзина, Чжу Шижуя, Чжан Чуань Хао, Чжоу Луна, Ян Цина, Шуэн Чжана, Чжоу Тяня, Ма Йонга. Среди таковых наиболее актуальными видятся следующие: сохранение музыкальной интонации узнаваемых национальных напевов в качестве ведущего приема воплощения национального образа в музыке; включение разновидностей китайской флейты сяо, пайсяо, ди и других в различные ансамбли с западноевропейскими инструментами и в том числе, в качестве одного из тембров западноевропейского симфонического оркестра; объединение характерных признаков академического, национального и современного стилей, посредством синтеза ангемитоники и атональности, мультимедиа технологий, инструментального театра с классической формой, художественного метода любования объектом и приема сопряжения различных аллюзий на стиль как формы становления музыкального содержания произведения. Названные формы диффузии отвечают обновленному содержанию современных музыкальных композиций китайских авторов. В них осваиваются образы виртуальных вселенных и уникальных земных ландшафтов, акустические свойства тишины и необычные формы диалога человека и природы. Эксперименты в области обновленных художественных тем и образов, дифференциации и смешения разных тембровых, ладовых и гармонических палитр в музыке дают богатый материал для поиска новых путей исполнительской интерпретации современным музыкантам-исполнителям, что в наибольшей степени представлено интерпретациями современных китайских флейтистов – Чэнь Тинвэя, Чэнь Саньцина, Чэнь Цилин. Они сочетают национальные традиции с современностью – инструментальным театром и применением мультимедиа технологий

Ключевые слова: китайский национальный стиль, художественный метод, приемы композиции, традиционное и современное, темы и образы, исполнительская деятельность, китайская флейта, западноевропейская флейта.

С началом реформ и провозглашения политики открытости в 1978 году музыканты Китая стали активно осваивать западноевропейское искусство и, в целом, мировую культуру, привнося её характерные элементы в собственное образование и цивилизацию. Закономерно, что современные тенденции глобализации коренным образом ставят проблему сохранения своего индивидуально-специфического, аутентичного в музыкальной и художественной культуре. Соответственно, развитие умения ориентироваться в различных стилях, знание их ведущих признаков и использование этих знаний музыкантами в Китае и, шире – в мировой исполнительской практике, в настоящее время является показателем серьёзной профессиональной подготовки и актуальной проблемой развития современного музыкального искусства и образования в целом.

Осмысливая процессы развития современного композиторского творчества, в 1979 году российский музыковед М.Г. Арановский ввел термин «стилевой плюрализм»[1], обозначив им обилие стилевых расслоений, свойственное развитию художественной культуры XX века. Е.А. Ручьевская, исследуя стиль как систему отношений[2], рассматривает в музыке XX века два противоречивых направления, выраженных тенденциями стилистической множественности и стремления к сближению стилей. Диффузность стилевых средств, наблюдаемая исследователями на разных уровнях композиции музыкальных произведений, характеризует творчество современных китайских композиторов для флейты. Важными особенностями творчества большинства из них является: 1) не только композиторский талант, но и выступления в качестве флейтиста; 2) осмысление категории национального стиля и разные приемы работы с ней в своих сочинениях.

Цель данной статьи – рассмотреть функции национального стиля в произведениях современных китайских композиторов, чтобы понять ведущие тенденции современного композиторского творчества восточноазиатского региона.

Традиции воссоздания примет национального стиля как маркера иной художественной культуры были представлены в творчестве многих композиторов. Таковы сочинения «Три стихотворения из японской лирики для сопрано и камерного оркестра» и «Четыре русских песни для меццо-сопрано, флейты, арфы и гитары» И. Стравинского, сочинения М. Равеля «Мадагаскарские песни» для сопрано, флейты, виолончели и фортепиано на слова Э. Парни; произведения Э. Вилла-Лобоса «Бразильская бахиана» № 5 для голоса (флейты) и ансамбля виолончелей и П. Сарасате «Цыганские», «Шотландские напевы», «Румынская мелодия», «Русские песни».

В большинстве миниатюр национальные художественные образы становятся тем пусковым механизмом, который актуализирует воссоздание в музыке примет национального стиля. Так в цикле «Три песни из японской лирики» толчком для воображения Стравинского стали образы природы 1. Белые цветы – Акахито (Akahito), 2. Весна пришла – Масацуми (Mazatsumi), 3. Что это белое вдали? – Цараюки (Tsaraiuki). В цикле «Четыре русские песни...» основой послужили образы русских сказок: 1. Селезень, 2. Сектантская, 3. Гуси-лебеди, 4. Тилли-бом. Изначально написанные для голоса или скрипки многие перечисленные произведения не менее выразительно звучат во флейтовой транскрипции. Наиболее важным в интерпретации национального стиля для композитора явилось его представление о музыке того или иного народа, тогда как в интерпретации исполнителя важным становится его опыт и слуховая память. Последние позволят музыканту воспроизвести «интонационные комплексы, укоренившиеся в музыке данной нации ... протяжении многовековой истории развития, закрепляя в качестве ...“ядра” интонации наиболее типичные, показательные»[3]. Таким образом, музыкальная интонация и художественный образ нередко становятся в музыке флейтового репертуара обобщенным выразителем национального стиля.

Именно так происходит в сочинения современных китайских композиторов. В пьесе китайского композитора Хуан Хуэя «Солнце светит на Тянь-Шань» положен узнаваемый мотив синьцзянской народной мелодии. Общая интонационная основа этого мотива объединяет развитие вариационной формы. В обработке Синди Мао и Ма Баолин представлена популярная шаньдунская колыбельная, создающая национальный колорит пьесы «Пурпурная бамбуковая флейта».

Другая форма стилевого синтеза представлена в творчестве известного китайского флейтиста и композитора У Чжэнъю. Он специализировался на изучении современной и барочной флейты в Амстердамской консерватории. В своем творчестве он сочетает западноевропейскую флейту и разновидности национальной флейты сяо, пайсяо, ди и другие. Сейчас – он приглашённый солист нескольких европейских и азиатских ансамблей старинной музыки. Одновременно У Чжэнъю принимает участие в исполнении концертов электронной музыки и многих фестивалях современной музыки.

У Чжэнъю является автором серии флейтовых концертов «Одиночное шоу». Целью этой композиции было создание настоящего представления при помощи только одного инструмента – флейты. Используя разные флейты, различные сценические и звуковые эффекты композитор по-

1. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. Л.: Сов. Композитор, 1979. С. 154.
2. Ручьевская Е.С. Стиль как система отношений / Е.А. Ручьевская // Работы разных лет. Статьи. Заметки. Воспоминания. СПб.: Композитор, 2011. Т. 1. С. 62 – 63. (С. 57 – 66).
3. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел, Астраханьгазпром, 2001. С. 91.

казывает акустическую эволюцию флейты с древних времен до наших дней. Первый концерт из серии «Одиночное шоу» состоялся в Амстердаме в 2012 году и получил широкую известность. Затем концерты прошли в Музее Ван Гога в Нидерландах, в Шанхае, сочинение было показано на Тайбэйском международном фестивале современной музыки[4].

Национальный стиль в современной флейтовой музыке зачастую реализуется при помощи *необычных тембровых сочетаний,* запечатленных различными разновидностями китайской флейты, вписанными в необычные тембровые сочетания *с инструментами современного западноевропейского симфонического оркестра*. Таковы произведения Концерты для бамбуковой флейты «Печаль в пустынных горах» и «Лесной пожар» Го Вэньцзина. В сочинении «Двенадцать вопросов» Чжу Шижуя китайская флейта представлена шестью национальными разновидностями – сяо, пайсяо, ди, мэньди, цюйди, банди, запечатлевая уникальные формы диалога в музыке.

Еще одной формой стилевого синтеза является сочетание *академического и современного стиля* в произведениях для флейты. «Десять Джуи Джу» («Ten Jue Ju») У Чжэнъю – это современный музыкальный проект, написанный для флейты-соло, сочетающий традиционную китайскую культуру с западной классической музыкой. Дословный перевод названия произведения – «десять прекрасных стихов». У Чжэнъю пригласил композиторов разных национальностей и культур, включая Тайвань, Гонконг, Китай, Нидерланды и Италию для создания этой музыкальной поэмы. В ней сочетаются современная музыка и древнекитайская поэзия династии Тан. Произведение объединяет звучание классических инструментов и применение мультимедиа технологий[5].

В сочинении Чжан Чуань Хао для флейты и саксофона и голоса «Мост, ведущий вдаль» («Bridge to Faraway»), написанном в 2018 году классическая трехчастная форма включает в себя современные средства выразительности. К таковым отнесем свободный темп (авторская ремарка *ad libitum*), мультифоники, современные приемы исполнения: включение голоса одновременно с игрой мелодии на флейте, удары по инструменту. Актуальным в сочинении становится образ тишины, осваиваемый в произведениях западноевропейских композиторов XX века – в «4’33» и «4’33 № 2» Дж. Кейджа, в симфонии «Слышу …Умолкло» С. Губайдулиной, «Lux aeterna» А. Кнайфеля, вокальном цикле «Тихие песни» В. Сильвестрова, каденциях в Четвёртом скрипичном концерте А. Шнитке. Поэтика тишины в музыке Чжан Чуань Хао связана с символикой моста в традиционной китайской культуре, осуществляющего связь между мирами – реальным и ирреальным, потусторонним.

В близком стилистическом ключе решено произведение Чжоу Луна[6] «Глубокое море». «Перекинуть мост через глубокое, глубокое море» – так заканчивается английский перевод стихотворения «Трудная дорога» китайского поэта эпохи Тан Ли Бо (701–762 гг. н.э.). Чжоу Лун использовал заключительные слова этого стихотворения в качестве названия произведения, в котором исследуется вызывающая воспоминания метафора морского путешествия в трудных обстоятельствах. При этом он берет в качестве темы надежды на то, что расстояние может быть преодолено. Произведение Чжоу Луна «Глубокое море», по существу является транскрипцией его более раннего сочинения «Грин» (“Green”) (1984) для бамбуковой флейты ди и пипа (китайской лютни). Партитура также включает альтовую флейту и флейту пикколо, литавры, арфу и струнные. Акустическая обработка звукового материала «Глубокого моря» в импрессионистском стиле Чжоу Луном, многочисленные мотивные взаимодействия между партиями флейты и ансамблем, открывает тонкий, многогранный мир взаимоотношений человека и природы, по словам композитора[7].

Сочетание академического, национального и современного стиля характерно для воплощения уникальных природных ландшафтов, как это происходит в сочинении Ян Цина «Пустыня». Традиционное начало воплощают напевы китайских народных песен с применением традиционного лада Юй. В то же время народные мелодии, облаченные в увеличенные, уменьшенные созвучия, диссонансы создают необычный звуковой антураж образа пустыни в музыке.

Национальный стиль в сочетании с современными музыкальными средствами толкуется китайскими композиторами первой четверти XXI века в качестве *художественного метода* описания объектов действительности. Ладовый синтез атональности и ангемитоники (пентатоники) характеризует новый аспект стилевой диффузии в камерном ансамбле Шуэн Чжана «Жасминовый цветок» для флейты, двух саксофонов и фортепиано. Эстетика любования объектом как художественный метод сохраняется в дуэте для флейты и фортепиано «Ирисы» Чжоу Тяня[8]. Импрессионистическая вязь фактуры, фонизм гармонии отмечает живописание образа цветов как музыкальной картины в I части «Ирисы». Скерцозность подчеркнутая моторным движением в партии флейты и ее погружением в пряные, экспрессивные гармонии передает ироничный взгляд автора во II части «Каприччио». Вокальная ариозная интонация флейты, данная в разреженной фактуре застывших консонирующих созвучий, а затем атональных звучаний воспринимается как некий образ-эталон инструментального Ариозо в III части, чудом сохранившийся в современности. Токкатное вихревое движение в IV части связывает ее тематизм с конструктивными поисками в отражении современной машинерии композиторами начала XX века. Таким образом, зарисовки окружающей реальности объединены в сочинении Чжоу Тяня различными формами движения: от импрессионистической медитации в I части, через барочный *perpetum mobile* во II части, лирический монолог-исповедь в III части и моделированием движения современной машинерии в IV части. Одновременно *сопряжение различных аллюзий* на стиль как прием композиторской техники направлен на становление музыкального содержания произведения.

Ещё одной формой репрезентации национального стиля становится сочинения в области *инструментального театра.* Таков «Воскресный концерт – музыка для чая» («Sunday Concert – Music For Tea») – сольный концерт для флейты Ма Йонга. Флейтист представляет коллекцию популярных сольных произведений китайских композиторов для флейты, сопровождающихся комментариями исполнителя и специально подобранными аудиовизуальными эффектами.

Зрелищность, виртуозность и яркие театральные эффекты отличают выступления современных китайских флейтистов – Чэнь Тинвэя, Чэнь Саньцина, Чэнь Цилин. Чэнь Тинвэй – один из современных исполнителей на флейте выиграл первый приз 47-го Будапештского международного конкурса флейтовой музыки в 2019 году. Вспоминая ход конкурса, Чэнь Тинвэй сказал, что всего за час до начала конкурса можно найти взаимопонимание, как с аккомпаниатором, так и с оркестром, но освоение конкурсного репертуара конкурса, начиная от старинной музыки и заканчивая современными произведениями, представляет собой серьезную проблему для его участников. Сам музыкант включил в свой конкурсный репертуар произведения китайских композиторов, в частности, «Конкурс воображения» Сюй Сунжэня и хара́ктерное сочинение Чжэн Либинь «Вы командуете Цзяфу». После получения награды Будапештского международного конкурса флейтовой музыки Чэнь Тинвэй впервые вернулся в Тайвань и посвятил все свое время обучению музыкантов Тайбэйского филармонического молодежного оркестра. Чэнь Тинвэй был членом оркестра со средней школы и считает, что: «…оркестр позволил нам получить необходимый практический опыт»[9]. Сейчас Чэнь Тинвэй готовится к участию в Женевском международном музыкальном конкурсе и Международном конкурсе флейты им. Кобе в Японии, запланированном с 26 августа по 7 сентября 2025 года.

Ещё один известный в Китае флейтист Чэнь Саньцин начал свое обучение в Цюрихской консерватории в Швейцарии и продолжил обучение в Женевской консерватории. После возвращения в Китай он работает в Пекинском симфоническом оркестре и преподает в Китайской консерватории и Центральной консерватории. Он со своей сестрой Чэнь Цилин в 2006 году организовали первый Пекинский международный конкурс флейты. В 2018 году было проведено уже четыре таких международных конкурса. Они очень важны для юных музыкантов, так как молодое поколение может увидеть новые перспективы в развитии исполнительского искусства[10].

4. Цинь Синь Синхай. Размышления после сравнения – размышления о состоянии обучения флейте // Журнал консерватории музыки. 2007. № 1. С. 17.
5. Цзинь Я Вэнь. Методика музыкального образования, новый курс в начальной школе. Пекин: Народная музыка, 2003. С. 115.
6. Zhou Long. URL: https://global.oup.com/academic/category/arts-and-humanities/sheet-music/composers/zhoulong/?cc=ru&lang=en& (accessed: 04.03.2025).
7. Ibid.
8. Zhou Tian. Personal page. URL: https://zhoutianmusic.com/about/ (accessed: 12.02.2023).
9. Чжу Сюминь. Исследования по развитию образования флейты в Шанхайской консерватории (1927-2007). Шанхай: издательство Шанхайской консерватории, 2010. С. 112.
10. Ibid. P. 114.

Обобщая отметим ведущие формы стилевого синтеза, актуальные для флейтового репертуара современных китайских композиторов второй половины XX – первой четверти XXI века:

- сохранение музыкальной интонации узнаваемых национальных напевов в качестве ведущего приема воплощения национального образа в музыке;

- включение разновидностей китайской флейты сяо, пайсяо, ди и других в различные ансамбли с западноевропейскими инструментами и в том числе, в качестве одного из тембров западноевропейского симфонического оркестра;

- объединение характерных признаков академического, национального и современного стилей, посредством синтеза ангемитоники и атональности, мультимедиа технологий, инструментального театра с классической формой, художественного метода любования объектом и приема сопряжения различных аллюзий на стиль как формы становления музыкального содержания произведения.

Названные формы диффузии отвечают обновленному содержанию современных музыкальных композиций китайских авторов. В них осваиваются образы виртуальных вселенных и уникальных земных ландшафтов, акустические свойства тишины и необычные формы диалога человека и природы. Эксперименты в области обновленных художественных тем и образов, дифференциации и смешения разных тембровых, ладовых и гармонических палитр в музыке дают богатый материал для поиска новых путей исполнительской интерпретации современным музыкантам-исполнителям.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов // Исследовательские очерки. - Л.: Сов. Композитор, 1979.- 287 с.
2. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. - Астрахань: Факел, Астраханьгазпром, 2001. - 368 с.
3. Ручьевская Е.А. Стиль как система отношений // Работы разных лет. Статьи. Заметки. Воспоминания. - СПб.: Композитор, 2011. - Т. 1. - С. 57-66.
4. Чжу Сюминь. Исследования по развитию образования флейты в Шанхайской консерватории (1927–2007). - Шанхай: издательство Шанхайской консерватории, 2010. - 162 с.
5. Цзинь Я Вэнь. Методика музыкального образования, новый курс в начальной школе. - Пекин: Народная музыка, 2003. - 275 с.
6. Цинь Синь Синхай. Размышления после сравнения – размышления о состоянии обучения флейте // Журнал консерватории музыки. - 2007. - №1. - С. 12-17.
7. Zhou Long // Oxford University Press. URL: https://global.oup.com/academic/category/arts-and-humanities/sheet-music/composers/zhoulong/?cc=ru&lang=en& (дата обращения: 04.03.2025).
8. The official website of Zhou Tian. URL: https://zhoutianmusic.com/about/ (дата обращения: 12.02.2023).

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

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 Дмитриевна Бердасова*
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

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 D. Berdasova*
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