

ГАЛЕРЕЯ КЛАССИЧЕСКОГО И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
«БУРГАНОВ-ЦЕНТР»



НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДОМ БУРГАНОВА
ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL JOURNAL
BURGANOV HOUSE
THE SPACE OF CULTURE

По рекомендации экспертного совета Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации журнал входит в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание научной степени доктора и кандидата наук»

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

5.2025

Москва/Moscow
2025

Chief editor _____ **Burganova Maria A.****The Editorial Board:**

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

Editor _____ Smolenkova Julia A. (Russia)

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL
JOURNAL «BURGANOV HOUSE. _____ No. 5 _____ 2025
THE SPACE OF CULTURE»LETTER FROM
THE EDITOR

PETR P. KOZOREZENKO
PRECURSORS OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE. HISTORICAL
AND CULTURAL ASPECTS OF THE PAN-EUROPEAN ART SPACE
DEVELOPMENT OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES



VITALY F. POZNIN, ROMAN A. KARPOV
THE IMAGE OF RUSSIA IN TRANSITION IN THE SOCIAL
COMEDIES OF V. BORTKO AND Y. MAMIN



TATIANA V. PORTNOVA
DANCE IN THE ERA OF PETER THE GREAT: CHOREOGRAPHY
AND ETIQUETTE IN A HISTORIOGRAPHICAL DESCRIPTION



CAI HONGTU
THE ORIGINS OF WESTERN STYLE
IN 18TH-CENTURY SUZHOU PRINTS



ANNA A. FISCHER
ROMANTIC AND SYMBOLIST APPROACHES TO INTERPRETING
THE IMAGES AND MOTIFS OF DANTE ALIGHIERI'S DIVINE
COMEDY IN 19TH-CENTURY FRENCH FINE ART



ALLA E. RUDYAKOVA
THE DEVELOPMENT OF THE PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF THE
GERMAN VOCAL SCHOOL IN THE CONTEXT OF THE ACTIVITIES
OF FRIEDRICH SCHMITT AND JULIUS HEY



MARINA V. GALKINA
THE INTERACTION OF COSTUME AND DANCE
IN THE WORKS OF DEMÉTRE CHIPARUS



ON THE COVER | Wassily Kandinsky. Im Blau. 1925. Oil on canvas. Fragment.

Редакционный совет:

Аристова Ульяна Викторовна
(Россия)

Боулт Джон Эллис
(США)

Бурганов Александр Николаевич
(Россия)

Бурганова Мария Александровна
(Россия)

Гао Мэн (Китай)

Гланц Томаш
(Германия)

Игнатъев Сергей Евгеньевич
(Германия)

Иконников Александр Иванович
(Россия)

Кравецкий Александр Геннадиевич
(Россия)

Койо Сано (Япония)

Лаврентьев Александр Николаевич
(Россия)

Мислер Nicoletta (Италия)

Пан Яочанг
(Китай)

Павлова Ирина Борисовна
(Россия)

Перельштейн Роман Максевич
(Россия)

Плетнева Александра Андреевна
(Россия)

Пружинин Борис Исаевич
(Россия)

Ревзина Юлия Евгеньевна
(Россия)

Рыжинский Александр Сергеевич (Россия)

Сахно Ирина Михайловна
(Россия)

Смоленков Анатолий Петрович
(Россия)

Смоленкова Юлия Анатольевна
(Россия)

Танехиса Отабе
(Япония)

Цивьян Юрий Гаврилович
(США)

Шабанов Григорий Александрович
(Россия)

Швидковский Дмитрий Олегович
(Россия)

СЛОВО
РЕДАКТОРА

8



ПЕТР ПЕТРОВИЧ КОЗОРЕЗЕНКО
ПРЕДТЕЧИ РУССКОГО АВАНГАРДА. ИСТОРИКО-
КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА XIX–XX ВЕКОВ

17



**ВИТАЛИЙ ФЕДОРОВИЧ ПОЗНИН,
РОМАН АЛЕКСАНДРОВИЧ КАРПОВ**
ОБРАЗ РОССИИ ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА
В СОЦИАЛЬНЫХ КОМЕДИЯХ В. БОРТКО И Ю. МАМИНА

33



ТАТЬЯНА ВАСИЛЬЕВНА ПОРТНОВА
ТАНЕЦ ЭПОХИ ПЕТРА: ХОРЕОГРАФИЯ И ЭТИКЕТ
В ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОМ ОПИСАНИИ

53



ЦАЙ ХУНТУ
ИСТОКИ ЗАПАДНОГО СТИЛЯ
В СУЧЖОУСКОЙ ГРАВЮРЕ XVIII ВЕКА

76



АННА АЛЕКСАНДРОВНА ФИШЕР
РОМАНТИЧЕСКИЙ И СИМВОЛИСТСКИЙ ПОДХОДЫ
ТРАКТОВКИ ОБРАЗОВ И МОТИВОВ «БОЖЕСТВЕННОЙ
КОМЕДИИ» ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ ФРАНЦИИ XIX ВЕКА

91



АЛЛА ЭДУАРДОВНА РУДЯКОВА
СТАНОВЛЕНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ НЕМЕЦКОЙ
ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ В КОНТЕКСТЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ФРИДРИХА ШМИТТА И ЮЛИУСА ГЕЯ

102



МАРИНА ВЛАДИМИРОВНА ГАЛКИНА
ВЗАИМОВЛИЯНИЕ КОСТЮМА И ТАНЦА
В ТВОРЧЕСТВЕ ДМИТРИЯ ЧИПАРУСА

109



LETTER FROM THE EDITOR

Dear friends,

We are pleased to present to you Issue 5, 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 begins with P. P. Kozorezenko's article titled "Precursors of the Russian Avant-Garde: Historical and Cultural Aspects of the Pan-European Artistic Space Development of the 19th and 20th Centuries". The author posits that the artistic movements of the Soviet avant-garde were rooted in the philosophy of European modernism. This perspective, which featured aggressive revolutionary elements within the revolutionary avant-garde, was subsequently "tempered" by an adherence to the traditions of 19th-century Russian realism (the Itinerants) in the realm of Socialist realism painting.

In their article, "The Image of Russia in Transition in the Social Comedies of V. Bortko and Y. Mamin", V. F. Poznin and R. A. Karpov elucidate the conceptual and artistic features of these works, emphasising the distinctions in the creative approaches of the two artists.

T. V. Portnova explores the moral values and standards of the 18th century within the framework of choreography in her article, "Dance in the Era of Peter the Great: Choreography and Etiquette in a Historiographical Description". The author considers dance and etiquette as significant components of state cultural policy. The objective of the article is to analyse the emergence and impact of dance on the culture of secular society during Peter the Great's reign, approached from a historiographical standpoint. The article references and

scrutinises bibliographies of Peter the Great's contemporaries, alongside modern literature.

In his article, "The Origins of Western Style in 18th-Century Suzhou Prints", Chinese scholar Cai Hongtu examines the roots of Western style in 18th-century Suzhou prints, pinpointing three primary pathways through which Western art permeated China. Through a visual examination of works such as *Virgin Mary with a Basket of Flowers* and *Western Theatre*, the article illustrates how Chinese artists assimilated and reinterpreted European artistic conventions.

In her article titled "Romantic and Symbolist Approaches to Interpreting the Images and Motifs of Dante Alighieri's *Divine Comedy* in 19th-Century French Fine Art", A. A. Fischer explores the impact of Dante's artistic imagery on the thematic choices of 19th-century French painters such as E. Delacroix, W.-A. Bouguereau, J. A. D. Ingres, A. Cabanel, as well as the sculptures created by A. Rodin and J.-B. Carpeaux. The author highlights various methods of interpreting Dante's literary imagery within the context of French art, specifically through Romantic and Symbolist lenses.

In her article "The Formation of the Pedagogical Principles of the German Vocal School in the Context of the Works of Friedrich Schmitt and Julius Hey", A. E. Rudyakova seeks to uncover the pedagogical foundations that characterise the unique German vocal school. The author examines the contributions of pioneering educators, Friedrich Schmitt and his pupil Julius Hey, who incorporated Italian traditions while also considering the phonetic traits and cultural mindset of the German language.

M. V. Galkina's article "The Interaction of Costume and Dance in the Works of Demétre Chiparus" investigates the plasticity of miniature sculpture as a reflection of dance choreography and the embodiment of costume elements. By utilising the renowned works of Romanian Art Deco sculptor D. Chiparus as case studies, the author delineates the evolution of Art Deco sculpture during the Art Nouveau period.

The publication is addressed to professionals specialising in the theory and practice of the fine arts and philology, as well as all those interested in the arts and culture.

Дорогие Друзья!

Мы рады представить Вам № 5/2025 научно-аналитического журнала «Дом Бурганова. Пространство культуры».

По рекомендации Экспертного совета ВАК журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук. Журналу присвоена категория К2.

В журнале публикуются научные статьи ведущих специалистов разных гуманитарных областей, докторантов и аспирантов. Направления исследований касаются актуальных проблем в различных областях культуры, искусства, филологии и педагогики. В этой многогранности обозрения проявилась основная специфика журнала, представляющего современное состояние пространства культуры.

Номер открывает статья П. П. Козорезенко «Предтечи русского авангарда. Историко-культурные аспекты развития общеевропейского художественного пространства XIX–XX веков». Автор полагает, что художественные направления советского авангарда выросли на почве философии европейского модернизма. Этот подход, сохранивший в себе агрессивные революционные черты в революционном авангарде, позднее был «смягчен» опорой на традиции русского реализма XIX столетия (передвижничества) в живописи социалистического реализма.

В. Ф. Познин и Р. А. Карпов в статье «Образ России переходного периода в социальных комедиях В. Бортко и Ю. Мамина» выявляют концептуальность и художественные особенности этих произведений и подчеркивают различия творческих методов двух мастеров.

Нравственные принципы и моральные нормы XVIII в. в контексте хореографии анализирует Т. В. Портнова в статье «Танец эпохи Петра: хореография и этикет в историографическом описании». Автор рассматривает танец и этикет как важные факторы государственной культурной политики. Цель статьи — рассмотреть появление и влияние танца на культуру светского общества эпохи Петра I, рассматривая его в историографическом аспекте. В статье использована и проанализирована библиография

современников Петра I, а также литература наших поколений.

Китайский исследователь Цай Хунту в статье «Истоки западного стиля в сучжоуской гравюре XVIII века» анализирует происхождение «западного стиля» в сучжоуской гравюре XVIII века, выделяя в ней три основных пути поступления западного искусства в Китай. Через визуальный анализ таких произведений, как «Дева Мария с корзиной цветов» и «Западный театр», статья раскрывает, каким образом китайские художники заимствовали и переосмысливали европейские художественные традиции.

А. А. Фишер в статье «Романтический и символистский подходы трактовки образов и мотивов «Божественной комедии» Данте Алигьери в изобразительном искусстве Франции XIX века» обнаруживает влияние художественных образов Данте в тематическом отборе французской живописи XIX века: Э. Делакруа, В. А. Бугро, Ж. О. Д. Энгра, А. Кабанеля, скульптурах О. Родена, Ж. Б. Карпо. Автор подчеркивает несколько путей толкование литературных образов Данте во французском изобразительном искусстве: романтическое и символистское.

А. Э. Рудякова в статье «Становление педагогических принципов немецкой вокальной школы в контексте деятельности Фридриха Шмитта и Юлиуса Гея» делает попытку определить педагогические принципы, лежащие в основе самобытной немецкой вокальной школы. Автор анализирует деятельность педагогов-новаторов: Фридриха Шмитта и его ученика Юлиуса Гея, опирающихся на итальянские традиции с учетом фонетических особенностей немецкого языка и менталитета.

Анализ пластики миниатюрной скульптуры как отражение танцевальной хореографии и воплощение элементов костюма представлен в статье М. В. Галкиной «Взаимовлияние костюма и танца в творчестве Дмитрия Чипаруса». Автор на примере всемирно известных работ румынского скульптора эпохи ар-деко Д. Чипаруса характеризует этапы развития скульптуры эпохи модерна, воплощенной в стиле Ар Деко.

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

Petr P. Kozorezenko

PhD in Arts

Associate Professor

Head of the Art History Department

Russian State University of Design and Applied Arts

Honoured Artist of the Russian Federation

e-mail: kozorezenko@mail.ru

Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-10-24

PRECURSORS OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE. HISTORICAL AND CULTURAL ASPECTS OF THE PAN-EUROPEAN ART SPACE DEVELOPMENT OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Summary: In this article, the author explores the issue of modern interpretations of the historical and cultural aspects of the evolution of the pan-European art scene during the 19th and 20th centuries in the context of the emergence of the Russian revolutionary avant-garde of the period 1917–1920. The author illustrates that the artistic movements of the Soviet avant-garde were influenced by the philosophy of European modernism, which dismissed European Christian culture and art as incompatible with capitalist ideology. This perspective, which embodied aggressive revolutionary characteristics within the revolutionary avant-garde, was subsequently 'tempered'

The coexistence of artistic movements can be regarded as a defining characteristic of art and culture during the latter half of the 19th century and the early half of the 20th century. Throughout the 19th century, the Enlightenment and classical European traditions of Romanticism, along with Realism later, influenced one another, thereby overcoming their inherent limitations. Consequently, one form of Romanticism was typical of advanced nations and was linked to a rejection of the contradictions brought about by modernisation, whereas another form of Romanticism was typical of nations experiencing slower bourgeois-liberal development. In the first type of Romanticism, the core of the artistic and aesthetic framework was a novel understanding of individuality, a new structural element of the inner world of the individual, with the pri-

by drawing upon the traditions of 19th-century Russian realism (the Itinerants) in Socialist Realism painting. The author contends that the artistic-figurative system in art represents a distinct category of worldview that defines the creative individual and society at their pinnacle of moral development, reflecting the sensory-intellectual experience of the time.

Keywords: *modernism, capitalism, romanticism, positivism, realism, impressionism, symbolism, Russian avant-garde*

mary objective being to explore the relationship between the individual and society, the unified historical process, or even the cosmos. In contrast, the second type of Romanticism shifted its focus to the individual's relationship with the national community. In this context, the nation, characterised by its unique traits and interpreted as a national personality, took precedence [2, p. 326]. The inception of Romanticism in painting as a distinct pictorial system is commonly attributed to the works of French artist Théodore Géricault (1791–1824). Although the initial indications of the Romantic artistic system emerged at the close of the 18th century in the creations of H. Fuseli, W. Blake, and the later works of F. Goya, it was Théodore Géricault who first articulated the Romantic perception of the world's conflicts through the portrayal of dramatic events and

the fervour of human emotions. Subsequently, in the 1820s, Eugène Delacroix (1798–1863) emerged as the acknowledged leader of the French Romantic school.

Romanticism, as an artistic movement, fundamentally dismantled the "classical hierarchy", leading to substantial alterations in the structure of artistic and literary genres, with a distinct preference for painting and lyric poetry. In its pursuit of literary or pictorial popularisation of mediaeval works, folklore, and folk traditions, Romanticism not only revitalised but also encouraged the fusion of diverse genres and stylistic movements. The core principles of Romanticism significantly contributed to the evolution of critical realism theory in both painting and literature. Concurrently, with the emergence of the new artistic movement of realism on the historical scene, Romanticism did not entirely fade away [2, p. 326]. Certain European painters merged Romantic techniques with the foundational principles of Academicism, seemingly paying mere homage to the Romantic trend in art, while others actively advanced realistic traditions, including C. Corot and the masters of the Barbizon school, along with future realists such as Gustave Courbet and Jean-François Millet. Notably, it was from the depths of Romanticism that the works of Symbolist artists, like Gustave Moreau, as well as figures from Post-Impressionism and, broadly, Modernism of the late 19th century, also originated [2, p. 332].

The advancement of Realism during the 19th century represented a significant aesthetic milestone of global historical importance. The foremost figure of French realism in the mid-19th century was Gustave Courbet (1819–1877), who is recognised for introducing the term "realism" in 1855, when he named his exhibition in a wooden barracks the "Pavilion of Realism" and created a catalogue that detailed the essential principles of this "new art". Notably, Gustave Courbet later became an active participant in the Paris Commune of 1871, illustrating his unwavering dedication to the principles of social justice [2, p. 333]. Given that the most advanced capitalist relations during this era were established in England and France, it was in these nations that the most remarkable works of realist painting emerged. Similar to the proponents of romanticism, realist artists perceived their primary mission as opposing the prevalence of the capitalist "mercantile" spirit within the spiritual and social realms, which fundamentally fuelled the emotion-

al intensity of their artistic creations. Realism, as an artistic movement, is intricately "genetically" connected to Romanticism and signified a new phase in the critical examination of the prevailing reality. The criticism and painting associated with realism were markedly distinct from both Romantic and Enlightenment critiques, as they were based on more concrete scientific knowledge and a profound comprehension of life in general. This, interestingly, is the source of the term "critical realism", which was used to describe 19th-century realism.

The rise of realism fundamentally represented a transformation in the core aesthetic principle of perceiving the world, signalling the end of the Romantic "dual world" and foreshadowing a shift in artistic focus towards reality in all its forms. Realist artists and writers distinguished themselves from Romantics by drawing inspiration from the mundane aspects of everyday life, striving to identify good and evil through the lens of the collective interests of humanity in any given reality. Naturally, the realists' interpretations of these interests varied significantly, yet they generally aligned more closely with the aspirations of the common populace. This is precisely why all realistic art, driven by the artists' fervent wish to free humanity and existence from all that is unjust, base, and unsightly, while promoting absolute beauty and social and spiritual harmony, objectively mirrors the necessity for a revolutionary overhaul of bourgeois society, actively engaging, whether willingly or not, in the historical process as a catalyst for revolution [2, p. 327]. In artistic realism, the basis was created for a more objective consideration than that of the Romantics of the question of man's place in the global cultural-historical process, of the relationship between the individual and society, of conscious human will and the unbridled elements of nature. Thus emerged a new artistic realism, enabling artists and writers to attain a deeper comprehension of the genuine driving forces behind the cultural-historical evolution of human progress.

It is noteworthy that, concurrently with the emergence and evolution of the artistic realistic movement within European philosophy, the philosophical doctrine of positivism, linked to the figure of Auguste Comte (1798–1857), emerged and developed. The core principle of this philosophical movement, which had a considerable impact on shaping the ideological and artistic agendas of European art, was the aspiration to acquire reliable (positive) knowledge

of the surrounding reality through empirical experience and meticulous scientific observation. Comte and his adherents operated from the premise of the close interrelation and interdependence of all natural and social phenomena, advocating for the application of natural science methods to address all socio-cultural issues of contemporary society. The positivism espoused by Comte and his dedicated followers served as the philosophical foundation for the distinctive artistic movement known as naturalism [2, p. 328]. The naturalism artistic movement intentionally amplified certain vulnerable elements found in the works of 19th-century Western European realist artists and writers. While it purports to maintain scientific objectivity and reality, primarily grounded in the positivist principle of describing and categorising phenomena, naturalism actually strays from the typification and selection of the rich diversity of factual content. Consequently, naturalism does not penetrate the essence of what is depicted and fails to artistically and aesthetically comprehend certain fundamental patterns of objective reality. In the artistic pursuits of naturalists, the scientific principle of individual determinism is largely physiological, as the inevitable "influence of the environment" is superimposed upon the equally unavoidable "influence of heredity". Thus, the excessively detailed portrayal of the pathological and the grotesque becomes an end in itself for naturalists. The emphasis on factual 'authenticity' therefore takes on a self-sufficient character in the works of naturalist artists, as the documentation of phenomena rather than the creation of an image of humanity and society emerges as one of the fundamental dogmatic principles of naturalism. Simultaneously, the religious and philosophical significances of the cultural and historical experiences of peoples were often misrepresented by an excessive 'scientific' physiology in identifying the fundamental causes of actions and the objective essence of phenomena. Nonetheless, naturalism as a method played a role in the artistic advancements of the 20th century, which, in our perspective, involved the infiltration of naturalistic tendencies into realism and various modernist movements [2, p. 328].

In the final third of the 19th century, a novel artistic movement arose within European fine art: Impressionism. Despite its brief duration of merely 12 years, spanning from its inaugural exhibition in 1874 to its concluding one in 1886, Impressionism had a significant impact on the future evolution of

global painting and artistic culture. The roots of this movement can be traced back to both Romanticism, which sought individual, nearly imperceptible self-expression, and Realism, which aimed for the artistic and aesthetic representation of the objective and authentic. From the outset, the agenda of the Salon of the Refusés — organised by E. Manet, C. Pissarro, P. Cézanne, C. Monet, A. Renoir, E. Degas, and others — entailed a steadfast rejection of any artistic conventions and dogmatic restrictions, whether they be classicism, academicism, or romanticism. The fundamental criterion for artistic and aesthetic values, which shaped the ideological and artistic frameworks of Impressionist painting, was the authentic, natural reality, accurately captured through the artist's human perception. The relationship between humanity and the surrounding environment is encapsulated in the term "impression", which embodies the objective, spiritual foundation for the artist's sensory experiences. According to the Impressionists, impression is both subjective and objective, and it cannot remain constant even within a single individual, as both the object and the subject exist in a state of perpetual change. This is precisely why the initial, unprejudiced, spontaneous impression is deemed the most valuable, as it often uncovers something unexpected and novel about the object [2, p. 336].

The works of the Impressionists are characterised by a unique pictorial style, utilising the intentional technique of deconstructing complex tones into several "simpler" pure colours, which are then unified by the viewer, who "assembles" the individual, multiple colouristic and compositional "impressions". This style of painting, founded on the interaction of diverse brushstrokes, renders the paint layer of the artwork vibrant and lively, imparting a sense of unfinished, incomplete perception. This approach reached its logical culmination in the creations of the Neo-Impressionist (Divisionist or Pointillist) artists, J. Seurat and P. Signac, who even endeavoured to formulate a scientific theory of light. A further evolution of this painting style was the Post-Impressionism movement, whose most notable figures included P. Cézanne, V. van Gogh, and P. Gauguin. Although these artists were not bound by a shared programme or methodology, they progressively transcended the empiricism of Impressionism and aimed to express more enduring states and more stable ideological and artistic objectives. The finest works of these masters viv-

idly showcase the concreteness and materiality of the human form (P. Cézanne), intensified expression and heightened sensitivity (Van Gogh), and the coherence and clarity of artistic representations (P. Gauguin). It was these artists who firmly connected the painting of the declining 19th century with the nascent new art of the 20th century [2, p. 337].

The candid disillusionment experienced by artists and writers regarding the naturalistic and "positivistic" evaluation of humanity and reality during the late 19th and early 20th centuries prompted the emergence of new non-realistic movements in European and Russian art, linked to the notion of "decadence" (French: *decadence* — "decline") or the art of the "fin de siècle". As creatively talented artists discerned the unmistakable signs of a crisis within the depths of naturalism, reflecting the broader issues of the capitalist "modernist" culture of that era, a reaction of decadence emerged in response to the deadlock that the "positivist" approach of the naturalist movement had imposed on the cultural and artistic landscape of European art. This reaction was primarily tied to the perception of the conclusion of a crude and mundane, yet still stable, order of existence, which thoroughly infused the entirety of European culture in the late 19th century, resulting in a variety of distinct and at times diametrically opposed ideological and artistic expressions in art. On one hand, this context facilitated the evolution of artistic realism, which, during the late 19th and early 20th centuries, managed to transcend the positivist influence and naturalistic constraints through the social pathos inherent in communist ideology. On the other hand, it also gave rise to a multitude of new "decadent" tendencies, stemming from the anticipation of an impending pan-European catastrophe [2, p. 329].

The late 19th and early 20th centuries represented a multifaceted era in the evolution of fine art in Western Europe and Russia, characterised by the simultaneous and parallel existence of several stylistic movements collectively referred to as decadence. Within this movement, a variety of stylistically nuanced variations were able to coexist. Among the numerous and diverse movements of this vibrant period, Symbolism is particularly notable for its complexity and multifaceted nature. Initially arising as a distinct literary and artistic movement, with notable figures such as Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, and Maeterlinck, Symbolism cultivated its own unique aesthetic principles and made its mark not only in

literature but also in the visual arts, theatre, and music. Symbolism, embodying the spirit of its time, emerged as a response to the constraints of positivist aesthetics, naturalism, and the increasingly superficial artistic realism that followed. Originating in France as a reaction to the challenges posed by naturalism and, in part, as a logical extension of late Romanticism, Symbolism did not manifest as a singular style but rather as a movement in art that unified various forms under a common, original worldview. The theoretical basis of Symbolism as a means of artistically interpreting the world is widely regarded to have been established in September 1886, with the publication of Jean Moréas's renowned *Manifesto of Symbolism* in *Le Figaro Littéraire*.

Undoubtedly, this manifesto significantly shaped the new modes of expression within Symbolist art. However, the connection between Symbolism in painting and literature is not as profound as its link with philosophy, which, during this era, began to firmly reject the rigid logic of positivism. Thinkers such as Friedrich Nietzsche [3, p. 17], Henri Bergson, and Ernst Cassirer, with their 'philosophy of life', champion the 'free spirit' of intuitionism, addressing philosophical dilemmas not through logical-rational frameworks and mental constructs, but via an intuitive approach (the path of illumination). Consequently, Bergson [4, p. 17] perceived life as a singular metaphysical-cosmic process, a true and original superreality, where the essence of this reality is duration, understood solely through inner intuition, which stands in stark contrast to intellect. The facets of this metaphysical-cosmic activity primarily encompass matter, consciousness, memory, and spirit. Given that the entirety of life cannot be fully grasped, only intuition can approximate its understanding. This is precisely why intuition unveils new, previously uncharted avenues for art to engage with the fundamental truths of existence. We observe the ancient Neoplatonic doctrine of Plotinus, which asserts that 'we become attached to the external appearance of things, not realising that we are concerned with what is hidden within them', being 'reborn' at a new historical juncture. The aesthetics of Symbolism is rooted in the ancient Gnostic notion of dual worlds, which posits that the entire real world of phenomena is secondary, merely a shadow, a reflection of the true ideal world — the realm of ideas. The realm of pure ideas (pure logoi), existing beyond space and time, is

primary, authentic, and eternal, thus transcending time. If we were to identify the most defining characteristics of this worldview, we could assert that, in general, Symbolism is marked by:

— a metaphysical and mystical reflection on the cosmos and humanity;

— a yearning to understand “eternal pure ideas” via symbols;

— the profound individualism of the “enlightened” Symbolist in advocating for their own identity;

— a quest for synthesis in general, and for the wholeness of art specifically, which indeed influences many of the technical aspects of Symbolist poetry and painting;

— extreme refinement (even sophistication) in perspective and, consequently, in the methods of artistic reproduction to convey nuances and gradations;

— a strong affinity for music and rhythm, thus declaring musicality as the fundamental harmonic principle in the selection of artistic means and techniques, and, in relation to this, the development of a new poetic and artistic language and style.

Closely associated with the theory of symbolism is the so-called correspondence theory, which posits that all natural phenomena (colours, sounds, scents) serve as unique symbols, echoes of the ideal realm of “logoi”, which arose from its emanation (projection) from the world of ideas into the realm of phenomena. In the works of the Symbolists, these phenomena transform into polysemantic images, mirroring their prototypes (logoi), through which the “enlightened” poet and artist intuitively and associatively perceive and reflect the highest spiritual reality. From the viewpoint of Symbolism, the universe can be seen as a type of cypher (a spiritual maze), wherein all our thoughts and language are similarly encoded. [7] A symbol is a specific image, made up of various components, which nonetheless signifies something more profound than the mere aggregation of its individual elements. It is not by chance that one of the most significant philosophical thinkers of the previous century, A. Losev, advocated the following stance: “Symbolism is apophaticism, and apophaticism is symbolism. By distinguishing these two realms, we arrive at either agnosticism with its infamous ‘things in themselves’, which no cognitive effort of the human intellect can influence, resulting in everything that truly manifests being either converted into an impenetrable fog of illusions or into a creation of the human subjec-

tive mind; or we encounter a grotesque positivism, which regards every phenomenon as an essence in itself...” [8, p. 110].

According to these particular perspectives, the Symbolists perceived the primary objective of art, of course, not as the representation of reality, but rather as the deep (spiritual) understanding and portrayal of the realm of ideas, aiming to express the utmost spiritual significance, the essence of existence. A symbolist poet, as articulated by A. Rimbaud, is required to “...explore the unseen, listen to the unheard” [6, p. 5]. One of the essential pillars of the aesthetics of symbolism, which embodies a religious and philosophical mindset, is undoubtedly the theory of the symbol. This theory posits that “true” knowledge and representation of the realm of ideas can only be achieved through a symbol (a multi-faceted artistic image), which possesses the capacity to conventionally signify the essence of a phenomenon rather than its specific figurative representation. In other words, it acts as a guiding bridge to the realm of another existence. Through the use of a symbol, a poet or artist endeavours to communicate the resonances of the elevated spiritual realm (the domain of pure logos). During this period in the visual arts, symbolism did not hold a predominant role, and it is impossible to categorise all artists linked to this movement into a singular group. Painters distinctly illustrated the saying of poet Verlaine: “...as numerous as there are symbolists, so many symbols” [4, p. 110]. The sole aspect that brought together all symbolists was their aspiration to attain the ideal of Beauty, which became an object of its veneration, as the artist, being the creator of Beauty, possesses the ability to “recreate” life rather than merely produce a symbolic representation. If Charles Baudelaire served as the precursor of symbolism in poetry, then Pierre Puvis de Chavannes and Gustave Moreau assumed a similar role in painting, while in the realm of plastic arts, notable theorists such as Albert Aurier, Paul Sérusier, and Maurice Denis provided the theoretical foundation for the explorations and ambitions of symbolist artists. Consequently, in the article “Paul Gauguin: Symbolism in Painting”, published in the *Mercure de France* in March 1891, A. Aurier articulated five fundamental principles of symbolism in art: “Firstly, the work must be ideological, as its sole ideal is the expression of an idea; secondly, it must be symbolic, since this idea is conveyed through forms; thirdly, it must be synthetic, as the design

of its forms and the outline of its signs correspond to a generalised understanding; fourthly, it must be subjective, as its object should be regarded not as an object, but as a sign perceived by the subject; and fifthly, as a consequence of the aforementioned points, it must be decorative, for decorative painting, in the perspective of the Egyptians, and likely also the Greeks and primitives, is merely a form of art that is subjective, synthetic, symbolic, and ideological simultaneously” [10, pp. 36–40].

In other words, to become “an exponent of absolute essences”, the artist must “simplify the outline of signs”. Aurier identifies two trends in the history of art: “one is a result of keen observation, while the other stems from the inner vision described by Swedenborg; the first trend is realistic, and the second is deistic”. Disregarding the scientific critique of I. Taine, Aurier appeals to the authorities of Charles Baudelaire, Swedenborg, and encapsulates his perspective with the quote from Plotinus: “We become attached to the external side of things, not realising that we are actually concerned with what lies hidden within them”. It was Aurier who declared P. Gauguin as the herald of “... a return to the creators of Assyrian and Egyptian myths”, viewing the Symbolists as worthy competitors to the Japanese [10, p. 38]. Symbolist artists contended that objective knowledge can only be attained by an adept through his own subjective understanding of the Truth. Typically, they referenced the well-known words of Socrates: “Know thyself and you shall know the universe and the Gods”.

Internally aligning with this thesis, they aimed to investigate the connection between desires and our concepts, while deliberately avoiding any dogmatic stances, including those founded on rigorous logical evidence. The reflection of such a perspective is distinctly evident in the works of Gustave Moreau, who, by integrating various painting techniques, endeavoured to forge a unique “third” path in art, as if reviving the long-lost essence of ancient pantheism. By expressing the mysteries that inspire his creativity, Moreau engages in free experimentation with colour pairings and the amalgamation of different techniques, accumulating and, in a sense, amplifying numerous visual elements. This innovative method of representation significantly shaped his impact on A. Matisse, J. Rouault, A. Marquet, and even the early W. Kandinsky. Notably, during his time in Paris in 1904, the latter developed a rather intriguing relationship with artist

Alexis Merodack-Jeanneau, who led the monthly publication, *The New Trends*. Merodack-Jeanneau was closely associated with the Fauvist movement and, along with the symbolists Matisse, Rouault, Marquet, and Manguin, frequently visited Gustave Moreau’s studio. Furthermore, it was Merodack-Jeanneau and Gustave Moreau who facilitated the inaugural exhibition of Kandinsky in Paris in 1904 [11, p. 375]. Kandinsky’s close associations with the *New Trends* journal and the aforementioned circle were established back in 1904, precisely when he participated in the Second International Salon (Union Internationale), organised under the auspices of the *Les Tendances Nouvelles* journal. In May-June 1907, during the exhibition at the People’s Museum (Musée du Peuple) in Angers (Hôtel de Chemellier), it was reported that 109 works by Kandinsky were displayed; these associations deepened further, resulting in the release of a distinct series of engravings by Kandinsky in the *Les Tendances Nouvelles* monthly publication. It is believed that around the same period, Kandinsky joined the International Union of Artists, which was established alongside the journal and comprised approximately two thousand members [11, p. 376]. Subsequently, in 1908, the *Les Tendances Nouvelles* publishing house produced a special album featuring engravings by Wassily Kandinsky, with a print run of about a thousand copies, accompanied by a rather enthusiastic preface from the renowned French art critic, Jerome Mass [11, p. 375].

In the realm of theoretical concepts, the publications of the *Les Tendances Nouvelles* periodical played a significant role in deepening the understanding of symbolism and the symbolic direction of the Neo-Impressionists. Notably, this is the reason why the journal’s cover was designed by Merodack-Jeanneau in the Art Nouveau style. As researcher N. Avtonomova points out, the interest in Divisionism stemmed from the application of a specific symbolic code in Neo-Impressionist painting, which was realised through the scientific method [11, p. 377]. However, the conviction in the objective processes occurring within art, the potential for a theoretical foundation of the relationship between science and art, and the endeavour for a scientific approach to interpreting artistic practice undoubtedly captured the interest of Kandinsky. According to Natalia Avtonomova, Kandinsky’s works stylistically evolved into a symbolic interpretation of the Divisionist technique [11, p. 377]. It is known that during

his Parisian period, Kandinsky devoted considerable attention to the scientific approach in his later theoretical works regarding the use of expressive means in art [9]. Clearly influenced by the Symbolists, Kandinsky concentrated on the fundamental elements of painting, meticulously analysing graphic and colour forms in his work, *The Basic Elements of Painting. Their Essence and Value*. Like many Symbolists, Kandinsky attributed particular importance to the "dot" (one of the fundamental elements of painting), which he believed to be the origin of all other forms, given its infinite quantity [11, p. 377]. Ultimately, all things in the universe are interconnected and exist in a specific "correspondence", facilitated by the dualities of "yes and no", "light and darkness", among others. As decadent artists posited, this phenomenon arises only when a symbolic comprehension of existence is maintained through equal consideration of each of its components, while simultaneously ensuring that truth is not obscured by dogmatic "prejudices". Furthermore, symbolism is not exempt from the risk of descending into occultism, which frequently accompanies esoteric explorations of both this world and the next. In

alignment with this tradition, Symbolist artists appeared to delve into various layers of symbolism in their creations, seemingly addressing a task articulated by Spinoza: "You assert that you have selected an idea because it is correct. Therefore, understand that you deem it correct precisely because you have chosen it" [10, p. 39].

In conclusion, it is important to emphasise that the artistic-figurative system within art represents a distinct category of worldview that defines both the creative individual and society at their pinnacle of moral development, particularly regarding the sensory-intellectual existence of an era. The concept of a higher purpose manifests itself to us as a system of factors related to anthropogenesis and cosmogenesis, the unity of embodied images, and the principles of artistic design. These elements form the basis for the phenomenology of figurative interpretation, establishing its rigorous pragmatic role for individuals and society. In this context, the artistic object, as an artistic aim and a unique moral indicator, serves a singular function across different periods: the artistic and aesthetic reflection of an ideal state of mind.

REFERENCES:

1. Yu. A. Vasilchuk. "Human Social Development in the 20th Century". 2001. *Social Sciences and Modernity*, No. 1.
2. Cultural Studies: Theory and History of Culture: Monograph. Ed. by O. Yu. Usacheva, L. I. Meshcheryakova. 2003. Lipetsk: LGTU, p. 354.
3. F. Nietzsche. Works. In 2 volumes. 1990. Moscow, vol. 2, p. 17.
4. A. Bergson. Collected Works. In 4 volumes. 1992. Moscow, vol. 1.
5. Paul Verlaine. *Quinze jours en Hollande*. Paris: Vanier, p. 100.
6. Jean Cassou, et al. Encyclopedia of Symbolism. 1998. P. 5.
7. Losev, A. F. *History of Ancient Aesthetics. Late Hellenism*. 2000. Moscow: Folio Publishing House, p. 958. / Losev, A. F. *History of Ancient Aesthetics. History of a Thousand-Year Development*. Book 1. 1992. Moscow, p. 650, p. 255.
8. Losev, A. F. *Philosophy of the Name; Losev, A. F. The Very Thing: Works*. 1999. Moscow: EKSMO-Press, p. 110.
9. Kandinsky, V. V. *On the Spiritual in Art; Kandinsky, V. V. Selected Works on the History of Art*. In 2 vols. 2nd ed. corr. and add. Editorial board and compiled by N. B. Avtonomova (chief editor), D. V. Sarabyanov, V. S. Turchin. 2008. Moscow: Gileya, vol. 1, p. 74.
10. Okladnikova E. A. *Sociology of Culture: Textbook*. 2008. St. Petersburg: SPbGIUE, p. 312.
11. Avtonomova N. *The Parisian 'Trace' in the Early Works of Wassily Kandinsky. Paris, circa 1900. Acts of the Rose Cross by Joseph Péladan / compiled and edited by I. Svetlov, K. Lukicheva, M. Arias-Vakhil*. 2023. St. Petersburg: Aleteia, p. 480, ill. p. 369, p. 378.

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: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-10-24

ПРЕДТЕЧИ РУССКОГО АВАНГАРДА. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА XIX–XX ВЕКОВ

Аннотация: В данной статье автор рассматривает проблему современной интерпретации историко-культурных аспектов развития общеевропейского художественного пространства XIX–XX веков в контексте возникновения русского революционного авангарда периода 1917–1920-х годов. Автор доказывает, что художественные направления советского авангарда выросли на почве философии европейского модернизма отвергающего европейскую христианскую культуру и искусство, как чуждую идеологии капитализма. Этот подход, содержащий в себе агрессивные революционные черты в революционном авангарде,

позднее был «смягчен» опорой на традиции русского реализма XIX столетия (передвижничества) в живописи социалистического реализма. Автор доказывает, что художественно-образная система в искусстве — это особая категория миропредставления, которая характеризует самого творческого человека и общество в наиболее высокой нравственной точке, в аспекте чувственно-интеллектуального бытия эпохи.

Ключевые слова: модернизм, капитализм, романтизм, позитивизм, реализм, импрессионизм, символизм, русский авангард

Характерной чертой искусства и культуры вообще второй половины XIX и первой половины XX века можно смело считать сосуществование художественных направлений. На протяжении всего XIX века просветительская и классическая европейские традиции романтизма, а позднее и реализма взаимно влияли друг на друга, преодолевая свою односторонность. Так, один тип *романтизма* был характерен для передовых стран и был связан с отторжением противоречий модернизации, то романтизм второго типа был характерен для стран с замедленным буржуазно-либеральным развитием. Если в романтизме первого типа центром художественно-эстетической системы являлось новое понимание личности, новая структурная составляющая вну-

тренного мира индивида, а главная задача состояла в изучении взаимоотношений личности с обществом, с единым историческим процессом или даже с космосом, то в романтизме второго типа центр сместился в сторону взаимоотношений личности с национальной общностью. Здесь на передний план выдвигалась нация с ее особым характером, которая трактовалась как национальная личность [2, с. 326]. Начало романтизма в живописи как особой изобразительной системе было положено, как принято считать, творчеством французского художника Теодора Жерико (1791–1824). Хотя первые признаки романтической художественной системы появляются еще в конце XVIII века в творчестве И. Г. Фюсли, У. Блейка и поздних работах Ф. Гойи,



Василий Кандинский. *Im Blau*. 1925. Холст, масло. Фрагмент

именно Т. Жерико был тем первым художником, который выразил романтическое чувство конфликтности мира через изображение драматических событий и накала человеческих страстей. Позднее, уже в 20-е годы XIX столетия, признанным главой французской романтической школы стал Эжен Делакруа (1798–1863).

Романтизм как художественное направление, по сути, разрушив «классическую иерархию», внес в существенные изменения в структуру художественных и литературных жанров и родов, отдавая явное предпочтение живописи и лирической поэзии. Стремясь к литературной или живописной популяризации средневековых произведений, сюжетов народного творчества и фольклора романтизм не только обновлял, но способствовал смешению различных жанров и стилистических направлений. Основные положения романтизма сыграли важную конструктивную роль в формировании теории критического реализма и в живописи, и в литературе. При этом с приходом на историческую сцену нового художественного направления реализма сам романтизм не исчез полностью [2, с. 326]. Одни европейские живо-

писцы совмещали приемы романтизма с базовыми принципами *академизма*, как бы просто отдавая дань романтической моде в искусстве, а другие активно развивали реалистические традиции, например, К. Коро и мастера «барбизонской школы», также будущие *реалисты* Г. Курбе и Ж. Ф. Милле. Интересно, что именно из недр романтизма впоследствии вырастают также творчество художников-символистов, например Г. Моро, а также представителей постимпрессионизма и вообще модернизма конца XIX столетия [2, с. 332].

Дальнейшее развитие реализма в XIX столетии было важнейшим эстетическим событием всемирно-исторического значения. Крупнейшим представителем французского реализма середины XIX столетия был Гюстав Курбе (1819–1877), который, как считают, и ввел в оборот термин «реализм» (1855), назвав свою экспозицию в деревянном бараке «Павильоном реализма» и составив каталог выставки с изложением основных принципов «нового искусства». Кстати, впоследствии Г. Курбе стал активным членом Парижской Коммуны 1871 года, подтвердив тем

самым на деле свою последовательную приверженность идеалам социальной справедливости [2, с. 333]. Поскольку наиболее развитые капиталистические отношения в этот период утвердились в Англии и Франции, постольку именно в этих странах и формировались наиболее выдающиеся живописные произведения реализма. Как и представители романтизма, художники реалисты видели свою основную задачу в борьбе с засильем капиталистического «торгашеского» духа в духовной и социальной сферах, что, собственно, и обеспечивало весь пафос их художественных произведений. *Реализм* как художественное течение, будучи тесно «генетически» связан с романтизмом, знаменовал собою новую ступень критического отношения к существующей действительности, при том, что реалистическая критика и живопись существенно отличались и от романтической, и от просветительской, поскольку опирались на более конкретное научное знание и более глубокое понимание жизни вообще. Отсюда, кстати, возникновение термина «*критический реализм*», который появился применительно к реализму XIX века.

Появление реализма, по сути, означало смену базового эстетического принципа отношения к миру, провозглашало разрушение романтического «двоемирия» и предвосхищало сосредоточение художественного интереса на реальности во всех ее проявлениях. Художники и писатели реалисты отличались от романтиков способностью искать опору своему творчеству в повседневности обыденной жизни, стремились распознавать добро и зло с точки зрения интересов всего человечества в любом факте действительности. Безусловно, само понимание этих интересов у реалистов было весьма различным, но более или менее приближенным к чаяниям простого народа. Именно поэтому вся реалистическая живопись, ввиду страстного желания художников освободить человека и жизнь от всего несправедливого, пошлого, уродливого и утвердить абсолютную красоту и душевную и социальную гармонию, объективно отражает необходимость революционного преобразования буржуазного общества, активно вольно или невольно участвуя в историческом процессе как революционизирующая сила [2, с. 327]. В художественном реализме была создана основа для более объективного, чем у романтиков, рассмо-

трения вопроса о месте человека во всемирном культурно-историческом процессе, о взаимоотношениях личности и социума, об осознанной человеческой воле и необузданной природной стихии. Так рождался новый художественный реализм, позволивший художникам и писателям приблизиться к глубочайшему постижению реальных движущих сил культурно-исторического процесса развития человеческого общества.

Интересно отметить тот факт, что параллельно со становлением и развитием художественного реалистического направления в европейской философии возникает и оформляется философское учение *позитивизма*, связанное с личностью Огюста Конта (1798–1857). Базовым пунктом этого философского направления, оказавшего довольно существенное влияние на сложение идейно-художественных программ европейского искусства, служило стремление получить достоверное (позитивное) знание окружающей действительности в опоре на эмпирический опыт и строгое научное наблюдение. О. Конт и его последователи исходили из представления о наличии тесной взаимосвязи и взаимозависимости всех природных и социальных явлений друг от друга и предлагали распространить естественно-научные методы на решение всех социально-культурных проблем современного общества. Позитивизм О. Конта и его активных последователей стал философской отправной точкой такого оригинального художественного течения, как натурализм [2, с. 328]. В художественном направлении *натурализма* были сознательно и намеренно гипертрофированы некоторые наиболее «слабые» стороны в творчестве западноевропейских художников и писателей реалистов XIX столетия. Декларируя на словах свою приверженность научной объективности и реальности, которая опиралась в основном на позитивистский принцип описания и классификации явлений, натурализм на деле отходит от типизации и отбора многообразия фактического содержания. Тем самым натурализм оказывается неспособным проникнуть в сущность изображаемого и художественно-эстетически осмыслить некоторые существенные закономерности объективной действительности. В художественном творчестве натуралистов научный принцип детерминированности отдельной личности носит, прежде всего, физиологический характер, поскольку непреодолимое «влияние среды» накладывается на столь же

непреодолимое «влияние наследственности». Отсюда вытекает то, что излишне детальное изображение патологического и безобразного у натуралистов превращается в самоцель. Ставка на фактическую «достоверность», таким образом, приобретает самодовлеющий характер в творчестве художников-натуралистов, поскольку фиксация явлений вместо создания образа человека и общества становится одним из основных догматических принципов натурализма. При этом религиозно-философские смыслы культурно-исторической жизни народов часто искажался излишним «научным» физиологизмом в определении основных причин действий и объективной сущности явлений. Тем не менее, натурализм как метод сыграл свою роль в художественных процессах XX столетия, которая заключалась, на наш взгляд, в проникновении натуралистических тенденций в реализм и в различные модернистские направления [2, с. 328].

В последней трети XIX столетия в европейском изобразительном искусстве сложилось новое художественное направление — *импрессионизм*. Импрессионизм хотя и просуществовал в искусстве всего каких-то 12 лет, с первой выставки 1874 года и до последней в 1886 году, но оказал огромное влияние на последующее развитие всей мировой живописи и художественной культуры. Истоки этого направления можно отыскать и в романтизме с его поисками индивидуального, почти незаметного глазу, самовыражения и в реализме, который стремился к художественно-эстетическому воплощению объективного и достоверного. С самого начала программа «Салона отверженных» Э. Мане, К. Писсарро, П. Сезанна, К. Моне, О. Ренуара, Э. Дега и других, включала последовательное отрицание любых условностей и догматических ограничений в искусстве, будь то классицизм, академизм или романтизм. Главным критерием художественно-эстетических ценностей, определившим идейно-художественные программы живописи импрессионистов, выступала подлинная, естественная реальность, достоверно схваченная человеческим восприятием живописца. Связью между человеком и окружающим миром служит «впечатление», которое аккумулирует в себе объективную душевную основу для работы чувств автора. Впечатление, согласно мнению импрессионистов, столь же субъективно, сколь и объективно, и оно не может быть постоянным даже у одного человека, поскольку и объект и субъект

прибывают в постоянном изменчивом состоянии. Именно поэтому наиболее ценным и представляется первое непредвзятое случайное впечатление, которое, как правило, и раскрывает в объекте нечто неожиданное и новое [2, с. 336].

В работах импрессионистов можно выделить особый живописный язык, пользующийся сознательным приемом разложения сложного тона на несколько более «простых» чистых цветов, которое соединяется воедино лишь в глазах зрителя, «собирающего» воедино отдельные множественные колористические и композиционные «впечатления». Такая живопись, построенная на игре разнообразных мазков, делает красочный слой картины живым и трепетным, оставляя ощущение незаконченной неполноты восприятия. Дальнейшее логическое завершение подобный метод нашел в творчестве художников *неоимпрессионистов* (дивизионистов или пуантилистов) Ж. Сера и П. Синьяка, которые даже пытались выстроить научную теорию света. Дальнейшее продолжение этой линии живописи стало направлением *постимпрессионизма*, наиболее яркими представителями которого были П. Сезанн, В. Ван Гог и П. Гоген. Несмотря на тот факт, что эти художники не были объединены ни общей программой, ни единой методикой, они, постепенно преодолевая эмпиризм импрессионизма, стремились к передаче более длительных состояний и более устойчивых идейно-художественных целей. В лучших живописных произведениях этих мастеров активно представлена конкретность и материальность человеческого тела (П. Сезанн), повышенная экспрессия и обостренная восприимчивость (В. Ван Гог) с цельностью и отчетливостью художественных образов (П. Гоген). Именно эти художники окончательно связали живопись уходящего XIX века с наступающим новым искусством XX столетия [2, с. 337].

Откровенная разочарованность художников и писателей в натуралистической и «позитивистской» оценке человека и окружающей действительности в конце XIX — начале XX века приводит европейское и русское искусство к возникновению новых нереалистических направлений, связанных с понятием «декаданса» (от *франц. decadence* — упадок) или искусство «конца века». Поскольку уже в недрах натурализма творчески одаренные представители искусства видели явно проявляющиеся симптомы кризиса тогдашней капиталистической «модернистской»

культуры в целом, постольку возникает реакция *декаданса* на то тупиковое положение, в которое «позитивистское» направление движения натурализма завело культурно-художественную жизнь европейского искусства. Это было связано, прежде всего, с тем ощущением конца пошлого и прозаичного, но все же стабильного порядка вещей, которое буквально пронизывало всю европейскую культуру конца XIX столетия, что вызывало весьма различные и порой полярно противоположные идейно-художественные явления в искусстве. С одной стороны, такая ситуация приводила к трансформации художественного реализма, который в конце XIX — начале XX века смог преодолеть позитивистское влияние и натуралистическую ограниченность с помощью социального пафоса коммунистической идеологии, с другой стороны, это привело к возникновению новых многочисленных тенденций «декаданса», связанных с ощущением надвигающейся обще-европейской катастрофы [2, с. 329].

Конец XIX — начало XX века — период достаточно сложный в развитии западноевропейского и русского изобразительного искусства, поскольку в это время одновременно и параллельно существовало несколько стилистических направлений под общим названием «декаданс». При этом внутри этого направления могли сосуществовать разные стилистически окрашенные разновидности. Среди весьма пестрых и разнообразных направлений этого интересного времени во всей своей сложности и многогранности выделяется *символизм*. Возникнув первоначально как особое литературно-художественное направление в лице своих ярких представителей Рембо, Верлена, Малларме и Метерлинка, символизм выработал свои оригинальные эстетические принципы и утвердился, помимо литературы, в изобразительном искусстве, театре и музыке. *Символизм*, как отражение духа времени, возник как реакция на ограниченность позитивистской эстетики, натурализма и позднего измельчавшего художественного реализма. Зародившись во Франции, как ответная реакция на проблемы натурализма и являясь отчасти логическим завершением позднего романтизма, символизм не оформился как особый стиль, а скорее стал направлением в искусстве, объединившим различные его виды общностью своего оригинального мировоззрения. Датой теоретического обоснования символизма, как способа художественного познания

мира, принято считать сентябрь 1886 года, когда в «Figaro litteraire» был опубликован знаменитый «Манифест символизма» Жана Мореаса.

Безусловно, во многом именно этот манифест и определил новые средства выражения в искусстве символистов, однако более глубокую и непосредственную связь символизм в живописи имел не столько с литературой, сколько с философией, которая именно в этот период времени стала категорично отрицать сухую логику позитивизма. Фридрих Ницше [3, с. 17], Анри Бергсон, Эрнст Кассирер с их «философией жизни» утверждают «вольный дух» интуитивизма, разрешая философские проблемы не логически-рациональными схемами и умопостроениями, а интуитивным путем («путем озарения»). Так, А. Бергсон [4, с. 17], рассматривал жизнь как единый метафизически-космический процесс, как подлинную и первоначальную сверхреальность, а структура этой реальности есть длительность, постигаемая только лишь посредством внутренней интуиции, прямо противоположной интеллекту. Аспектами этой метафизически-космической деятельности являются, прежде всего, материя, сознание, память, дух. Поскольку вся полнота жизни до конца не познаваема, постольку лишь интуиция способна слегка приблизиться к пониманию жизненной полноты. Именно поэтому интуиция открывает перед искусством новые, неизвестные ранее, способы постижения глубинных жизненных основ. Перед нами как бы «возрождается» на новом историческом уровне древнее неоплатоническое учение Плотина, с его суждением о том, что «мы привязываемся к внешней стороне вещей, не зная, что нас волнует то, что скрыто внутри них». В основе эстетики символизма лежит древняя, гностическая концепция «двоемирия», согласно которой весь реальный мир феноменов вторичен, он является лишь тенью, отражением истинного идеального мира — мира идей. Существующий вне пространства и времени мир чистых идей (чистых логосов) является первичным, подлинным и вечным, а потому и вневременным. Если выделить наиболее характерные черты подобного взгляда на мир, то можно сказать, что в целом для символизма наиболее характерны:

- метафизическое и мистическое созерцание космоса и человека;
- стремление через символ постигнуть «вечные чистые идеи»;

— крайний индивидуализм «просветленно-го» символиста в отстаивании своего собственного «я»;

— стремление к синтезу всего вообще, и к целостности искусства в частности, чем собственно и обусловлены многие технические особенности поэзии и живописи символистов;

— крайняя утонченность (даже изощренность) в мировосприятии и соответственно этому в средствах художественного воспроизведения при передаче оттенков и полутонов;

— жадное тяготение к музыке и ритмике, поэтому провозглашение музыкальности как главного гармонического принципа в выборе средств и приемов искусства, а в связи с этим создание нового поэтического и художественного языка и стиля.

С теорией символа тесно связана так называемая «теория соответствий», согласно которой все явления природы (цвета, звуки, запахи) — это своеобразные символы, отголоски идеального мира «логосов», которые появились в результате его эманации (проекции) из мира идей в мир феноменов. В произведениях символистов эти явления и феномены становятся многозначными образами, отражающими свои первообразы (логосы), с помощью которых «просветленный» поэт и художник интуитивно и ассоциативно познают и отражают высшую духовную реальность. С точки зрения символизма, мир — это некий шифр (духовный лабиринт), которым также зашифрованы и все наши мысли, и наш язык. [7]. Символ — это некий образ, состоящий из различных элементов, который, однако, являет собой нечто большее, чем просто сумма составляющих его отдельных частей. Не случайно один из величайших философских умов минувшего столетия А. Ф. Лосев отстаивал следующее положение: «Символизм есть апофатизм, и апофатизм есть символизм. Разорвав эти две сферы, мы получим или *агностицизм* с пресловутыми «вещами в себе», которых не может коснуться ни один познавательный жест человеческого ума, так что все реально являющееся превращается или в беспросветное марево иллюзий, или в порождение человеческого субъективного разума, или получим уродливый *позитивизм*, для которого всякое явление и есть само по себе сущность...» [8, с. 110].

Исходя из этих специфических взглядов, основную задачу искусства символисты видели,

естественно, не в изображении действительности, а в глубинной (духовном) постижении и отображении мира идей, в выражении высшего духовного смысла, сути мира. Поэт-символист, как считал А. Рэмбо, должен «...исследовать незримое, слышать неслыханное» [6, с. 5]. Одной из фундаментальных базовых основ такой эстетики символизма, как религиозно-философского образа мыслей, несомненно, является теория символа. Смысл этой теории заключается в том, что «подлинное» познание и отображение мира идей возможно только лишь с помощью символа (многозначного художественного образа), который обладает способностью условно обозначать сущность явления вместо его конкретно-образного выражения. Другими словами, служит путеводным мостом в мир инобытия. С помощью символа поэт или художник пытается передать отголоски высшего духовного мира (мира чистых логосов). В изобразительном искусстве этого времени символизм не имел определяющего значения, и невозможно объединить в одну группу всех связанных с этим направлением художников. Живописцы наглядно демонстрировали фразу поэта Верлена: «...сколько символистов, столько же и символов». [4, р. 110]. Единственное, что роднило всех символистов, это стремление достичь идеала Красоты, превратившейся в предмет его обожествления, поскольку художник, как творец Красоты, способен «пересоздать» жизнь, а не только создать образ-символ. Если предтечей символизма в поэзии явилась фигура Шарля Бодлера, то в живописи подобную роль на себя возложили Пьер Пюви де Шаванн и Гюстав Моро, а в сфере пластических искусств значительными теоретиками были Альбер Орье, Поль Серюзье и Морис Дени, обосновавшие поиски и устремления художников-символистов. Так, в статье «Поль Гоген: символизм в живописи», опубликованной в «Меркюр де Франс» в марте 1891 года, А. Орье сформулировал пять основных принципов символизма в искусстве: «Произведение должно быть, во-первых, идейным, ибо единственный его идеал — выражение идеи; во-вторых, символическим, поскольку эта идея получает выражение в формах; в-третьих, синтетическим, поскольку рисунок его форм, начертание его знаков соответствует обобщенному способу понимания; в-четвертых, субъективным, поскольку его объект должен рассматриваться не как объект, но как знак, воспринимаемый

субъектом; в-пятых, вследствие сказанного, оно должно быть декоративным, ибо декоративная живопись, как таковая, в представлении египтян, а также, весьма вероятно, и греков, и примитивов, — не что иное, как вид искусства, субъективный, синтетический, символический и идейный одновременно» [10, с. 36–40].

Другими словами, для того чтобы стать «выразителем абсолютных сущностей», художнику следует «упростить начертание знаков». В истории искусства А. Орье различает две тенденции: «одна из них — производное остроты глаза, другая — плод того внутреннего зрения, о котором говорит Сведенборг; первая тенденция — реалистическая, вторая — деистическая». Отвергая научную критику И. Тэна, А. Орье ссылается на авторитеты Ш. Бодлера, Сведенборга и как резюме своей мысли приводит фразу Плотина: «Мы привязываемся к внешней стороне вещей, не зная, что нас волнует как раз то, что скрыто внутри них». Именно А. Орье провозгласил П. Гогена провозвестником «...возвращения к создателям ассирийских и египетских мифов», видя в символистах достойных соперников японцам [10, с. 38]. Художники-символисты утверждали, что объективное познание может быть получено адептом только через свое, субъективное постижение Истины. Обычно при этом они приводили известные слова Сократа: «Познай себя, и тогда ты познаешь мир и богов».

Внутренне соглашаясь с этим тезисом, они стремились исследовать взаимосвязь между желаниями и нашими представлениями, но исключали при этом любые догматические положения, даже те, которые основаны на строгих логических доказательствах. Отражение подобного мировоззрения явно прослеживается в работах Гюстава Моро, который, комбинируя различные техники живописи, пытался проложить некий «третий» путь в искусстве, словно бы воскрешая давно забытый дух древнего пантеизма. Передавая тайны, волнующие его воображение, Г. Моро вольно экспериментирует с колористическими сочетаниями, с комбинациями различных техник, для чего он нагромождает и как бы нагнетает множество изобразительных деталей. Такой оригинальный подход к изобразительности во многом и определял его влияние на А. Матисса, Ж. Руо, А. Марке и даже раннего В. Кандинского. Кстати, у последнего еще во время его пребывания в Париже с 1904 года сложились довольно интересные

взаимоотношения с художником Алексисом Меродаком-Жанно (Alexis Merodack-Jeanneau), возглавлявшим ежемесячный журнал «Новые тенденции». Сам Меродак-Жанно, в свою очередь, был весьма близок к фовистскому движению и вместе с символистами Матиссом, Руо, Маркесом, Мангеном довольно часто посещал студию Гюстава Моро. Кстати, именно Меродак-Жанно и Гюстав Моро организовали первую выставку В. Кандинского в Париже в 1904 году [11, с. 375]. Тесные контакты В. Кандинского с журналом «Новые тенденции» и с кругом вышеперечисленных лиц установились еще с 1904 года, именно тогда, когда он стал участником Второго Международного салона (*Union Internationale*), организованного под эгидой журнала «Les Tendances Nouvelles». Позднее, уже в мае-июне 1907 года, на выставке Народного музея (*Musee du Peuple*) в Анже (*Hotel de Chemellier*) предположительно было выставлено 109 произведений Кандинского, эти связи стали еще более тесными и привели к публикации отдельного цикла гравюр В. Кандинского в ежемесячном журнале «Les Tendances Nouvelles». Предположительно в это же время Кандинский стал членом Международного союза художников, созданного при журнале и насчитывающего около двух тысяч членов [11, с. 376]. Спустя еще некоторое время в 1908 году издательством «Les Tendances Nouvelles» был выпущен специальный альбом гравюр Василия Кандинского тиражом порядка тысячи экземпляров с довольно восторженным предисловием известного французского художественного критика Жерома Месса [11, с. 375].

В области теоретических концепций содержание публикаций издания «Les Tendances Nouvelles» способствовало более глубокому проникновению в идеи символизма и пониманию символической направленности неоимпрессионистов. Кстати, именно поэтому обложка журнала была оформлена Меродаком-Жанно в стиле Ар-нуво. Как отмечает исследователь Н. Автономова, интерес к дивизионизму был основан на использовании в живописи неоимпрессионистов определенного символического кода, воплощение которого происходило с помощью научного метода [11, с. 377]. Но вера в объективные процессы, происходящие в искусстве, возможность теоретического обоснования взаимосвязи науки и искусства, попытка научного подхода к расшифровке художественной практики не могли не заинтересовать В. Кандинского, произведения которого стилистически

развивались в символическую интерпретацию техники дивизионизма, считает Наталья Автономова [11, с. 377]. Известно, что именно под влиянием своего парижского периода Кандинский в своих дальнейших теоретических работах уделял серьезное внимание научному подходу к применению выразительных средств в искусстве [9]. Видимо, не без влияния символистов В. Кандинский акцентировал свое внимание на первичных элементах живописи, детально исследуя графическую и цветовую формы в своей работе «Основные элементы живописи. Их сущность и ценность» Кандинский особое значение, также как и многие символисты, придавал «точке» (одному из основных элементов живописи), которая, по его мнению, является источником всех других форм, поскольку ее количество неисчислимо [11, с. 377]. Ведь все в мире взаимосвязано и находится в некоем «соответствии», через дуальные связи «да и нет», «свет и тьма» и пр. Как считали художники-декаденты, это происходит лишь в тех случаях, если символическое понимание бытия будет обеспечено одинаковым вниманием к каждому из элементов этого бытия, и если при этом истина не будет утрачена в догматических «предрассудках». При этом символизм, конечно, не застрахован от сползания к оккультизму, который весьма часто сопровождает эзо-

терические исследования здешнего и нездешнего миров. Находясь явно в русле этой традиции, художники-символисты в своем творчестве словно исследовали различные слои символа, как бы выполняя задачу, сформулированную еще Спинозой: «Вы говорите, что вы выбрали идею, потому что она правильна. Так знайте, что вы считаете ее правильной именно потому, что ее выбрали вы» [10, с. 39].

Подводя итог, стоит отметить, что художественно-образная система в искусстве — это особая категория миропредставления, которая характеризует и самого творческого человека, и общество в наиболее высокой нравственной точке, в аспекте чувственно-интеллектуального бытия эпохи. Идея высшего предназначения открывается нам как система факторов антропогенеза и космогенеза, единства воплощаемых образов, законов художественного оформления. Эти факторы служат основой феноменологии образного прочтения, формируя его жесткую прагматическую функцию для человека и общества. В этом смысле объект искусства как художественная цель, как особый нравственный маркер в разные времена выполняет только одну функцию — художественно-эстетическое отражение совершенного состояния духа.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Васильчук Ю. А. Социальное развитие человека в XX веке // Общественные науки и современность. — 2001. — № 1.
2. Культурология: Теория и история культуры: Монография / [Под ред. О. Ю. Усачевой, Л. И. Мещеряковой]. — Липецк: ЛГТУ, 2003. — С. 354.
3. Ницше Ф. Сочинения. В 2-х т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 17.
4. Бергсон А. Собрание сочинений. В 4-х т. — М., 1992. — Т. 1.
5. Paul Verlaine. *Quinze jours en Hollande*, Vanier, Paris, France, p. 100.
6. Кассу Жан и др. Энциклопедия символизма. — И., 1998. — С. 5.
7. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. — М.: Изд-во «Фолио», 2000. — 958 с. /
8. Лосев А. Ф. История античной эстетики. история тысячелетнего развития. Кн. 1. — М., 1992. — С. 255.
8. Лосев А. Ф. Философия имени // Самое само: Сочинения. — М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. — С. 110.
9. Кандинский В. В. О духовном в искусстве // Кандинский В. В. Избранные труды по истории искусства. В 2-х тт. Изд. 2-е испр. и доп. / [Редкол. и сост.: Н. Б. Автономова (отв. ред), Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчин]. — М.: Гилея, 2008. — Т. 1. — С. 74.
10. Окладникова Е. А. Социология культуры: Учеб. пособие. — СПб.: СПбГИЭУ, 2008. — 312 с.
11. Автономова Н. Парижский «след» в раннем творчестве Василия Кандинского. Париж около 900-х. «Роза + Крест» Жозефена Пеладана / [Сост. и отв. ред. И. Светлов, К. Лукичева, М. Ариас-Вахиль]. — СПб.: Алетея, 2023. — С. 369–378.

Vitaly F. Poznin

PhD in Art History, Professor
Russian Institute of Art History
e-mail: poznin@mail.ru
St. Petersburg, Russia
ORCID ID: 0000-0002-6936-6241

Roman A. Karpov

Postgraduate Student
Russian Institute of Art History
e-mail: rk_a@mail.ru
St. Petersburg, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-25-40

THE IMAGE OF RUSSIA IN TRANSITION IN THE SOCIAL COMEDIES OF V. BORTKO AND Y. MAMIN

Summary: Regrettably, the field of Russian film studies has not yet investigated how the theme of the disintegration of one social order in our nation and the rise of a new one has been represented in popular genres such as social drama and social comedy. The article seeks to address this deficiency to a certain degree by analysing a particular timeframe (the 1980s and 1990s) in the works of two distinguished Lenfilm directors, Vladimir Bortko and Yuri Mamin, who created several social comedies during this era. The authors strive to uncover the conceptual and artistic fea-

tures of these films and to ascertain how the themes and styles of these two directors' comedies contrast with one another. In particular, the distinction is that while Bortko's comedies, even those with fantastical narratives, are characterised by realistic cinematic techniques, Mamin's comedies are marked by a propensity for hyperbole, caricature, the grotesque, and even elements of fantasy.

Keywords: comedy, satire, social comedy, grotesque, Russian cinema of the Perestroika period, Vladimir Bortko, Yuri Mamin.

The era of the USSR's shift to a new social order, during which "all cinema parted with the romanticisation of the hero who had cut himself off from the past" [1, p. 226], is evident in numerous films produced by Russian directors. Furthermore, the vast majority of films made in the late 1980s and early 1990s are predominantly chamber dramas or crime narratives. As noted by L. Malyukova, a researcher of this period, these films can be described as a form of "films as case history, turning into philosophical epitaphs" [1, p. 227], striving to depict the anamnestics of the recent past on screen.

The sole exception, perhaps, lies in the works of Lenfilm directors Vladimir Bortko and Yuri Mamin created during this timeframe. Their films can be categorised as "social comedies" that provide insight into the realities of the late 1980s and early 1990s through a humorous perspective.

The culture of laughter is generally characterised as "a method of producing, transmitting, and consuming humour as an emotional reaction to the exposure of absurdities, stereotypes, illusions, life phenomena, and situations" [2, p. 136]. Nevertheless, it is important to recognise that a wide array of phenomena and situations can serve as the basis for comic effect.

Regarding the creators of social comedies, their primary focus is on various social concerns. However, in contrast to social dramas, which depict painful social issues in a stark and often tragic manner, the authors of social comedies, by interpreting societal problems through a humorous lens, construct a largely fictional world on screen, characterised by paradoxical situations and eccentric characters.

A well-crafted social comedy appears to embody a dual coding: on one side, it serves as entertainment

through various comedic forms that resonate with the audience, while on the other side, such a comedy addresses significant social issues, prompting discerning viewers to contemplate the themes presented on screen.

A thorough analysis of social comedies must take into account the historical and sociocultural context in which a particular film was produced. This notion aligns with V. Propp's assertion that "we laugh differently than we once did. Therefore, it is probably impossible to give a general philosophical definition of comedy and laughter. Such a definition can only be historical" [3, p. 26].

Vladimir Bortko and Yuri Mamin's comedies are particularly noteworthy as they were made during a distinctive historical phase, characterised by the decline of the Soviet era and the emergence of a new, albeit uncertain, social order.

Vladimir Bortko's exploration of the comedy genre commenced with the film *My Father Is an Idealist* (1980), which already introduced a theme that would be further developed in his later films from the late 1980s and early 1990s: the conflict between the ideal and the real. The screenplay for this film was penned by Alla Sokolova, a prominent playwright of the time, who gained significant recognition after the play *Faryatyev's Fantasies*. While in *Fantasies*, the conflict between the ideal and the real culminated in the total disintegration of the ideal, in *My Father Is an Idealist*, Sokolova endeavoured to reconcile these two concepts.

In Bortko's subsequent comedy, *The Blonde Around the Corner*, which was directed on the cusp of Perestroika, the theme of the conflict between the ideal and the materialistic is presented with greater complexity. This film bears some resemblance to *Faryatyev's Fantasies*, directed by Ilya Averbakh, as both feature Andrei Mironov in the lead role, and the protagonists in both narratives grapple with issues of cosmos. However, while Alexandra (Marina Neyolova), the heroine of *Fantasies*, ultimately opts for a bird in the hand over two in the bush, in *The Blonde*, the dynamics of the main characters are fundamentally reversed: the successful heroine Nadya (Tatiana Dogileva) is drawn to Nikolai (Andrei Mironov) precisely because of his idealism, which is starkly absent in the materialistic, consumer-driven environment that surrounds her.

The film opens with Nadya, the supermarket manager, encountering Nikolai Poryvaev, who is found asleep amidst a heap of onions. At forty years of age, he has yet to achieve recognition as a prominent

scientist. Although he once appeared on television discussing space, he soon became disenchanted with his career and abandoned it. Completely ill-equipped for contemporary life, Nikolai could only secure employment as a loader. In stark contrast, the film's protagonist, Nadezhda (Tatiana Dogileva), possesses connections, wealth, and scarce items; everything comes effortlessly to her, or as she claims, she faces no challenges whatsoever. Nadezhda becomes enamoured with the notion of a poetry-reciting intellectual, as he embodies a form of 'scarcity' in an era lacking dreamers, while Nikolai is infatuated with the idealised image of a beautiful woman he has envisioned. However, the disparity between Nikolai's perspective and that of the 'blonde around the corner' gradually becomes apparent, culminating at Nadezhda's hastily arranged wedding. Guests are invited as 'functionaries' — each capable of procuring, creating, repairing, bringing, or 'acquiring' something — an arrangement that horrifies Nikolai and his parents (Mark Prudkin and Evgenia Khanayeva). The pivotal moment occurs when Nikolai's former research supervisor (Pavel Kadochnikov) makes an appearance at the wedding. He declares that the research Nikolai initiated will soon be in demand, and to pursue his work, the retired scientist must urgently travel to the Arctic. This declaration is followed by Nadya's grandiose comment regarding the inhabitants of other planets: 'There are people like us out there, people of the future,' which incites Nikolai's fury, prompting him to discard his meagre suit and exit the restaurant only in a shirt, joining a group of running athletes along the way. Nadezhda calls for a taxi and pursues her estranged husband.

The long shot of the blonde in a wedding dress chasing her husband in a taxi, who is running to an unknown destination, pantsless, was supposed to be the final shot; however, this ultimately did not happen for several reasons, which will be elaborated upon below.

The humour in this film, similar to that in *My Father Is an Idealist*, arises from the juxtaposition of two contrasting worlds — the idealistic and naive versus the materialistic. In this narrative, these two realms are at odds, yet the characters endeavour to bridge the gap between these extremes. Their efforts to adapt to one another give rise to a variety of comedic situations.

The journey to bring this film, completed in 1982, to the screen was fraught with challenges. The film's exploration of the sensitive subject concerning the

transition from ideals of justice and equal opportunity to the mindset of consumerism and nepotism inevitably raised concerns among the party and government officials who approved it.

The situation became even more complex following Brezhnev's death in 1982, leaving cautious officials uncertain about how the new General Secretary would respond to the film. The approval process with various authorities extended for nearly a year, culminating in a directive to eliminate scenes that overtly illustrated the power wielded by those who control material resources. Additionally, it was mandated to incorporate musical interludes featuring A. Mironov singing couplets in lieu of the excised scenes so that the film could be interpreted as a sort of fantasy from the perspective of the protagonist. Regrettably, these interludes, presented as "comic couplets", detracted from the comedic style and, despite Andrei Mironov's charisma, appeared disjointed and insincere. Furthermore, the film's conclusion required modification: in the original version, Nikolai and Nadya separated, whereas in the revised edition, the protagonist returned to his research, with Nadya following him to the Far North. Nevertheless, even in this diluted form, *The Blonde Around the Corner*, which premiered in 1984, achieved remarkable success with audiences, attracting nearly 25 million viewers. It is important to note that the film continues to hold relevance in contemporary society, as the issue concerning the relationship between the ideal and the real has intensified significantly over the last three decades.

Bortko would produce his next comedy merely four years later. This was the late 1980s, when, on cue from above, criticism of everything Soviet began. The saying attributed to Karl Marx, which suggests that humanity parts with its past while laughing, did not manifest in practice in this instance. During Perestroika, irony and subtle humour nearly vanished from Russian cinema, supplanted by the predominantly serious tone of most films released in this era, which the populace, not without justification, referred to as "chernukha". In contrast to this grim environment, Bortko's comedy *Heart of a Dog* was enthusiastically embraced by audiences from diverse backgrounds and preferences.

The film, inspired by Mikhail Bulgakov's narrative concerning the artificial transformation of a stray dog into a human, essentially represents a form of magical realism, or more accurately, a fantastical exploration of the concept of "If Only...", akin to Bulgakov's play

Ivan Vasilievich or his novel, *The Fatal Eggs*. Furthermore, the theme itself — the artificial creation of a new type of human, which originated with the novel about Frankenstein and was further explored in films such as *Monroe Island* — proves to be quite resilient; a contemporary interpretation of it can be observed in Yorgos Lanthimos's recent film, *Poor Things*.

The director's precise casting, his artistically convincing portrayal of the 1920s ambiance on screen, and his meticulous yet imaginative interpretation of Bulgakov's text all played a significant role in the development of a genuine cinematic masterpiece.

In the early 1990s, many viewed the film as a sharp satire on the revolutionary transformations that occurred in the country post-1917, as well as a parody of the idealism held by supporters of the renowned slogan "liberty, equality, fraternity". Nevertheless, the film's artistic message is far from simplistic, and the characters are certainly not one-dimensional or merely functional. Charismatic Yevstigneyev, portraying Professor Preobrazhensky, captures the audience's affection from the very first moments of his appearance with his aristocratic demeanour, dignity, boldness in his remarks, and complete autonomy from Shvonder. However, upon closer inspection, he is not as ideal or rational in his decisions, starting with his assumption that the organs of a deceased alcoholic and criminal, when transplanted into a stray dog, will yield a commendable specimen.

The film's comedic aspect is consistently generated through the interaction of disparate social realms that fail to comprehend one another, leading to a collision of elevated and base styles. For instance, in one scene, Sharikov begins to pathetically chastise Preobrazhensky for forcibly "transforming" him, even launching into a tirade about the immorality of wealth in a destitute nation. However, this is followed by an abrupt change in stylistic tone: Sharikov is bitten by a flea and frantically attempts to catch it with his teeth, to which the professor, with utmost seriousness, advises him: "Catch them with your hands, your hands!".

Bortko's fourth comedy, *Good Luck, Gentlemen*, which was released in 1992, is not as widely recognised by audiences. While in *Heart of a Dog*, the director skillfully portrayed the tumultuous atmosphere of the shift from capitalism to socialism, this film humorously illustrates life in the country during a different transitional phase — from socialism to capitalism.

The title of the film carries an ironic tone regarding the effort to substitute the term “comrade” with the address “sir”, and it serves as an extensive illustration of the thesis put forth by the once-prominent propagandist of the new life, Irina Khokamada: “No need to complain! Just get a move on!”.

In terms of the film’s narrative, Oleg (Andrijs Žagars), an officer from a group of our troops who were hastily expelled from the GDR, arrives in St. Petersburg to visit his old war friend, Vladimir (Nikolay Karachentsov), under the impression that he has secured a good job and accommodation. To his astonishment, he discovers him living in the forest, where officers and soldiers reside in tanks, as the new government has simply overlooked their motorised column, which the putschists had dispatched to St. Petersburg, rendering it unnecessary.

Former officers endeavour to navigate the market economy by any means necessary: they appear in an Afghan-themed action film, earn extra income in a gypsy choir, sell balloons, work in a shoe factory, and one day, donning women’s dresses and makeup, they even participate in a beauty contest and unexpectedly win a million. At the film’s conclusion, while escaping from bandits, the friends arrive at an airfield, where their suitcase containing the million unexpectedly disintegrates, scattering the money across the runway. However, as a comedy is expected to conclude on a positive note, by the film’s end, one character becomes a successful entrepreneur, while the other establishes a stock exchange — thus, both are assimilated into the market economy. In this film, the conflict between the aspiration for an ideal and the mercantile-consumerist perspective that prevailed in the early 1990s is resolved in favour of the latter. The film effectively, with a significant amount of humour, depicts the reality of the transition to a market economy: new taxi drivers are unfamiliar with the routes; individuals who have lost their jobs are eager to explore any new opportunities; characters attempting to deceive others for wealth are ubiquitous, and so forth.

In contrast to numerous Russian films from that era, which predominantly feature functional characters, Bortko’s film presents characters that undergo development. Initially, Oleg is depicted as a prosperous individual and a chivalrous gentleman, while his friend Vladimir is solely focused on finding financial means for survival and on how to rid himself of Olga, who diverts his attention from his responsibilities. However, when the harsh realities of the

new Russia confront him with numerous challenges, Oleg resorts to drinking, becomes anxious, and experiences emotional breakdowns. Vladimir, who at first seems to be a businessman attempting to adapt to the market, ultimately reveals himself, in the latter part of the film, as a Soviet man, embodying values such as mutual support, respect for labour, and a genuine desire to overcome adversity, which are not mere platitudes.

Consequently, Bortko’s quartet of social comedies illustrates how the skepticism towards ideals that emerged in the 1970s and 1980s evolves into a profound disbelief in them, highlighting the painful nature of the transition to a new social paradigm. A recurring theme throughout these comedies is the notion that any alterations in the social structure do not resolve the numerous contradictions between the interests and mindsets of the elite and the general populace.

Regarding the works of Yuri Mamin, who produced four comedies during the late 1980s and early 1990s, his films are markedly distinct from those of Bortko in terms of themes and stylistic approach — they are characterised by an eccentric presentation of the subject matter, grotesque elements, hyperbole, and a pronounced satirical emphasis. The short film *Neptune’s Festival* (1986), created at the onset of Perestroika, was the first comedy that swiftly garnered Mamin widespread recognition. It narrates a humorous tale of how the director of a small village’s community centre becomes a victim of his own fabrications. The storyline is straightforward: in an effort to entertain a delegation of Swedish ice swimmers visiting the area, high-ranking officials, upon discovering a village club’s proposal to host a Neptune Festival on January 1st featuring 150 ice swimmers, direct the foreign delegation to attend. With no option for retreat, the village embarks on extensive preparations for a mass swim in –35 °C (–95°F) conditions.

The festivities commence with a brass band, attired in boxer shorts, felt boots, and earflaps, making their way to the ice hole. After performing their designated set, they hastily rush into the bathhouse, instruments still in hand, followed by a series of comedic scenes infused with a degree of parody. In a particular scene where the Swedes await, local men, clad in theatrical Russian warrior attire and wielding spears, stand at the base of the remnants of an ancient fortress. Women in kokoshniks gather around them, all while the foreboding music of Ser-

gei Prokofiev from the film *Alexander Nevsky* plays over the loudspeaker. The concluding scene, where the entire inebriated crowd, united by a shared thrill, rushes uncontrollably towards the ice hole for a dip, is set to Glinka’s “Patriotic Song”.

Yury Mamin’s forthcoming film, *The Fountain*, which received acclaim during the Perestroika era, is now regarded as a dark phantasmagoria. Each of its seven chapters, titled with musical terminology, illustrates yet another decline of the high-rise building and its inhabitants. It is difficult to fathom that at the Odessa Duke festival, which took place in the same year the film premiered, the audience burst into laughter during its showing.

The Fountain evolved into a social satire characterised by the hyperbole, metaphor, and parody that are hallmarks of this comedic genre. The director’s intentionally crafted stylistic variety, introduced through scenes depicting daily life, seeks to highlight the squalor of ordinary existence and the intelligentsia’s endeavour to seek national greatness in the past for purposes of self-affirmation and self-identification. This is exemplified by episodes featuring a society of admirers of a poet who once resided in the building, a group dedicated to preserving historical memory, and the singing of Russian folk songs around campfires at the film’s conclusion. The film’s visual and auditory leitmotif centres around the image of an eccentric composer who, despite all odds, persistently creates music and, for inspiration, occasionally ‘flies’ over the courtyard, gliding along a taut rope with wings affixed to his back.

Notably, even the film’s seemingly ordinary scenes are not merely hyperbolic but also grotesque, which ‘permits the distortion and alteration of objects that are familiar and commonplace to the viewer’. [4, p. 5]

The narrative commences with the cessation of the water supply to the residence, enacted by the father-in-law of the senior engineer at the Lagutin site, Satybalda Kerbabayev (Asankul Kuttubayev). Kerbabayev, a native of the desert, has revered water since his youth, and he cannot remain indifferent to the fountain of invaluable moisture that perpetually erupts from the ground due to the degradation of the water pipes. The site manager reports the ensuing water shortages to the housing office management as an economic experiment instigated by one of the staff members. Subsequently, the heating fails, and the roof begins to collapse, temporarily

supported by workers resembling Atlanteans, along with props fashioned in the style of Soviet-era slogans. By the conclusion of the film, the electricity also fails. Nevertheless, the resilient Russian populace does not succumb to despair at that moment. The residents venture into the winter courtyard, ignite fires, and sing traditional songs. The absurdity of existence reaches its zenith.

Overall, the film *The Fountain* serves as an extensive apocryphal retelling of a well-known joke from the 1980s regarding a plumber who, after evaluating the utilities in an aged house, concludes: “It is not the pipes; the entire system requires replacement”. This very notion is explicitly articulated at the film’s conclusion by the corrupt housing office technician, Pal Palych, who admonishes the diligent and honest site engineer Lagutin for the fact that individuals like him, through their labour and zeal, have aided in the preservation of a Soviet system that ought to have been reformed long ago.

Furthermore, the film critiques the initial outcomes of Perestroika. It is apparent that the new government is mainly focused on dismantling the old structures and mending the gaps in the deteriorating old world: due to a lack of materials, a leaking roof must be covered with iron to shield against children’s fungi; ordinary inhabitants of the building, seemingly carrying out the task of some cooperative, are peeling onions in the basement; a family, also battling for survival, cultivates tulips in their home and attempts, without success, to sell them — the unfortunate woman is promptly arrested by the police for selling in an unauthorised location, etc.

Mamin’s subsequent film, *Sideburns* (1990), presents a more coherent and energetic comedy compared to *The Fountain*. The film is skilfully executed and artistically crafted, adopting a cohesive pamphlet style infused with elements of the grotesque. The segments, which showcase performances and informal displays, are filmed and edited with such vibrancy and creativity that one can only lament that Mamin did not pursue a career as a director of Russian musicals.

It is possible that the concept of utilising A. Pushkin’s image as a cornerstone of national identity for the nationalist movement originated in the thoughts of screenwriter V. Leykin following the 1989 release of an extensive excerpt from Abram Tertz’s book, *Walks with Pushkin*, in the October magazine, where the author endeavoured to remove the poet’s

conventional gloss. Regardless, the film's unique incorporation of the esteemed Russian poet and his verses by the elevated provocateur Viktor, masterfully depicted by V. Sukhorukov, became the focal point of the narrative. The plot of the comedy, which is fluid (as is characteristic of Mamin's screenplays), unfolds swiftly. Alexander (Alexander Medvedev) and his companion Viktor (Viktor Sukhorukov) return to Alexander's native town, the provincial Zaborisk, with the intention of establishing a Pushkin society. Viktor is both charismatic and dynamic. In a brief period, he successfully attracts the primary youth factions into his organisation through various strategies or neutralises those who oppose his vision through provocation. The local party leadership exhibits a degree of caution regarding Viktor's radical ideologies and tactics; nevertheless, they are inclined to overlook his actions, considering him to be "a necessary comrade for the current situation". However, once Viktor and his associates exhibit blatant extremism and aggression, the authorities mandate the dissolution of the movement.

Regrettably, the extensive efforts of the film crew were predominantly focused on instilling fear in the audience regarding the potential rise of "Russian fascism". In contrast to *The Fountain*, which seeks to provide a comprehensive artistic interpretation of events related to our recent history and uncertain future, *Sideburns* is firmly anchored in the brief timeframe of its production, the late 1980s. The satirical essence of this film-pamphlet is solely directed at making the audience acutely aware of the threats posed by extremist nationalist factions that surfaced following the dissolution of communist ideology, which left a void that various movements and groups began to occupy.

The film makes clear references to the events depicted on screen, particularly the ascent of German fascism: Viktor's invocation of a "night of long canes"; the procession of uniformly attired youths, reminiscent of Nazi stormtroopers, marching rhythmically through the city streets; children positioned along the roadside, welcoming a visitor from the capital, who humorously refers to them as "Pushkin Jugend"; an article in the local publication titled "The Fuhrer in Sideburns", among others.

The only aspect of the film that retains its relevance today is the theme concerning the authorities' readiness to exploit various radicals for their own agendas, manipulating public perception. It is also significant that the main character, following the dissolution of

his movement, swiftly and effortlessly alters his political stance from right to left — ultimately, his followers, clean-shaven and devoid of their sideburns, march to the verses of Vladimir Mayakovsky.

Yuri Mamin's subsequent film, *Window to Paris*, premiered in 1993, a time when the living standards for the majority of the population in the country had significantly declined, and the uncertainty among recent Soviet citizens had reached its zenith. During this era, Europe regarded the Russian populace with a mix of pity and compassion, with France even providing financial support for the production of several Russian films, including *Window to Paris*.

Critics have characterised this film in numerous ways — as a tragicomedy, a phantasmagoria, or a variant of magical realism. Nevertheless, it might be more fitting to categorise the film's genre as "social satire infused with elements of conventionality".

Let us briefly summarise the film's narrative. The protagonist of the comedy, Nikolai Chizhov (Sergei Dreiden), imparts aesthetic education to elementary school pupils at the Savva Morozov Economics Lyceum, which was established in the spirit of reform. The director's ironic perspective on the new realities is highlighted by the presence of financial-themed slogans adorning the walls of the lyceum: "A penny saved is a ruble", "Time is money", and similar phrases.

The narrative commences when a magical window is uncovered in the teacher's quarters, which the lyceum had allocated for him within a communal apartment in St. Petersburg, enabling him to journey between St. Petersburg and Paris. This phenomenon is attributed to the fact that the previous owner of this spacious apartment, now shared communally, was a woman who vanished without a trace.

Initially, the inhabitants of a communal apartment, having arrived in Paris through a newly discovered portal, are bewildered by their surroundings. However, once they acclimate, they start utilising the magical window, this portal to another realm, for mercenary activities, smuggling various treasures to St. Petersburg that the Parisians discard as superfluous. Romantic Chizhov becomes enamoured with Nicole (Agnès Soral), whose studio (she is a taxidermist) is audaciously invaded by the St. Petersburgers after she cuts down the ladder they were ascending. Two narrative threads unfold concurrently. The first revolves around the perspective of Russia as seen by an émigré friend whom Gorokhov encounters. He yearns for his homeland while in Paris

but swiftly relinquishes his dream upon reaching the Finland Station. The second subplot focuses on Nicole's journey and her view of Russia's northern capital, where she finds herself due to the magical window and witnesses firsthand the tumultuous Russia of Perestroika. At the film's conclusion, Chizhov takes his students on a tour of the enchanting Paris. Overcome by the splendour of the French capital and the wealth that flourishes there, Chizhov's students refuse to return to their homeland. To persuade them to go back, the teacher delivers a poignant monologue: "You were born at an unfortunate time, in an unhappy and devastated country... But this is your homeland. Can't you truly improve it? After all, so much relies on you. Trust me, you have not even attempted...". And, while playing the flute, reminiscent of the fairy tale about the Pied Piper, he enchants the children.

In terms of artistic style, this film by Yuri Mamin is fundamentally grotesque; however, in contrast to the director's earlier works, it incorporates a significantly more conventional and imaginative aspect. In his juxtaposition of French life with the Russian reality of the 1990s, Mamin, akin to his characters, exhibits a clear admiration for Paris, which, in all respects, surpasses the grim and unstable domestic life of the 1990s (despite the fact that none of the inhabitants of the communal apartment portrayed wish to leave their homeland).

Had the film tackled the theme of the clash between different national cultures and mentalities in a more vivid, engaging, and humorous manner, it would still hold relevance today. Nevertheless, the film primarily reduced itself to contrasting a destitute, protest-ridden Russia with a serene, well-maintained Paris, where there is something for every taste, and to expressing a tentative hope that a new, emerging generation would rejuvenate a great Russia.

Two decades later, Yuri Mamin aspired to create a sequel titled *Window to Paris: 20 Years Later*; however, he was denied state support. After some time, in his quest to find a niche in television, Mamin emigrated. Yet, he did not move to France but rather to America...

The films discussed in this article were selected for examination because they embody a distinctive phenomenon within Russian cinema. As the country transitioned from a state-controlled system to a market economy, Russian cinema became increasingly characterised by films that conveyed a nihilistic and somber perspective on Russia's history

and current state, or by films that aimed for parable and symbolism, lacking humour, lyricism, or the endorsement of any ideals. In contrast, the comedies produced during this era were explicitly entertaining, often leaning towards vulgarity. The works of Bortko and Mamin, created during this time, fall under the category of social comedies — a genre that saw no practitioners at the time and has since disappeared since the 2000s.

Furthermore, an analysis of the comedies from the two Lenfilm directors indicated that the shift from a socialist, state-controlled economy to a market economy resulted in entirely different thematic and stylistic approaches in their films. While Bortko's works are marked by gentle irony, ambiguous story interpretations, and everyday humour, Yuri Mamin's approach is defined by a predominantly accusatory and satirical perspective on both the socialist past and the shift to a new social order. Unlike the realist Bortko, Mamin employs overtly conventional, exaggerated, and absurd scenarios, actively integrating fantastical elements into the narrative.

This also pertains to the characters portrayed in his films. While Bortko dedicates significant focus to the psychological aspects of the characters, and social conflict is primarily expressed through the interactions of vibrant, fully realised characters, the protagonists in Mamin's satirical films tend to be either peculiar, eccentric individuals obsessed with a singular notion or narrow-minded philistines, avaricious individuals, and alcoholics.

In the 2000s, intelligent comedy fell out of favour, leading Mamin, after producing two additional now-obscure comedies, to exit the film industry. Conversely, Bortko, as a multifaceted director, transitioned to creating popular television series and large-scale films.

Both directors not only captured a distinctive portrayal of a challenging era marked by significant shifts in the nation's economic and social landscape but also played a role in the evolution of the social comedy genre. As D. Zhurkova and V. Evallier aptly observe, "considering the substantial demand for comedy in modern screen media, a retrospective examination of the comedic and humorous elements in Soviet cinema, which was rich in comedic masterpieces, is extremely beneficial" [5, p. 288]. In our opinion, the experience of making social comedy, a genre that requires further development today if Russian cinema is to rekindle the affection of domestic audiences, warrants particular attention.

REFERENCES

1. Malyukova L. L. "Cinema of the 90s — an encyclopedia of Russian life in the last decade of the last century...", *90s. The Movie we Lost*. Comp. L. L. Malyukova. 2007. Moscow: Zebra E, pp. 226–227.
2. Likhacheva L. S., Fadeeva K. A. 2015. "Laughter Culture as a Method of Production, Broadcasting, and Consumption of the Funny", *Bulletin of the Ural Federal University. Series 1: Problems of Education, Science, and Culture*, vol. 144, no. 4, pp. 135–144.
3. Propp V. Ya. *Problems of Comedy and Laughter. Ritual Laughter in Folklore*. 1999. Moscow: Labyrinth, p. 285.
4. Babina A. E. 2020. "Reception of the grotesque in the art of Russian cinema of the 1990s", *National Association of Scientists*, No. 54.
5. Zhurkova D. A., Evallier V. D. 2022 "Aesthetics of Soviet Film Comedy Round Table. Eccentricity, authorial principle, official context", *Art Culture*, No. 2, pp. 280–307.

Виталий Федорович Познин

доктор искусствоведения, профессор
Российский институт истории искусств
e-mail: poznin@mail.ru
Санкт-Петербург, Россия
ORCID ID: 0000-0002-6936-6241

Роман Александрович Карпов

Аспирант
Российский институт истории искусств
e-mail: rk_a@mail.ru
Санкт-Петербург, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-25-40

ОБРАЗ РОССИИ ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА В СОЦИАЛЬНЫХ КОМЕДИЯХ В. БОРТКО И Ю. МАМИНА

Аннотация. В отечественном киноведении, к сожалению, до сих пор не появилось исследования, посвященного тому, как тема слома одной социальной формации в нашей стране и появления новой, нашла свое отражение в таких востребованных зрителем жанрах, как социальная драма и социальная комедия. Задача данной статьи — в какой-то мере заполнить эту лакуну, исследовав определенный период (1980–1990-е гг.) творчества двух известных ленинградских режиссеров Владимира Бортко и Юрия Маминим, снявших в этот период несколько социальных комедий. Авторами статьи предпринята попытка выявить

концептуальность и художественные особенности этих картин и определить, чем тематика и стилистика комедий этих двух мастеров отличаются друг от друга. В частности, это различие заключается в том, что если в комедиях В. Бортко, даже тех, что имеют дело с фантастическим сюжетом, доминируют приемы реалистического кино, то все комедии Ю. Маминим отличаются тяготением к гиперболе, шаржу, гротеску и даже к элементам фэнтези.

Ключевые слова. Кинокомедия, сатира, социальная комедия, гротеск, отечественное кино периода «перестройки», Владимир Бортко, Юрий Мамин.

Период перехода СССР к новому общественному строю, когда «весь кинематограф расставался с романтизацией героя, отрезавшим от себя прошлое» [1, С. 226], отражен во многих фильмах российских режиссеров. При этом подавляющее большинство картин, созданных в конце 1980-х — начале 1990-х, представляют собой либо камерные драмы, либо криминальные истории. Это, по мнению исследователя данного периода Л. Малюковой, были своего рода «фильмы-истории болезни, переходящие в философские эпитафии» [1, С. 227], пытающиеся представить на экране анамнез недавнего прошлого.

Исключение, пожалуй, составляют лишь картины, созданные в этот период режиссерами «Лен-

фильма» Владимиром Бортко и Юрием Маминим, которые можно определить как «социальные комедии», дающие представление о действительности конца 1980-х — начала 1990-х через призму комического.

Смеховую культуру в целом принято определять как «способ производства, трансляции и потребления смешного как эмоциональной реакции на разоблачение нелепостей, стереотипов, иллюзий, жизненных явлений и ситуаций» [2, с. 136]. Однако не следует при этом упускать из виду, что в качестве объекта, создающего комический эффект, могут выступать самые различные явления и ситуации.

Что касается создателей социальных комедий, то их интересуют, прежде всего, различные общественные проблемы. Однако, в отличие от социальной драмы, где болевые социальные вопросы отражены жестко и даже трагично, авторы социальных комедий, трактуя проблемы общества в комическом ключе, создают на экране мир во многом условный, где доминируют парадоксальные ситуации и действуют странные герои.

Талантливо сделанная социальная комедия как бы содержит двойное кодирование: с одной стороны, это развлечение в виде привлекательных для зрителя различных форм комического, а с другой — такая комедия затрагивает значимые для общества проблемы, заставляет умного зрителя задуматься над тем, что он увидел на экране.

Анализ социальных комедий не может быть полноценным без учета исторического и социокультурного контекста, в рамках которого создавался тот или иной фильм. Именно это обстоятельство имел в виду В. Пропп, говоря о том, что «мы смеемся не так, как смеялись когда-то. Поэтому, вероятно, невозможно дать общего философского определения комического и смеха. Такое определение может быть только историческим» [3, с. 26].

Комедии Владимира Бортко и Юрия Мамина интересны как раз тем, что они создавались в уникальный исторический период, когда уходила в прошлое советская эпоха и зарождался новый, в ту пору еще не очень понятный общественный строй.

Владимир Бортко начал освоение жанра комедии с фильма «Мой папа — идеалист» (1980), и уже в этой картине обозначилась тема, которая получит свое развитие в его фильмах конца 1980-начале 1990-х, — столкновение идеального и реального. Сценаристом картины была модная в ту пору драматург Алла Соколова, получившая широкую известность после пьесы «Фантазии Фарятьева». Но если в «Фантазиях» столкновение идеального и реального заканчивалось полным крахом идеального, то в «Папе-идеалисте» А. Соколова попыталась примирить эти два начала.

В следующей комедии «Блондинка за углом», снятой В. Бортко накануне перестройки, тема столкновения идеального и меркантильного представлена уже не столь однозначно. В чем-то этот фильм переключается с «Фантазиями Фарятье-

ва» в постановке Ильи Авербаха: главную роль в обеих картинах исполняет Андрей Миронов, к тому же и в первом, и втором фильме героя волнуют проблемы космоса. Но если героиня «Фантазий» Александра (Марина Неелова) в итоге предпочитает журавлю в небе синицу в руке, то в «Блондинке» функции главных персонажей радикально поменялись: успешная в жизни героиня Надя (Татьяна Догилева) любит Николая (Андрей Миронов) как раз за его идеализм, который напрочь отсутствует в окружающей ее меркантильной, потребительской среде.

Фильм начинается со знакомства директора универсама Нади с заснувшим в куче лука Николаем Порываевым. Ему уже сорок лет, но он так и не стал известным ученым. Когда-то выступал на телевидении, рассказывал о космосе, но вскоре разочаровался в своей профессии и ушел из нее. Будучи совершенно не приспособлен к современной жизни, Николай смог найти работу лишь в качестве грузчика. Героиня фильма Надежда (Татьяна Догилева) — полная противоположность Николаю. У нее есть связи, деньги, дефицитные продукты, всё ей дается легко или, как она говорит, у нее нет никаких проблем. Надежда влюбляется в образ читающего стихи интеллигента, потому что он тоже представляет собой своего рода «дефицит» в скупое на мечтателей время, Николай же влюблен в придуманный им образ прекрасной дамы. Но разница мировосприятия Николая и «блондинки за углом» постепенно дает о себе знать и достигает апогея на быстро организованной Надеждой свадьбе, куда приглашены гости-функции (каждый из них может что-то достать, сделать, починить, привезти, «надыбыть»), от вида которых Николай и его родители (Марк Прудкин и Евгения Ханая) приходят в ужас. Решающим моментом становится появление на свадьбе бывшего научного руководителя Николая (Павел Кадочников), который сообщает, что начатые Николаем исследования скоро понадобятся, и чтобы продолжить работу в этом направлении, оставшемуся ученому нужно будет срочно отправиться в Заполярье. После этого сообщения следует пафосная реплика Нади о жителях других планет: «Там есть такие же, как мы, люди будущего», отчего Николай впадает в ярость, сбрасывает с себя дефицитный костюм и покидает ресторан в одной лишь рубашке, по пути присоединяясь к группе бегу-

щих спортсменов. Поймав такси, Надежда следует за сбежавшим мужем.

Долгий кадр, в котором блондинка в свадебном платье преследует на такси бегущего неизвестно куда, без штанов, мужа, должен был стать финальным, но не стал им по ряду причин, о чем будет сказано ниже.

Юмор в этой картине, как и в фильме «Мой папа — идеалист», создается за счет противопоставления двух миров — идеалистически-наивного и меркантильного. Здесь эти два мира несовместимы, но герои стараются изо всех сил примирить две крайности. То, как они пытаются притереться друг к другу, и порождает различные комические ситуации.

Путь к экрану у этого фильма, работа над которым завершилась в 1982 г., оказался непростым. Уже то, что в картине затрагивалась болезненная тема смены идей справедливости и равных возможностей на психологию потребительства и кумовства, не могло не насторожить принимавшее картину партийное и государственное руководство.

Ситуация осложнилась еще тем, что в 1982 г. скончался Брежнев, и осторожным чиновникам оставалось только гадать, как будет реагировать на фильм занявший его место новый генсек. Согласования разных инстанций длились почти год и в конечном итоге велено было убрать эпизоды, слишком наглядно показывающие могущество тех, кто распределяет материальные блага, и включить в фильм вместо купированных эпизодов музыкальные вставки с пением куплетов А. Мироновым, чтобы картина воспринималась как некая фантазия героя фильма. К сожалению, вставки в виде «комических куплетов» разрушили стилистику комедии и, несмотря на обаяние Андрея Миронова, выглядят неорганично и фальшиво. Финал картины тоже пришлось подправить — если в оригинале Николай и Надя расставались, то в новом варианте герой возвращался к своим исследованиям, а Надя уезжала за ним на Крайний Север. Но даже в таком, оскопленном виде «Блондинка за углом», выпущенная на экраны в 1984-м г., имела большой зрительский успех — ее посмотрело почти 25 млн зрителей. Надо сказать, фильм и сегодня актуален, поскольку проблема соотношения идеального и реального за минувшие 30 лет обострилась еще больше.

Следующую комедию Бортко снимет лишь через четыре года. Это уже конец 1980-х, когда по сигналу сверху начинается критика всего советского. Приписываемое К. Марксу высказывание о том, что человечество расстанется со своим прошлым смеясь, в данном случае на практике не подтвердилось. Во время «перестройки» ирония и тонкий юмор практически исчезли из отечественных фильмов, их сменила уныло-серьезная интонация большинства выпущенных в это время картин, которые в народе не без основания окрестили «чернухой». На этом невеселом кинофоне комедия Бортко «Собачье сердце» с удовольствием была воспринята зрителями самых разных взглядов и вкусов.

Фильм, в основу которого положена повесть Михаила Булгакова об искусственном превращении бездомного пса в человека, представляет собой, по сути, вариант т. н. магического реализма, а точнее — своего рода фантазийную игру в «Если бы...», так же, как и пьеса М. Булгакова «Иван Васильевич» или его роман «Роковые яйца». Да и сама тема — искусственное создание человека нового типа, начало которой положил роман о Франкенштейне и которая была развита в фильмах, типа «Остров Монро», достаточно живуча — очередной ее вариант можно было видеть в недавнем фильме Йоргоса Лантимоса «Бедные несчастные».

Снайперское попадание режиссера при выборе актеров, художественно убедительное воссоздание на экране атмосферы 1920-х гг., бережное, но творческое отношение к тексту Булгакова способствовали созданию настоящего киношедевра.

В начале 1990-х фильм был воспринят многими как едкая сатира на революционные изменения, произошедшие в стране после 1917 г., и пародия на идеализм адептов известного лозунга «свобода, равенство, братство». Между тем, художественная идея фильма не столь однозначна, а образы персонажей отнюдь не одномерны или сугубо функциональны. Обаятельный Евстигнев в роли профессора Преображенского, с первых же минут экранного времени завоевывающий симпатии зрителя своим аристократизмом, достоинством, смелостью в высказываниях и полной независимостью по отношению к Швондеру, при ближайшем рассмотрении не так уж идеален и логичен в своих поступках, начиная от его ожидания, что пересаженные бездомному псу

клетки скончавшегося пьяницы и уголовника создадут экземпляр достойного человека.

Комическое в фильме постоянно создается путем столкновения разных социальных миров, не способных понять друг друга и в результате столкновения высокого и низкого стиля. Например, Шариков в одном из эпизодов начинает с пафосом упрекать Преображенского том, что тот насильно «преобразовал» его и даже начинает разглагольствовать об аморальности и безнравственности быть богатым и нищей стране. Но далее следует прием резкого переключения стилистических регистров: Шарикова кусает блоха, и он отчаянно пытается отловить ее зубами, на что профессор на полном серьезе дает ему совет: «Руками, руками их хватайте!»

Менее известна зрителю четвертая комедия В. Бортко «Удачи вам, господа!», появившаяся в 1992 году. Если в «Собачьем сердце» режиссером была блестяще передана сумбурная атмосфера перехода от капитализма к социализму, то здесь в комическом ключе показана жизнь страны в другой переходный период — от социализма к капитализму.

Уже в самом названии фильма читается ирония относительно попытки заменить слово «товарищ» на обращение «господин», а сам фильм является как бы развернутой иллюстрацией тезы некогда известной пропагандистки новой жизни Ирины Хокамады: «Не надо жаловаться! Просто надо подшустрить!»

По сюжету фильма Олег (Андрейс Жагарс) — офицер спешно выдворенной из ГДР группы наших войск, приезжает в Петербург к старому боевому другу Владимиру (Николай Караченцов), полагая, что тот обеспечен хорошей работой и жильем, но, к своему удивлению, находит его в лесу, где офицеры и солдаты живут в танках, потому что про их моторизованную колонну, которые путчисты направили в Петербург, новая власть за ненадобностью просто-напросто позабыла.

Бывшие офицеры всеми возможными способами пытаются выжить в условиях рыночной экономики: участвуют в съемках боевика на афганскую тему, «халтурят» в цыганском хоре, продают воздушные шары, работают на обувной фабрике, а однажды, переодевшись в женские платья и соответственно загримировавшись, ни даже принимают участие в конкурсе красоты и неожиданно выигрывают миллион. В конце

фильма, уходя от бандитской погони, друзья оказываются на аэродроме, где их чемодан с миллионом неожиданно разваливается, и деньги разлетаются по взлетному полю. Но поскольку комедию положено завершать оптимистично, то в финале картины один из героев все же становится успешным предпринимателем, а другой — открывает биржу, т. е. оба вписываются в рыночную экономику.

В этом фильме столкновение мечты об идеальном с доминирующим в начале 1990-х меркантильно-потребительским взглядом на реальность, решается в пользу последнего. Фильм точно, с большой долей юмора передает реальность переходного периода к рыночной экономике: новые таксисты не знают дороги; потерявшие работу люди готовы попробовать себя на любом новом поприще; всюду можно встретить персонажей, стремящиеся кого-нибудь обмануть, с целью разбогатеть и т. п.

Но при этом, в отличие от многих отечественных фильмов того времени, в которых преобладают персонажи-функции, в фильме В. Бортко характеры персонажей показаны в развитии. Так, Олег вначале выглядит удачливым человеком и галантным кавалером, в то время как его приятель Владимир озабочен лишь тем, где раздобыть средства на жизнь и как избавиться от Ольги, которая отвлекает его от дел. Но как только реальность новой России ставит перед ним кучу препятствий, Олег начинает пить, нервничать, срывается. Владимир же, который вначале предстает дельцом, пытающимся вписаться в рынок, в середине фильма проявляет себя, по сути, как советский человек, для которого взаимопомощь, уважение к труду, стремление преодолеть все трудности — не пустые слова.

Таким образом, в четырех социальных комедиях Бортко показано, как возникшее в 1970–80-е гг. сомнение в идеалах, переходит в неверие в них и как болезненно происходит переход к новому социальному вектору. Красной нитью в этих комедиях проходит также мысль о том, что любые изменения социального строя не устраняют многие противоречия между интересами и менталитетом элиты и простого народа...

Что касается творчества Юрия Мамина, так же снявшего в конце 80-х — начале 90-х четыре комедии, то его фильмы по своей тематике и стилистике радикально отличаются от картин В. Бортко — в них доминирует эксцентричная

подача материала, гротеск, гипербола и откровенно сатирическая направленность.

Первой комедией, сразу же принесшей Мамину широкую известность, стала снятая им на заре «перестройки» короткометражка «Праздник Нептуна» (1986), смешная история про то, как руководитель дворца культуры небольшого поселка становится жертвой собственных приписок. Сюжет фильма прост: думая, чем развлечь приехавшую в область делегацию шведских моржей, высокое начальство, увидев в плане мероприятий одного из сельских клубов проведение 1 января праздника Нептуна с участием 150 «моржей», направляет туда зарубежную делегацию. Отступить некуда, и в деревне разворачивается мощная подготовка к организации массового заплыва в 35-градусный мороз.

Праздник начинается с того, что к проруби направляется духовой оркестр, одетый в семейные трусы, валенки и с ушанками на голове и, отыграв положенное, стремглав вламывается в баню прямо с инструментами, после чего следует фейерверк комических сцен с определенной долей пародийности. В эпизоде ожидания шведов деревенские мужики, одетые в театральные костюмы русских воинов, с копьями в руках, стоят у подножья остатков древней крепости. Рядом с ними теснятся женщины в кокошниках, и все это сопровождается звучащей из динамика тревожной музыкой С. Прокофьева из фильма «Александр Невский» Финальная же сцена, когда вся похмельная толпа, охваченная общим азартом, неудержимо рвется к проруби, чтобы тоже окунуться, сопровождается «Патриотической песней» М. Глинки.

Следующий фильм Ю. Мамина «Фонтан», который был поднят на щит во время «перестройки», сегодня воспринимается как мрачная фантазматическая история, где в каждой из семи глав, названных музыкальными терминами, происходит очередное ухудшение состояния многоэтажки и ее жителей. Трудно представить, что на одесском фестивале «Дюк», проводимом в год выхода фильма на экраны, во время его показа зал взрывался хохотом.

«Фонтан» стал социальной сатирой со свойственными этой разновидности комического гиперболизацией, метафоризмом и пародийностью. Специально же задуманный режиссером стилистический разнобой, который вносят в фильм сцены бытового характера, имеет целью показать убогость быта и попытку интеллигенции для

самоутверждения и самоидентификации найти величие страны в прошлом (это иллюстрируют эпизоды, показывающие общество поклонников поэта, жившего некогда в этом доме; общество сохранения исторической памяти; распевание русских народных песен у кострищ в финале картины). Изобразительный и звуковой лейтмотив фильма — образ чудаковатого композитора, который, несмотря ни на что, упорно сочиняет музыку, а для вдохновения, прицепив на спину крылья, «пролетает» иногда над двором, скользя по натянутому тросу.

Характерно, что даже сцены фильма, казалось бы, бытового характера, представляют собой не только гиперболу, но и гротеск, который «позволяет исказить, модифицировать предметы, привычные и знакомые реципиенту» [4, с. 5].

Завязка сюжета — отключение в доме воды тестем старшего инженера участка Лагутина Сатыбалдой Кербабаевичем Кербабаевым (Асанкул Куттубаев). Кербабаев — житель пустыни, для которого вода с детства представляет великую ценность, и он не смог смотреть равнодушно на постоянно бьющий из-под земли фонтан бесценной влаги по причине износа водопроводных труб. На возникшие перебои с водой начальник участка преподносит руководству ЖЭКа как экономический эксперимент, проводимый по инициативе одного из работников ЖЭКа. Затем в доме отключается тепло и начинает оседать крыша, которую, как атланты, поддерживают какое-то время рабочие, а также подпорки в виде лозунгов советской поры. В конце фильма в доме отключается и электричество. Но терпеливый русский народ и тут не предаётся унынию. Жильцы выходят в зимний двор, жгут костры, поют народные песни. Абсурд бытия доведен до апофеоза.

В целом фильм «Фонтан» представляет собой развернутый апокриф широко известного в 1980-е гг. анекдота о сантехнике, который, осмотрев в старом доме хозяйственные коммуникации, резюмирует: «Тут не трубы, тут всю систему менять надо». Именно эту идею открыто высказывает в конце фильма вороватый техник ЖЭКа Пал Палыч, упрекая честного и трудолюбивого инженера участка Лагутина в том, что такие, как он, своим трудом и энтузиазмом способствовали сохранению советской системы, которую надо было давно менять.

В фильме критике подвергаются и первые результаты «перестройки». Ощущается, что но-

вая власть в основном занята разрушением старого и латанием дыр в разрушающемся старом мире: из-за дефицита материалов протекающую крышу приходится прикрывать железом от детских грибков; простые жители дома, выполняя, очевидно, задание какого-нибудь кооператива, чистят в подвале лук; семья, тоже пытающаяся как-то выжить, выращивает в доме тюльпаны и безуспешно пытается их реализовать — несчастную женщину тут же арестовывает милиция за торговлю в неположенном месте и т. п.

Следующая картина Ю. Мамина «Бакенбарды» (1990) — более цельная и динамичная комедия, чем «Фонтан». Фильм сделан талантливо, мастерски, в единой стилистике памфлета с элементами гротеска. Эпизоды же, представляющие собой перформанс и шоу неформалов, сняты и смонтированы настолько ярко и изобретательно, что остается лишь пожалеть, что Мамин не стал режиссером отечественных мюзиклов.

Возможно, идея представить националистическое движение, используя образ А. С. Пушкина как основу национального самосознания, возникла у сценариста В. Лейкина после публикации в 1989 г. в журнале «Октябрь» большого фрагмента из книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным», где автор попытался снять с поэта хрестоматийный лоск. Как бы там ни было, именно своеобразное использование образа великого русского поэта и его стихов экзальтированным провокатором Виктором в блистательном исполнении В. Сухорукова стало основной темой фильма.

Вариативный (что характерно для сценариев маминских фильмов) сюжет комедии развивается стремительно. Александр (Александр Медведев) и его друг Виктор (Виктор Сухоруков) приезжают на родину Александра — в провинциальный городок Заборск, чтобы создать там общество пушкинистов. Виктор харизматичен и энергичен. В короткое время ему удается различными методами переманить в свое сообщество основные молодежные группировки, либо с помощью провокации нейтрализовать те, что не поддержали его идею. Партикулярство города несколько настораживает радикальные взгляды и методы Виктора, но они готовы многое ему прощать, считая, что это «нужный товарищ для текущего момента». Но как только Виктор и его команда проявляют откровенный экстремизм и насилие, властные структуры отдадут команду ликвидировать это движение.

К сожалению, огромные усилия съемочной группы были направлены в основном на то, чтобы зритель испытал страх перед возможным появлением «русского фашизма». В отличие от «Фонтана», претендующего на некое широкое художественное обобщение процессов, касающихся нашего недавнего прошлого и неопределенного будущего, «Бакенбарды» полностью привязаны к тому небольшому временному отрезку, когда он создавался, т. е. к концу 1980-х, и сатирический пафос этого фильма-памфлета полностью направлен на то, чтобы зритель ощутил опасность, исходящую со стороны экстремистски настроенных националистических групп, которые появились после того, как была отменена коммунистическая идеология и возникший вакуум начали заполнять различные течения и группировки.

Аллюзии происходящих на экране событий с возникновением немецкого фашизма прослеживаются в фильме более чем явно: это призыв Виктора к «ночи длинных тростей»; маршрутирование, подобно немецким штурмовикам, одинаково одетых молодых людей под барабанный бой по улицам города; выстроенные вдоль дороги дети, встречающие столичного гостя, который в шутку назвал их «пушкин-югенд»; статья в местной газете «Фюрер в бакенбардах» и т. п.

Единственное, что остается сегодня в фильме актуальным — это тема готовности властей использовать различного рода радикалов в своих целях для манипуляции сознанием людей. Характерно и то, что главный герой после ликвидации его движения быстро и легко меняет свои взгляды с правых на левые — в финале его бритые и лишенные такого атрибута, как бакенбарды, адепты шагают уже под стихи В. Маяковского.

Следующий фильм Ю. Мамина «Окно в Париж» вышел в 1993 г., когда в стране резко упал уровень жизни большинства людей, а сумятица в мозгах недавних граждан СССР достигла своего пика. В этот период Европа смотрит на жителей России с жалостью и сочувствием, а Франция даже выделяет средства на создание ряда российских фильмов, в том числе на «Окно в Париж».

Критики определяют этот фильм по-разному — как трагикомедию, фантазмагорию или вариант магического реализма. Но, думается, точнее будет определить жанр данной картины как «социальную сатиру с элементами условности».

Напомним кратко содержание фильма. Главный герой комедии Николай Николаевич Чижов (Сергей Дрейден) занимается эстетическим образованием младшеклассников в созданном в духе реформ экономическом лицее имени Саввы Морозова. Ироническое восприятие режиссером новых реалий ощущается уже в том, что все стены лицея украшают лозунги, имеющими отношение к финансам: «Копейка рубль бережет», «Время — деньги» и т. п.

Собственно история начинается после того, как в комнате учителя, которую лицей предоставил ему в питерской коммуналке, обнаруживается волшебное окно, через которое можно перемещаться из Санкт-Петербурга в Париж и наоборот. Связано это с тем, что некогда хозяйкой всей этой большой квартиры, ставшей коммуналкой, некогда была дама, которая однажды бесследно исчезла.

Сначала жильцы коммуналки, проникшие через обнаружившийся портал в Париж, не понимают, куда они попали, но затем, сориентировавшись, начинают использовать волшебное окно, этот портал, ведущий в иное пространство, в меркантильных целях, перетаскивая в Петербург различные ценные вещи, которые парижане за ненадобностью отправляют на свалку. Романтичный Чижов влюбляется в Николь (Аньес Сораль), через мастерскую которой (она художник-таксидермист) нагло шастают питерцы, после того, как та спилила лестницу, по которой они лазали. Параллельно развиваются две сюжетные линии. Первая — восприятие России встреченным Гороховым приятелем-эмигрантом, который тоскует в Париже по родине, но оказавшись у Финляндского вокзала, быстро забывает о своей мечте. Вторая побочная линия — история Николь и восприятие ею русской северной столицы, где она оказалась благодаря волшебному окну и своими глазами увидела сумбурную перестроечную Россию.

В конце фильма Чижов устраивает для своих учеников экскурсию по прекрасному Парижу. Ошалев от красот французской столицы и царящего там изобилия, ученики Чижова отказываются возвращаться на родину. Чтобы убедить их вернуться, учитель произносит монолог: «Вы родились в неудачное время, в несчастной и разоренной стране... Но это же ваша страна. Неужели же вы не можете сделать ее лучше? Ведь многое зависит от вас. Поверьте, вы ведь

даже не пытались...». И, заиграв на флейте, как в сказке про крысолова, увлекает за собой детей.

С точки зрения художественной стилистики эта картина Ю. Мамина по сути тоже представляет гротеск, но, в отличие от предыдущих работ режиссера, в ней уже намного больше условности и фантазийного элемента.

В сопоставлении французского быта и российских реалий 1990-х Мамин, как и его герои, явно восхищен Парижем, который по всем статьям выигрывает по сравнению с убогим, неустойчивым отечественным бытом 90-х (при том, что все жители показанной коммуналки не хотят уезжать из своей страны).

Если бы в фильме более ярко, интересно, в комическом ключе звучала тема столкновения разных национальных культур и разных менталитетов, то он и сегодня сохранил бы свою актуальность. Но в картине все свелось в основном к противопоставлению обнищавшей, митингующей России спокойному, ухоженному Парижу, где есть все на любой вкус, и к декларированию робкой надежды на то, что новое, подрастающее поколение возродит великую Россию.

Через два десятилетия у Юрия Мамина появится желание снять продолжение фильма под названием «Окно в Париж. 20 лет спустя», но в государственной поддержке ему будет отказано. Через некоторое время, попытавшись найти себя на телевидении, Мамин эмигрирует. Но не во Францию, а в Америку...

Упомянутые в статье фильме были выбраны для анализа по той причине, что представляют собой уникальное явление в российском кинематографе. В период перехода от системы государственного управления к рыночной экономике в отечественном кино начинают превалировать фильмы, где всячески педалировался нигилистический, мрачноватый взглядом на прошлое и настоящее России, либо создавались картины, претендующие на притчевость и символизм, в которых не было места ни юмору, ни лиризму, ни утверждению каких-либо идеалов. Комедии же, вышедшие в это время, носили откровенно развлекательный, нередко пошловатый характер. Фильмы В. Бортко и Ю. Мамина, созданные в указанный период, представляют собой социальные комедии — жанр, в котором тогда никто не работал и который с 2000-х вообще прекратил свое существование.

Сравнение комедий двух ленфильмовских режиссеров показало также, что период перехода от социалистической, государственной экономики к рыночной нашел в работах этих режиссеров совершенное разное тематическое и стилистическое решение. Если в фильмах В. Бортко преобладают мягкая ирония, неоднозначная трактовка историй и бытовой юмор, то стилистике Ю. Мамина присущ преимущественно обличительный, сатирический взгляд и на социалистическое прошлое, и на переходное время к новой общественной формации. В отличие от Бортко-реалиста, Мамин использует откровенно условные, гиперболизированные, доведенные до абсурда ситуации с активным включением в сюжет фантазийного элемента.

Это же касается и персонажей фильмов. Если у Бортко значительное внимание уделяется психологии действующих лиц и социальный конфликт проявляется прежде всего через взаимодействие живых, полнокровных персонажей, то герои сатирических картинах Мамина — это либо странные, чудачковатые типы, заикливающиеся на какой-то одной идее, либо узколобые обыватели, стяжатели и пьяницы.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Малюкова Л.Л. Кинематограф 90-х — энциклопедия русской жизни последнего десятилетия последнего столетия... // 90-е. Кино, которое мы потеряли / [Сост. Л.Л. Малюкова]. — М.: Зебра Е, 2007. — С. 226–227.
2. Лихачева Л.С., Фадеева К.А. Смеховая культура как способ производства, трансляции и потребления смешного // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. — 2015. — Т. 144. — № 4. — С. 135–144.
3. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. — М.: Лабиринт, 1999. — 285 с.
4. Бабина А.Е. Прием гротеска в искусстве российского кино 1990-х // Национальная ассоциация ученых (НАУ). — 2020. — № 54.
5. Журкова Д.А., Эвалль В.Д. Круглый стол «Эстетика советской кинокомедии». Экцентрика, авторское начало, официальный контекст // Художественная культура. — 2022. — № 2. — С. 280–307.

В 2000-е гг. умная комедия оказалась не в чести, и Мамин, сняв еще два забытых сегодня комедийных фильма, вынужден был уйти из кино. Бортко же как который режиссер широкого профиля начал снимать популярные сериалы и масштабное кино.

Оба режиссера не только оставили своеобразный портрет непростого периода тектонических сдвигов в экономической и общественной жизни страны, но и внесли свою лепту в развитие жанра социальной комедии. Как справедливо отмечают Д. Журкова и В. Эвалль, «ввиду высокой востребованности разновидностей комедийного в современных экранных медиа весьма полезен ретроспективный взгляд на комическое и смеховое в кино советского времени, изобиловавшем комедийными шедеврами» [5, с. 288]. Особого же внимания, на наш взгляд, заслуживает опыт создания социальной комедии, жанра, который должен сегодня развиваться, если российский кинематограф хочет вернуть утраченную любовь отечественного зрителя.

Tatiana V. Portnova

PhD in Art History

Professor

The Kosygin Russian State University

e-mail: infotatiana-p@mail.ru

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-4221-3923

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-41-64

DANCE IN THE ERA OF PETER THE GREAT: CHOREOGRAPHY AND ETIQUETTE IN A HISTORIOGRAPHICAL DESCRIPTION

Summary: The article explores dance and etiquette, which have evolved concurrently and along similar trajectories since the era of Peter the Great. The moral values and standards of the 18th century necessitated the capacity to convey thoughts elegantly, even in the absence of words, through choreography, as well as to demonstrate gestures of regard and affection. Dance emerged as a crucial element in the cultural policy of the state. In the first half of the century, it was regarded as a means of educating the Russian populace and became an essential component of court etiquette. During Peter the Great's reign, a variety of dance styles and forms were developed; in contemporary times, these have taken on

new, sophisticated forms, transforming into ballroom dance. The article investigates the rise and impact of dance on the culture of the elite during Peter the Great's reign, analysing it from a historiographical viewpoint. Additionally, it references and examines the bibliographies of Peter the Great's contemporaries, along with modern literature. The author concludes that the reforms of the Petrine period were both forward-thinking and groundbreaking, resulting in the eventual incorporation of Western European dance into Russian culture.

Keywords: dance, etiquette, Peter the Great era, 18th century, historiography, assemblies, balls, ceremonies, choreographic features, high society culture, Bergholz's diary.

With the ascension of Peter the Great and his subsequent reforms, ballroom dancing began to flourish in Russia. It started to hold a significant position within Russian culture, becoming a highlight of social life and an essential means of "showcasing one's worth, importance, and beauty in this life" [3, p. 266]. In the realm of secular communication, an individual adept in choreography, as noted by Yu. Lotman, "felt assured and liberated, akin to an actor on stage" [15; p. 92]. Dance served as a lesson in good manners. The etiquette¹ of the 18th century was shaped by European influences and was associated with the reforms initiated by Peter the Great, who in 1717 released the book *The Honest Mirror of Youth, or Indications for Worldly Manners* — the first guide in Russia to feature a section dedicated to dancing. This manual offers guidance on the

correct performance of various choreographic figures and movements, highlighting the significance of dance for a secular individual, asserting that it is a vital aspect of proper upbringing. It states that "a young nobleman or gentry" should be skilled in "languages, horseback riding, dancing, and sword-play" [19]. Peter I regarded the art of choreography with admiration and curiosity. During his initial journey to Europe, he engaged in dance gatherings [8, p. 116]. By his own conduct, Peter I exemplified good manners, respect for others, and the importance of each individual's personal priorities. He invited foreign dance instructors to Russia so that members of the royal family and prominent nobles could receive dance instruction from them.

In the historiography of 18th-century dance, numerous assertions can be found regarding the necessity to cultivate choreographic culture and to engage foreign masters who could provide quality

¹ Etiquette (French: *étiquette* — "label", "inscription") — rules of conduct for people in society.

education. For instance, V. Vsevolodsky, in support of a newspaper advertisement calling for a dance master's services for the Cadet Corps, stated: "Clearly, while there was a lack of 'dance masters' at that time, the very notion of seeking them through a newspaper in St. Petersburg indicates that they were not so scarce as to necessitate importing them from abroad" [4, p. 209].

L. Blok observed that at the dawn of the 18th century, ballroom dancing represented the pinnacle of social life, serving as an essential means of showcasing one's worth, status, and suitability for society, as well as reflecting one's ideology and ability to resonate with widely accepted norms [6]. Dance functioned as a medium of representation and communication, transcending mere artistic expression. This reality compelled to closely examine the traditions of performance and choreography education, as they illuminate significant aspects of life, worldviews, and the unique modes of communication among people of that era. During the first half of the 18th century, the advancement of European dance culture in Russia began to accelerate rapidly. An analysis of Bergholz's diary indicates that by 1721, dancing had already become an integral component of Russian culture, accompanying the high society at various events, including celebrations, masquerades, fireworks displays, and assemblies.

In spite of the objections raised by representatives of the traditional families and the older generation, who found the societal changes intolerable, dancing was simply an obligation; they were nonetheless compelled to dance alongside the emperor. "Peter Alexeevich, not only through decrees but also by setting a personal example, endeavoured to persuade the nobles to embrace the new mode of communication. The tsar pursued this with his characteristic determination and vigour; he participated in nearly every gathering, at times personally overseeing the dancing, executing, as noted by a gentleman of the bedchamber in the entourage of the Duke of Holstein, such 'caprioles' that would have been worthy of the finest European ballet masters of the era" [12, p. 28]. Yu. Bakhrushin observes: "Peter created his own dance, a variant of the German Grossvatertanz (a German interpretation of a contra dance — author's note). At the climax of this dance, the 'tsar' or 'marshal' of the ball would issue a predetermined signal to the musicians, after which they would accelerate the tempo of the

dance multiple times, transforming it into a sort of gallop" [2, p. 18].

During the reign of Peter the Great, dance took on the role of an official ceremony, serving as a means to present oneself to society and a method for society to react to significant occurrences, thus establishing a tradition. Even at state functions, such as the celebration of peace with Sweden, dances were meticulously planned and executed. Their distinctiveness lay in the emphasis on the hierarchical structure of power: dancers formed pairs that reflected their social status. The arrangement and execution of dance numbers were also governed by this characteristic. Some descriptions of Peter the Great's festivities have survived. For example, S. Khudekov, in his account, described some details of a dance he witnessed at the Assembly² of G. Golovkin in 1721: "Ten or twelve couples tied themselves with handkerchiefs, and each of the dancers, taking turns, walking in front, had to invent new figures. The ladies, in particular, danced with great pleasure. When it was their turn, they performed their figures not only in the hall, but also moved to other rooms, some took them to the garden, to another floor of the house, and even to the attic" [5, p. 52]. The dancing was a difficult test for the participants of the assemblies. The costumes were uncomfortable, and their movements were constrained. F. Vigel noted that, upon seeing this dance, one got the impression that "everything was bristling and boasting" [11].

Furthermore, dances were conducted at weddings, symbolising unrestrained happiness. The traditional and etiquette-rich commencement of a wedding was evident not only at the outset but also in the conclusion, which took the shape of a torchlight procession, reminiscent of mediaeval German dances. As noted by M. Pylyaev, "during the dance, a man would scarcely touch his partner's fingers, and upon completion, he would kiss the lady's hand, while both the lady and the man were prohibited from conversing and the lady could not dance twice in one evening with the same gentleman" [17, p. 127]. The expressive movement of the Polish dance, the elongated stance, and the decorative design of the minuets set apart the exceptional dancers of Peter the Great's era.

Numerous publications focused on the celebrations of Peter the Great generally enumerate the

² Assemblies were a new form of leisure for high society, the establishment of which was decreed by Peter I on November 25, 1718.

names of well-known dances and offer descriptions, indicating that the initial segment of the evening was calm and ceremonial, showcasing minuets and polonaises, whereas the latter segment was animated and joyful, featuring anglaises, allemandes, and contra dances. Nevertheless, comprehensive descriptions of the dances are often absent. Frequently, references are made to works from the late 19th and early 20th centuries, authored by individuals who did not possess an extensive understanding of dance history and portrayed Peter the Great's era through the lens of their observations in contemporary dance venues.

The aim of this article is to investigate the distinctive characteristics of the dance genre system that emerged during Peter the Great's reign within the cultural context of the 18th century.

A cultural studies perspective, which integrates historiographical and historical-cultural methodologies, serves as the foundation for this study. Additionally, an interdisciplinary approach that includes elements of art historical analysis is utilised. The research materials were gathered from diaries and literary sources to examine and describe dance events that occurred at assemblies, weddings, and balls throughout Peter the Great's reign. In E. Eremina-Solenikova's thesis, "Ballroom Dance in Russia in the First Half of the 18th Century: Formation of Performance and Teaching Traditions" (St. Petersburg: Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education, Vaganova Academy of Russian Ballet, 2022 [14]), one chapter is dedicated to ballroom dancing in Russia during the first half of the 18th century. However, the diaries of the chamberlain Friedrich Wilhelm Bergholtz, who arrived in Russia in the retinue of the Holstein Duke Karl-Friedrich, who became the fiancé and later the husband of Anna Petrovna, are the main source of knowledge about Peter the Great's balls and assemblies. The Duke and his retinue lived in Russia from 1721 to 1725. Bergholz, who accompanied the Duke, kept detailed records of everything he saw. He recorded dances from Peter the Great's time at assemblies and weddings. At weddings, dances were divided into ceremonial and general; at assemblies, according to his notes, there was no such division. The assemblies, officially approved by the Emperor in 1718, but held earlier, were entirely consistent in their format with 18th-century European traditions: similar gatherings under different names and in various societies were held in England, France,

and Germany. Their distinctive features were the absence of excessive ceremony, social interaction among participants, and various entertainments, which included dancing [1].

In 1717, Peter I visited France and met with Louis XV. Naturally, such an event as the visit of the Russian Emperor could not go unnoticed. The ceremony for this occasion included a ball, for which the court dancing master and young king's dance teacher, Claude Ballon, composed a special dance in honour of the arrival of the Russian Tsar [24, p. 323].

In accordance with the customs of the 17th and 18th centuries, the ball preserved the characteristics of a theatrical performance. It commenced with a branle and a gavotte (chain dances, initially marked by a straightforward structure, yet occasionally featuring complex techniques), which all participants mirrored after the king or the highest-ranking cavalier and the queen or the highest-ranking lady. The ball then progressed to a minuet, initiated by the king alongside the queen. Following this, the king took a seat, allowing his lady to dance with the next most senior prince. Subsequently, the queen also took her seat, and the next lady approached the prince. This sequence continued until all designated performers of the minuet had completed their dance [10, p. 40]. The event then transitioned to the general dances as per the ceremonial guidelines (branles and contra dances), during which special demonstration dances could be showcased.

The tradition of demonstration dancing ideologically traces back to the era of Louis XIV, who was an accomplished dancer and popularised this trend among the courtiers. The custom of paired dancing emerged in France during the 1690s [18, p. 39]. Frequently, such dances were specifically crafted for a particular occasion or ball; they were learnt to facilitate introductions among attendees. The most renowned of these dances is La Bretagne, which was created as a tribute for the birth of Louis, Duke of Burgundy, the son of Louis, Duke of Brittany [22, p. 19].

Numerous similar dances emerged: in the early 18th century, approximately 400 compositions were documented. However, there is substantial evidence to suggest that the majority of these were considered 'disposable': they appear in only a single manuscript or printed collection and are not found elsewhere. La Czarienne became one such dance. Like many dances from that era, it is a brief composition, lasting just over a minute, consisting

of two sections. The first dance is labelled “lente-ment” (slow), while the second is a lively rigaudon. This dance has been preserved for us in the manuscript *XVI Erecuel de Danses pour l'Année 1718*, which was created by Jacques Desaix, a choreographer and dance publisher, who was a student and follower of the renowned choreographer Raoul Feuillet. From a technical standpoint, this dance is characterised by typical steps and aesthetically pleasing yet straightforward movements. It is likely that it was composed to facilitate relatively quick learning. It is probable that *La Czarienne* was performed only once, similar to many other ceremonial pieces. The second dance, dedicated to Peter I, is likely a historical curiosity. In 1701, the play *Czar of Muscovy*, which focused on False Dmitry and Marina Mnishek, was staged in England [25, p. 3]. Like nearly all productions of that era, it concluded with a country dance, featuring all the actors from the play presenting themselves to the audience. This country dance, or a simplified version of it set to the same music, was incorporated into Playford's collection in 1701.

Contra dances are a genre of dance that originated in England during the late 16th century and continue to be practised today. Dancers arrange themselves in a long line of pairs and dance from one pair to the next, subsequently switching partners and progressing to new pairs, repeating the same sequence of movements until everyone returns to their original positions. Contra dances were first published in 1651 by John Playford, a music publisher based in London; his collection continued to be released until 1728 [13, p. 24]. These were the first mass-produced dance collections in the world. Numerous other dance collections, inspired by Playford's works, were published both in England and across the Continent.

The country dance we referred to was featured in Playford's collections from 1701 to 1728, and it is also included in Walsh's comprehensive collections, which encompassed hundreds of charts and were evidently compiled based on the principle of “all the dances that could be found”, in the years 1718, 1745, and 1755 [23, p. 2].

It seems improbable that the *Czar of Muscovy* enjoyed popularity in the 18th century: numerous dances emerged, and new choreographic charts became fashionable each year. Consequently, it is plausible that after the 1720s, it was no longer embraced by English society. Nevertheless, at the dawn

of the 21st century, the dance experienced a revival, becoming part of the repertoire for contemporary English balls. Presently, nearly all modern choreographers are firmly convinced that the dance is dedicated to Peter the Great and that no alternative versions can exist.

Bergholz frequently references Polish dances in his notes. However, these are not regarded as an exclusively Russian phenomenon: originating from Poland (their homeland), they disseminated not only to the northeast but also to Germany. The most characteristic performance of the Polish dance is “in a column” behind a leader, where all couples replicate the figures following the lead. This variant, which still persists in Russia, is also recognised, albeit only from a later period. Bergholz, in his description of the Polish dance for couples, notes a limited number of participants — typically three performers.

In the early 18th century, dances executed at varying tempos (the forerunners of the mazurka and polonaise, which gained popularity in the 19th century) were categorised alongside Polish dances. Steps were chosen to correspond with the rhythm of their rapid or leisurely execution. This ambiguity is precisely the reason for Peter the Great's fondness for them, considering later accounts describe the polonaise as a slow, solemn, and monotonous procession. Bergholz states that the Polish dances during Peter the Great's era included leaps. They were not only performed in various rhythms but also in diverse forms. He observes, for instance, that ceremonial Polish dances at weddings were executed by three and five couples; these were the very pieces that commenced and concluded the wedding ball, and it was predetermined who would dance them and with whom. In this context, it is pertinent to examine not only the forms of Polish dances in Peter the Great's time but also their significance as ceremonial dances.

In Russia, the polonaise enjoyed popularity in the first half of the 18th century; its definition pertains to the late 19th-century interpretation; in the 18th century, it was referred to as the Polish dance or simply Polish. In Russia, the majority of references to polonaises originate from memoirs, and from these accounts, certain characteristics can be discerned. Ceremonial polonaises at weddings during Peter the Great's reign were performed by three or five couples, with the arrangement of these couples strictly regulated, and a master of ceremonies leading them. This indicates that these dances fea-

tured simple figures, as they were meant to be executed by the parents of the bride and groom at weddings, implying individuals who had not undergone professional dance training. In Bergholz's depiction of this dance, there are numerous mentions of the polonaise as a wedding dance and fewer as a dance performed at gatherings and celebrations.

In Russia, polonaises frequently incorporated figures; however, when performed by twelve couples in a processional manner, these figures might be omitted. Bergholz's choreography of the dance preserves elements of a jumping technique. Limited information from foreign sources hampers the reconstruction of the Russian variant of the polonaise. In Poland, the dance's origin, no descriptions have been preserved, but references in the *Kurier Polski* newspaper, published in Warsaw, indicate that it was a ceremonial dance characterised by a slow tempo, setting it apart from the ‘leaping’ polonaise of Peter the Great, which was a procession led by the most esteemed couple present — the royal couple.

The minuet subsequently became the next dance form to gain popularity in Russia. In Europe, all balls commenced with this dance. Descriptions of the standard minuet pattern are available in dance manuals: Gottfried Taubert included it in his 1717 publication, Pierre Rameau in 1725, and Kellom Tomlinson in 1735. All descriptions are quite similar: the dancing couple would advance to the centre, move to various corners, and then exchange places multiple times, following a Z-shape or S-shape pattern. Approximately halfway through the dance, they would alternate circling while holding each other's right and left hands, and perform several additional Z-shapes. Finally, twirling both hands, they would return to their original position. The host couple, or the most distinguished couples present, would initiate the dance, after which the gentleman would take a seat, allowing the lady to invite another gentleman to dance with her. The process would then reverse: the lady would sit down, and the gentleman would invite another lady, continuing until all guests had participated in the minuet.

According to various sources, the minuet from the era of Peter the Great was recognised even prior to the initial assemblies: in 1710, during the wedding of Anna Ioannovna, it was performed by two dwarfs [7, p. 74]. It is conceivable that the minuet served as the opening dance of the ball, or it may have alternated with other forms of dance [5, p. 354].

Evidence suggests that the minuet was not regarded as a ladies' choice dance; partners would invite one another in succession. Furthermore, while it could initiate dances at assemblies, this was viewed more as a tradition than a formal ceremony. Consequently, in the account of Count Pushkin's wedding, it is mentioned that minuets were executed in the latter part of the event, among free dances, whereas polonaises were deemed ceremonial. At assemblies, minuets were also performed both at the commencement of the dance segment and alongside other dances [4, p. 337]. Julia Sutton delineated the primary theories regarding the origins of the minuet in her 1985 article [26], where she scrutinised the rationale behind each theory. She indicates that the minuet is a dance that evolved from either the galliard of the 16th and 17th centuries or the courante — court dances for couples characterised by specific step combinations. The minuet originated as a French folk dance that transitioned into the ballrooms of the aristocracy; it is plausible that the minuet's structural forms derive from the branle — a dance suitable for any number of participants. The dance pattern features a wavy or serpentine line, which subsequently developed into the figure Z. The minuet was composed by Jean-Baptiste Lully as a social dance, initially showcased for Louis XIV, or as a theatrical dance, first performed in the Ballet of the Night in 1653 and the Ballet of the Times in 1654, from which it rapidly disseminated, populating ballrooms. Although J. Sutton herself does not favour any particular version, she observes that it is presently impossible to conclusively validate or invalidate any of the proposed hypotheses.

The complexities surrounding English dances are quite intricate. The term “Anglaise”³ was utilised in Russia only briefly during the early 19th century. Prior to this, the phrase “contra dances” (derived from French) was more prevalent in literary references. Nevertheless, the term “contra dances” could denote both the English-origin “column” dances and the French “square” dances. In his diary, Bergholtz discusses “column” dances, labeling them as English, and he employs the term “contra dances” only once. Regarding English dances, Bergholtz does not provide an extensive description; he merely notes that they were cherished and enjoyed by dancers.

³ Anglaise (French: *anglaise* — “English”) is a collective name for dances that were widespread in Europe in the 17th — 19th centuries (French dance, hornpipe, contra dance, etc.) and originated mainly from England.

However, during the era of Peter the Great, these dances formed a significant category. The evolution of these dances took place in England during the latter half of the 17th century, and by the end of the century, they had made their way to France, where they gained immense popularity as early as the 1700s, leading to the establishment of rules for their execution. Gavottes and demi-contra-tones, which were specifically based on leaps, were among the most commonly employed movements, aligning with Bergholz's account. From England and France, these dance forms disseminated globally. Their choreographic framework was characterised by a "column" formation, where each couple would take turns dancing with all others while adhering to a predetermined set of figures. Furthermore, the couple that danced first often performed a solo, with the remaining couples providing support. The interaction among dancers, coupled with the display of skill in executing intricate figures and steps, is a notable aspect of English dances. The Anglaise is distinguished by its rapidity and vivacity of movement. The structural composition of this dance resembles that of the Ecosaise, specifically arranged in two columns, where gentlemen face the ladies, indicating that the couples are positioned opposite each other rather than in a linear formation. There is almost no distinction between the Ecosaise and the Anglaise, apart from the fact that the latter tends to be more extended and less vigorous in its movements and musicality. In contrast, the Ecosaise features a notably quicker tempo and more fluid movements. Anglaises may consist of four, eight, or six movements. "The jumping Anglaise bears a closer resemblance to the Ecosaise, as both share a rapid tempo and similar movements; it is also an Anglo-Scottish dance, reflecting a blend of the Anglaise and the Ecosaise, much like the cultural fusion of England and Scotland within Great Britain. A formation of four to a maximum of twelve couples is arranged in a column, with a line of gentlemen facing a line of ladies, allowing the first couple to navigate down the column within it." [21, c. 113]

Peter I was introduced to contra dances during his initial visit to England, where they were regarded as dances from his homeland, enjoyed by all social classes. It is possible that he encountered contra dances again during his second trip. According to Bergholz's diary, English dances were notably popular, with up to twelve couples able to partici-

pate simultaneously; the first couple would initiate the dance, which then 'waved' through all the couples in succession. The Russian affinity for country dances aligns seamlessly with the broader trends of European dance culture. Minuets, polka dances, and country dances were predominant at the balls hosted by Peter the Great. Nevertheless, the repertoire extended beyond these, although references to other dances are considerably less frequent.

Among them, one can mention the allemande. The allemande is a court dance that originated in England. Anna, Peter's daughter, performed this fashionable court dance at one of the court balls, attended by her fiancé, the Prince of Holstein. Her performance captivated all those present and served not only as an illustration of exquisite coquetry but also as evidence that the Russian court embraced European customs. According to contemporaries, this dance was marked by passion; despite its slow tempo, it allowed women to showcase their inherent coquetry and provided them with a wide range of expressions. The allemande was characterised by "constant spinning, which causes the head to spin and the mind to become clouded" — a description by Gerhard Fieth, the author of the work titled *An Essay on an Encyclopedia of Physical Exercises*, published in 1794. Concurrently, the dance technique of the allemande incorporated elements such as precise footwork and gentle lifts. A proud posture, fluidity, and a certain degree of rigour in movement were deemed essential for its execution. The additional interaction between partners, which contributed to harmony and rhythmic stability, can be regarded as a distinctive feature of this dance.

Dances that were based on improvisation constituted another favoured group. For instance, "on July 25, 1721, ten to twelve couples bound themselves with handkerchiefs, and each dancer at the forefront of the group was tasked with creating new figures. On November 8, 1721, the Emperor established a dance for nine couples, where all participants were required to replicate Peter's caprioles" [18, p. 251]. Evidently, all these dances fell under the category of chain dances, where the initial couple determined the figures. When Peter's ball is referenced in modern literature, two types of dance are frequently depicted: the Grossvatertanz and a ceremonial dance that consisted solely of bows.

Now, let us focus on the so-called ceremonial dance, which was characterised by bows. A. Pushkin portrayed it in this manner: "Along the entire

length of the dance hall, to the sound of the most mournful music, ladies and gentlemen stood in two rows facing each other; the gentlemen bowed low, while the ladies curtsied even lower, first directly ahead, then turning to the right, then to the left, and then straight ahead again, repeating the process to the right, and so forth. The curtsies and bows persisted for approximately half an hour; ultimately, they ceased, and a portly gentleman with a bouquet declared that the ceremonial dancing had concluded, instructing the musicians to play a minuet" [16, p. 23]. Bergholz offers a different description of this dance: "The ladies, similar to English dances, stand on one side, while the gentlemen are positioned on the opposite side; the musicians initially perform a type of funeral march, during which the gentleman and the lady of the first couple bow to their neighbours and to one another, then join hands, circle to the left, and return to their original positions. They do not follow any specific rhythm; instead, as mentioned, they merely walk and bow to the audience. The other couples sequentially replicate this action" [5, p. 236]. The bows are executed not by all attendees, but solely by the three selected couples who participate in the ceremonial polonaise. Consequently, this dance could not be prolonged. Furthermore, it is not the dance itself that is depicted but rather the bows that precede it. At the weddings during Peter the Great's reign, bows were also an integral part of the official dance. Over time, it is probable that the trend for European compositions gradually overshadowed Russian dances within the court of Peter I, and if they were performed at all, it was merely for demonstration purposes. For instance, in 1710, during the wedding of Tsarevna Anna Ioannovna, "the dwarfs danced a little minuet". A similar account of a dance was recorded in the same year at the wedding of dwarf Ekim Volkov: "...only the dwarfs began to dance, but Russian dances. This continued until about 11 o'clock, and they were enjoying themselves in their unique manner. One can easily envision the remarkable jumps, grimaces, and figures that occurred, both during the dances and at the tables" [7, p. 78]. In 1722, Bergholz noted, "It is unimaginable to what extent they cherish dancing, as do the young merchants here, many of whom dance exceptionally well. This time, some performed in solos and character dances" [5, p. 328]. Thus, Russian society gradually became familiar with the culture of European theatrical dance. Naturally, unlike their European

counterparts, our aristocrats were not always capable of executing beautiful solo performances with grace. This art form thrived under the reign of Peter I's niece, Anna Ioannovna [9].

One of the most prevalent beliefs regarding 18th-century Russian ballroom dancing is that the Grossvatertanz is associated with the dances from the reign of Peter the Great. Nevertheless, no accounts of this dance have been discovered in Russian literature from that era. Upon examining German sources, it becomes evident that mentions of the Grossvatertanz only emerge from the mid-18th century, and in certain texts, it is referred to as the Kerhaus. A clear trend is observed: during the mid- and latter part of the 18th century, the Grossvatertanz was regarded by contemporaries as an essential component of the end of a wedding ceremony. It was only during the late 18th and early 19th centuries that this dance evolved into a popular ballroom style, with its wedding connotation fading away by this period.

The earliest three documented accounts of this dance originate from the timeframe of 1780 to 1820. The first account comes from Bigatti, an Italian musician associated with the Dresden court in the 1780s. The second account is attributed to a German dance master, Katfuss, who released a comprehensive work on dance descriptions in 1802. The third account is from France, published by dance master de Coligne in 1824. In Bigatti's publication, it is noted, "The dance is proposed to be performed to alternating rhythms" [20, p. 19]. This dance accommodates up to 12 couples, who engage in promenades and figures for two or three couples, derived from contra dances, arranged in various sequences. It utilised two distinct types of musical accompaniment — slow and fast — along with a diverse array of figures that connect individual couples. Additionally, it is marked by alternating musical accompaniment (fast — slow).

In his diary, Bergholz recounts a variety of dances: ceremonial, minuets, Anglaises, Polish, and others; yet, none of these bore resemblance to the Grossvatertanz. The kerab dance, referenced in Gottfried Taubert's extensive work published in Leipzig in 1717, which serves as a comprehensive encyclopedia of the dances of that era, shares a similar essence [27]. The kerab is a dance that traditionally concluded weddings and other festivities, where dancers would form a chain and execute various figures. It is noteworthy that this dance is recognised



Imperial Ball. Minuet. Saint Petersburg. Winter Palace

as the final wedding dance, thus being the precursor to the Grossvatertanz, known as the Kerhaus.

The Grossvatertanz was not featured at the balls hosted by Peter the Great. The dance by this name has only been documented since the mid-18th century, and in Russia, it became known around the turn of the 19th century, exhibiting forms typical of the later period. During the reign of Peter the Great, a chain dance akin to the kerab — a traditional German wedding dance — was performed, from which the later 'classical' Grossvatertanz evolved.

Based on the descriptions and references to the Grossvatertanz found in memoirs and other written documents, it can be concluded that it was a paired ballroom dance, with some of its figures influenced by contra dances — a style of dance that was gaining popularity in Europe during the 1700s and 1710s. In the notes accompanying his book, which details various assemblies and weddings that Bergholz observed in St. Petersburg, there is a remark regarding his observations of the dances at the wedding of Guards Major Matyushkin: "Meanwhile, the Emperor arrived and, in high

spirits, initiated another dance, reminiscent of the so-called chain dance (Kettentanz) in Germany, in which, at his command, all the elderly men present were to participate. Naturally, they could not decline and took all the young ladies for themselves" [5, p. 253]. The kerab dance, referenced in the extensive work of Gottfried Taubert, which was published in Leipzig in 1717 and serves as a comprehensive encyclopedia of the dances of that era, exhibits a comparable nature. The kerab is a dance that traditionally marks the conclusion of weddings and other festivities, where participants form a chain by holding onto kerchiefs and executing a variety of figures. It represents the final dance at weddings and is therefore considered the precursor to the Grossvatertanz or the Kerhaus.

Additionally, literary sources indicate that Styrian dances were also performed in Russia. Upon reviewing these sources, we can identify two primary pieces of evidence. The first is a mention of a dance introduced by General Yaguzhinsky during an assembly in 1722: "Immediately following the Polish dance, a new dance (the name of which I am unaware) was created, somewhat akin to the

Styrian; in this dance, they again leaped vigorously and executed several very entertaining figures" [5, p. 359]. The group of German dances, which featured the Styrian dance, consists of column dances that employ a variety of steps, including jumps, and allow for numerous figures, such as spins, as well as the dancers' positioning "in a closed pair". It is important to highlight that Bergholz pointed out in his writings that the dance was "akin to the Styrian dance" but was not Styrian in nature. Consequently, it cannot be asserted that Styrian dances were particularly prevalent in Russia during the 18th century. Nevertheless, Bergholz's observations may suggest that German dance traditions enjoyed popularity during the era of Peter the Great. It is essential to consider that the first emperor deemed it

acceptable to deviate from tradition and was quite capable of disregarding strict dance regulations. It is plausible that the dances performed in his court were created at the Russian court. The terms "Styrian" and "German" dances might have represented local interpretations that merely integrated elements of typical German dances, while Bergholz, in his effort to categorise them, selected parallels from forms recognised in their homeland.

Therefore, by utilising dance descriptions produced in the early 18th century in France, Germany, and England, and by meticulously examining the brief notes that have survived from that period, we can effectively reconstruct nearly all varieties of dances that were performed at the court of Peter the Great (Table 1).

Table 1. Types of dances and their characteristic features during the reign of Peter the Great

Type of dance	Characteristic features
1. Polonaise	<p>A. W. Winterschmidt, a German publisher and artist, the reconstruction of the dance is as follows. The step proposed here is a <i>pas de bourrée</i>, in the "classical" version, without the plié before the second step. The number of bars is not specified, as it depends on the number of couples.</p> <p>1st figure. At the beginning, all dancers stand in pairs in a circle. The first couple go around the circle, and the others join and follow, forming a column.</p> <p>2nd figure. Upon reaching the wall of the hall, they dance the "fountain" — the gentlemen go around the circle to the right, and the ladies to the left. At the opposite wall, where the column began, the couples meet again and move upward in a column.</p> <p>3rd figure. Upon reaching the wall of the hall, they dance the "fountain"; however, the gentlemen circle to the left, and the ladies to the right, passing in front of their gentlemen. At the opposite wall, where the column began, the couples form a column — the gentleman opposite his lady. Upon reaching their place, everyone turns on the spot, facing outward. The first couple to begin the dance is the first from the given wall.</p> <p>4th figure. The first couple begins to circle, gradually moving downwards — circling with their partner by the right hand, then with a partner of the opposite sex from the second couple by the left hand, then again with their own partner by the right hand, then with a partner of the opposite sex from the third couple by the left hand, and so on until they reach the end of the column. All the remaining couples dance a similar part.</p> <p>5th figure. The first couple, once again at the beginning of the column, comes together, joins hands in a "boat", and slides down the column to the place of the last couple. The rest of the couples repeat the figure in turn.</p> <p>6th figure. The first couple joins in a promenade position, spins in place, turning inside the column, passes the second couple, and moves in a circle. All the others repeat this figure.</p> <p>7th figure. The column is reorganised into a chain; the first lady offers her hand to the second gentleman, and so on.</p>

Table 1 Continued

Type of dance	Characteristic features
	<p>8th figure. The first gentleman stands still, and the entire chain wraps around him, facing the leader.</p> <p>9th figure. Everyone raises their hands, and the first gentleman exits through the arches, pulling the others along with him. The chain moves in a circle and forms a new column — the first couple opposite the last, the second opposite the second-to-last, and so on.</p> <p>10th figure. The couples dance a chaine with their vis-à-vis. After this, the couples dance an Allemande.</p>
2. Minuet	<p>(French: <i>menuet</i>) is an ancient French graceful folk dance (16th century), so named because of its small steps on low half-toes. A detailed description of the minuet was given by dancing master P. Rameau in his book, <i>Le Maître à Danser</i> (1725); however, it is written in a vague manner so that only specialist choreographers can understand it. L. Pécourt invented a new, less complex form of the minuet; it was adopted and transferred to the court and all the Parisian bourgeois salons, from where it quickly spread throughout Europe. It was a dance of a single couple, where the gentleman and the lady danced towards each other or away from each other. This was done not in a straight line, but in the main curves, initially resembling a reverse "S", then a "2" and finally a "Z". Thus, the figure from curvilinear became increasingly rectilinear. Curved lines obviously lent grace to the movements. The gentleman stood at one end of the "S" or "Z", and the lady at the other. They performed two minuet steps, first sideways, then two or three forward. As they danced, they passed each other or met, curtsying <i>tour de deux main</i> to the right. They danced further, again performing a <i>tour de deux main</i>; however, this time, in a bow; at the third meeting, a <i>tour de deux main</i>, which concluded the dance. All these meetings and bows were at the discretion of the dancers, and they offered ample opportunity to display graceful movement. The minuet completely transformed the old, ponderous form of the Renaissance curtsy. The curtsy became more varied and lively. Minuet tempos featured a threefold play of gracefully doffing the hat, as well as a slight bending and straightening of the torso. The entire dance was stylised with graceful positions, crossings, shoulder turns, and so on. The hat was a great asset: it was put on and taken off as the hand was extended. Not only the legs but also the arms contributed to the grace of the performance. They were lowered and then slowly raised, moving all the way to the bend of the wrist, which in turn produced its own movements. All the combined movements of the arms and legs achieved a high degree of flexibility, which was evident in every bow, every transitional position, every lift of the heel and the movement of the toe as it glided across the floor.</p>
3. Anglaise	<p>(French: <i>anglaise</i> — "English"), a dance common in Europe in the 17th-19th centuries.</p> <p>Anglaise No. 1</p> <p>1–4 Couple 1 crosses and casts off: the lady moves into the line of gentlemen, and the gentleman into the line of ladies, between Couples 3 and 4.</p> <p>5–8 Couple 1 makes a 4-beat turn with their right hands.</p> <p>9–16 Three couples in lines, holding hands, walk in a circle. The Gentleman 2 and Lady 2 lead the lines in a semicircle, arriving at opposite places (demi-moon).</p> <p>17–24 The dancing couple makes a small ronde, and Couples 2 and 3 dance a half English chaîne around the dancing couple.</p> <p>25–32 Three couples dance a waltz around a common centre.</p>

Table 1 Continued

Type of dance	Characteristic features
3. Anglaise	<p>Anglaise No. 2</p> <p>1–8 Couple 1 makes a promenade down to Couple 3.</p> <p>9–12 Cross and Cast Off: Lady 1 dances around Lady 3, Lady 1 dances around Lady 3.</p> <p>13–16 Couple 1 dances a half English chaîne with Couple 2: demi chaîne.</p> <p>17–20 Couple 1 dances a gallop around Lady 2 (chassirt); Lady 1 dances around Lady 2.</p> <p>21–24 Couples 1 and 2 dance a half ronde. This results in a progression.</p> <p>25–32 Three couples dance a waltz around a common centre.</p>
4. Allemande	<p>(French: <i>allemande</i> — "German"; danse allemande) is originally an ancient dance of German origin. As a household and court dance, it appeared in England, France, and the Netherlands in the mid-16th century. The meter is duple, the tempo is moderate, the melody is smooth. Usually consisted of two, sometimes three or four, parts. In the 17th century, the Allemande was included in solo (lute, harpsichord, etc.) and orchestral suites as the first part, becoming a ceremonial introductory piece. The composition of the Allemande can include two, four or eight performers. Moreover, all the figures danced by the gentleman are then repeated by the lady with a change of roles. Of the advancements, there is an advancement in a straight line and a promenade. If the figure is danced by eight people, then an advancement in a straight line means an exit to the centre (further all passes are done in the centre). A full promenade involves walking in a circle and returning to the starting position. In the second half of the 18th century, a new German dance, called the Allemande, with a fast tempo and triple meter, became popular.</p>
5. The Grossvateranz	<p>(German: <i>Grossvater</i>), a paired ballroom dance, some of whose figures were influenced by country dances. It consisted of two parts: a slow, waltz-like part (in 3/4 time signature) and a fast part (like the Ecosaise). It was accompanied by singing (the dance's name comes from the original words of the song).</p> <p>It is characterised by alternating musical accompaniment (fast — slow); the dance, like many other dances of the turn of the 19th century, was created for a column of couples and implied their interaction; this dance uses figures typical of country dances.</p> <p>Furthermore, the Grossvateranz is an improvisational dance, and the first couple is free to invent their own figures while maintaining its general style.</p>
6. A contra dance	<p>(French: <i>contredanse</i> — "country-dance") is an old English dance. It was first mentioned in literature in 1579. Performers line up in pairs and dance pair to pair, then change and move on to new pairs, repeating the same set of movements until everyone returns to their places. Musical meters are 2/4 and 6/8. In the 17th century, the contra dance appeared in the Netherlands and France, becoming widespread in the middle of that century, displacing the minuet. The accessibility, liveliness, and versatility of the contra dance made it popular in Europe in the following centuries. Numerous varieties of the contra dance were the quadrille, Grossvateranz, Ecosaise, Anglaise, Tempete, Lancers, cotillion, matradur, and other dances.</p>

In conclusion, we note that the chronicle of secular life in the era of Peter, confirmed by documents and eyewitness accounts, reflects the progressive and innovative significance of his reforms. The Emperor made a significant impact on the ad-

vancement of spirituality and civilisation within his country. During his second journey to Europe, he observed Western European dances at receptions and balls, which were already prevalent in France, Germany, and England, and later assimilated into

Russian culture. The choreography and manners introduced by Peter the Great influenced behavioural norms, transformed Russia into a cultured nation, and aided in the establishment of standards for politeness, etiquette, and spirituality. Over time, Russia cultivated its own dance instructors, and the elegance and choreographic abilities of the upper class became comparable to those found

in Europe. Following Peter's era, ballroom dancing continued to evolve, and what initially appeared as a novelty became a common practice among the Russian populace. Today, as we study history, we can affirm that due to Peter the Great, balls, where etiquette serves as the primary manifestation of an individual's dignity, have persisted in Russia to the present day.

REFERENCES

1. Assemblies in Russia. 1890. Encyclopedic Dictionary, compiled by A. Brockhaus, I.A. Efron. St. Petersburg, vol. 2 (3), p. 307.
2. Bakhrushin, Yu. A. 1965. "History of Russian Ballet". *Proceedings of the Moscow Choreographic School*, Moscow: Sovetskaya Rossiya, p. 227.
3. Bergholz, F. V. 1902. *Diary of Gentleman of the Bedchamber F. Bergholz*, Vol. 1. Moscow, p. 199.
4. Bergholz, F. V. 1903. *Diary of Gentleman of the Bedchamber F. Bergholz*, Vol. 2. Moscow, p. 247.
5. Bergholz, F. V. 2000. *Diary of Gentleman of the Bedchamber Friedrich Wilhelm Bergholz. 1721–1725, The Furious Reformer*. Moscow: Sergei Dubov Foundation, part 2. pp. 105–276.
6. Blok, L. D. 1987. *Classical Dance. History and Modernity*. Moscow: Iskusstvo, p. 556.
7. Bespyatykh, Yu. N. 1991. *Peter I's Petersburg in Foreign Descriptions: Introduction. Texts. Commentaries*. Leningrad, p. 284.
8. Bogoslovsky, M. M. *Peter I. Materials for a Biography*. 1941. Moscow: SOTSEKIZ, vol. 2. pp. 116–118.
9. Bespyatykh, Yu. N. *Petersburg in the Era of Anna Ioanovna*. 1997. St. Petersburg: BLITZ, p. 496.
10. Derkach, M. "On the Ceremonies to Be Observed at the Grand Royal Ball: Translation of Chapter XVI from Pierre Rameau's *The Dancing Master, 1725*". URL: <https://hda.org.ru/articles/barokko-o-tseremoniyah-kotoryih-sleduet-priderzhivatsya-na-bolshom-korolevskom-balu/> (date of access: 09.08.2025).
11. Vigel, F. F. Notes. URL: http://az.lib.ru/w/wigelx_f_f/text_1856_zapiski.shtml (date of access: 09.08.2025).
12. Zakharova, O. Yu. *Russian Ball of the 18th — Early 20th Centuries. Dances, Costumes, Symbolism*. 2010. Moscow: Centerpoligraf, p. 472.
13. Eremina-Solenikova, E. V. "English Country Dances in the Early Stages of Their Development" // 2010. Proceedings of Conferences on the Reconstruction of European Historical Dances of the 13th-20th Centuries, pp. 24–45.
14. Eremina-Solenikova, E. V. "Ballroom Dance in Russia in the First Half of the 18th Century: Formation of a Performance and Teaching Tradition". Abstract of a thesis for PhD in Art Criticism. 2022. St. Petersburg: Vaganova Academy of Russian Ballet, p. 26.
15. Lotman, Yu. M. *Conversations about Russian Culture. Everyday Life and Traditions of the Russian Nobility*. 1994. St. Petersburg: Iskusstvo, p. 608.
16. Pushkin, A. S. "The Blackamoor of Peter the Great" // 1960. Complete Works: in 10 volumes. Moscow, vol. 5, p. 23.
17. Pylyaev M. I. *Old Life*. 1897. St. Petersburg: A. S. Suvorin Printing House, p. 318.
18. Filimonov D. "Notated Dances of the French Baroque before 1700" // 2014. Proceedings of Conferences on the Reconstruction of European Historical Dances of the 13th-20th Centuries. 2012–2013. St. Petersburg, pp. 18–31.
19. "The Honest Mirror of Youth" URL: <https://azbyka.ru/otechnik/6/yunosti-chestnoe-zertsalo-ili-pokazanie-k-zhitejskomu-obhozheniyu/> (date of access: 09.08.25)
20. Bigatti A. *Le gros vater* // Bibliotheque de l'Arsenal. Ms. 7395; Kattfuss I. H. *Choregraphie oder vollständige und leicht*. 1802. Leipzig, pp. 19–22.
21. Helmke, E. D. *Neue Tanz — und Bildungsschule*. 1829. Bei Christian Ernst Kollmann, Leipzig. Documenta Choreologica, Band XI, Leipzig, 1982. Helmke, 1829.
22. Hilton W. *Dance of Court & Theater. The French Noble Style 1690–1725*. 1981. London, p. 356.
23. Keller R. M. *Dance Figures Index: English Country Dances, 1650–1833*. 2006. Annapolis (MD), p. 142.
24. Lancelot F. *La belle dance: catalogue raisonné fait en l'an 1995*. 1996. Paris, p. 405.
25. Pix M. *The Czar of Muscovy*. 1997. Cambridge [England], vol. 2, pp. 116–118.
26. Sutton J. "The Minuet: An Elegant Phoenix" // 1985. *Dance Chronicle* vol. 8, no. 3–4, pp. 119–152.
27. Taubert G. *The Compleat Dancing Master: a translation of Gottfried Taubert's Rechtschaffener Tanzmeister*. 2012. N.-Y., vol. 2, pp. 99–100.

Татьяна Васильевна Портнова

доктор искусствоведения

профессор Российского государственного

университета им. А. Н. Косыгина

e-mail: infotatiana-p@mail.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-4221-3923

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-41-64

ТАНЕЦ ЭПОХИ ПЕТРА: ХОРЕОГРАФИЯ И ЭТИКЕТ В ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОМ ОПИСАНИИ

Аннотация: В статье рассматривается танец и этикет, которые со времен Петра I развивались одновременно, шли параллельными путями. Нравственные принципы и моральные нормы XVIII в. предполагали умение красиво выражать мысли даже без слов, посредством хореографии, проявлять знаки внимания и симпатии. Танец стал важным фактором государственной культурной политики. В первой половине века он воспринимался как метод воспитания русского человека, и стал значимой частью придворного этикета. Во время правления Петра I сформировались различные виды и стилистика танца, а в современном мире приобретаю новые, усовершенствованные формы, они преобразовались в бальный танец. Цель статьи —

рассмотреть появление и влияние танца на культуру светского общества эпохи Петра I, рассматривая его в историографическом аспекте. В статье использована и проанализирована библиография современников Петра I, а также литература наших поколений. Автор приходит к выводу о прогрессивной и инновационной значимости реформ петровской эпохи, в результате которых западноевропейская хореография впоследствии интегрировалась в российскую культуру.

Ключевые слова: танец, этикет, эпоха Петра I, XVIII в., историография, ассамблеи, балы, церемонии, хореографические особенности, светская культура, дневник Берггольца.

С приходом к власти Петра I, с его реформами в России появился бальный танец. Он начал занимать важное место в отечественной культуре, став кульминацией форм общественной жизни, незаменимым средством «показать свою ценность, значимость и красоту для этой жизни» [3, с. 266]. В светском мире общения, человек, умеющий владеть хореографией, по высказыванию Ю. М. Лотмана, «чувствовал себя уверенно и свободно, как актер на сцене» [15; с. 92]. Танец обучал хорошим манерам. Этикет¹ XVIII в. формировался под влиянием европейского образца и был связан с реформами Петра I, который в 1717 году издал книгу «Юности честное зеркало, или Показание к житейскому обхождению» — первое в России пособие, в котором имеется раздел, посвященный танцам. В нем даются указания по правильному исполнению различных хореографических фигур и движений, подчеркивается важность умения танцевать для светского человека, указывая, что это

одна из необходимых составляющих хорошего воспитания. В ней можно прочитать: «молодой шляхтич или дворянин» должен быть совершенен в «языках, конной езде, танцевании, в шпажной битве» [19]. Петр с уважением и интересом относился к хореографическому искусству. Уже во время первой поездки в Европу он принимал участие в танцевальных собраниях [8, с. 116]. Собственным примером Петр I демонстрировал хорошие манеры поведения, уважительное отношение к другим, и ценность личностного приоритета каждого человека. Он приглашал в Россию иностранных танцмейстеров для того, чтобы у них обучались танцевать члены царской семьи и крупные вельможи.

В историографии о танцах XVIII в. можно найти много высказываний о необходимости развития хореографической культуры и привлечения зарубежных мастеров, способных дать хорошее образование. Так В. Всеволодский, аргументируя объявление в газете о необходимости услуг танцмейстера для Кадетского корпуса писал: «Очевидно, с одной стороны, в „танцеваль-

1. Этикет (от фр. *étiquette* — этикетка, надпись) — правила поведения людей в обществе

ных мастерах” не чувствовалось тогда избытка, но с другой, самая мысль отыскивать их в пределах Петербурга через газету ясно свидетельствует, что они не составляли тогда у нас и слишком большой редкости, которую нужно было бы выписывать не иначе, как из-за границы» [4, с. 209]. Л. Д. Блок отмечала, что в начале XVIII века бальный танец — кульминация форм общественной жизни, незаменимое средство показать свою ценность, свой вес, свою пригодность для этой жизни, наконец, попросту свою идеологию, свое умение звучать в унисон со всеми общепризнанными устоями [6]. Танец был средством репрезентации, общения, а не только искусством. Это заставляло обратить пристальное внимание на традиции исполнения и преподавания хореографии, ибо они помогают раскрыть важные аспекты жизни, мировоззрения и особенности коммуникации людей того времени. В первой половине XVIII века уровень прогресса европейской танцевальной культуры в России начал активно расти. Изучив дневник Берхгольца можно понять, что танцы уже к 1721 году стали значительной частью русской культуры. Они сопровождали Высшее общество по разным поводам, при проведении праздников, маскарадов, фейерверков, ассамблей. Не смотря на протесты представителей старых фамилий, старшего поколения, для которых новые изменения в обществе казались не приемлемы, танцы являлись лишь принужденностью, все равно они вынуждены были танцевать пока танцует император. «Петр Алексеевич не только указами, но и личным примером стремился заставить дворян принять новый способ общения. Делал это царь с присущими ему упорством и энергией, он посещал почти каждую ассамблею, иногда сам распоряжался танцами, выделявая, по словам камер-юнкера в свите герцога Голштинского Берхгольца, такие „каприоли“, которые составили бы честь лучшим европейским балетмейстерам того времени» [12, с. 28]. Ю. А. Бахрушин пишет: «Петр изобрел свой танец типа немецкого гротесктера (немецкий вариант контрданса — М. А.). В разгар исполнения этого танца „царь“ или „маршал“ бала подавал условный знак музыкантам, после которого те ускоряли в несколько раз темп танца, превращая его в некий галоп» [2, с. 18]. В эпоху Петра I танец получил значение официального церемониала, способом представить себя обществу, способом для этого самого об-

щества отреагировать на значимые события, и стал традицией. Даже на государственных мероприятиях, например, празднование мира со Швецией, планировались и исполнялись танцы. Их особенностью было выделение иерархической вертикали власти: танцующие становились в пары, соответствующие их социальной значимости. Эта же особенность был подчинен порядок распределения и исполнения танцевальных номеров. До нас дошли некоторые описания петровских празднеств, так С. Н. Худеков в своем рассказе описывал некоторые подробности танца увиденного на Ассамблее² у Г. И. Головкина в 1721 г.: «десять или двенадцать пар связали себя носовыми платками, и каждый из танцевавших, попеременно, идя впереди, должен был выдумывать новые фигуры. Особенно дамы танцевали с большим удовольствием. Когда очередь доходила до них, они делали свои фигуры не только в самой зале, но и переходили в другие комнаты, некоторые водили в сад, в другой этаж дома и даже на чердак» [5, с.52]. Танцы являлись трудным испытанием для участников ассамблей. В костюмах было некомфортно, движения из-за этого сковывались. Ф. Ф. Вигель отметил, что при виде данного танца, сложилось впечатление, что «все топорщилось и фанфаронило» [11]. Также танцы исполнялись на свадьбах и представляли собой безудержное веселье. Традиционному и этикетному началу свадьбы соответствовало не только начало, но и финал, имеющий образ факельного шествия, напоминающего средневековые немецкие танцы. По свидетельству М. И. Пыляева, «во время танцев мужчина едва касался пальцев партнерши, а когда оканчивал, то целовал руку даме, а девушка с мужчиною не могла вступать в разговор и не могла танцевать два раза за вечер с одним кавалером» [17, с.127]. Выразительная поступь в польском, вытянутая осанка и орнаментальный рисунок па в менуэтах выделяли прекрасных танцоров петровского времени. Во многих публикациях, посвященных петровским празднествам, обычно упоминается перечень названий популярных танцев, приводятся характеристики, сообщающие, что первая часть вечера была степенной и церемониальной и содержала менуэты и полонезы, вторая же живой и веселой, тогда исполнялись англезы, аллеманды

2. Ассамблеи — новый вид досуга для высшего общества, указ об учреждении которых Петр I издал 25 ноября 1718 года.

и контрдансы. При этом, как правило, подробное описание танцев отсутствует. Часто в качестве источника используются работы конца XIX — начала XX вв., авторы которых не обладали исчерпывающими знаниями по истории танца и описывали петровское время через призму увиденного ими в современных танцевальных залах. Цель статьи: исследовать характерные особенности видовой системы танца, сложившейся при Петре I в культурном пространстве XVIII в.

Методологические основы исследования составляет культурологический подход; он включает в себя историографические, историко-культурные методы. Использована также междисциплинарная методология с привлечением элементов искусствоведческого анализа. Материалы, собраны из дневников, а также литературных материалов с целью исследования и описаний происходящих действий танца на ассамблеях, свадьбах, балах в эпоху Петра I. Имеется дис. Ереминой — Солениковой, Е. В. Бальный танец в России в первой половине XVIII века: Формирование традиции исполнения и преподавания. С-П: ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой», 2022 г [14], в которой одна глава посвящена бальным танцам в России в первой половине XVIII века. Тем не менее, главным источником знаний о петровских балах и ассамблеях являются дневники камер-юнкера Фридриха Вильгельма Берхгольца, прибывшего в Россию в свите гольштейнского герцога Карла-Фридриха, ставшего женихом, а позже мужем Анны Петровны. Герцог со свитой прожил в России с 1721 по 1725 г. Берхголец, сопровождавший герцога, вел подробные записи всего, что видел. Танцы петровского времени записаны им на ассамблеях и свадьбах. На свадьбах танцы делились на церемониальные и общие, на ассамблеях такого деления, судя по его записям, не было. Сами же ассамблеи официально утвержденные императором в 1718 г., но проводившиеся и ранее, по своему формату полностью укладывались в европейские традиции XVIII века: подобные встречи под разными названиями и в разных обществах проводились в Англии, Франции, Германии. Отличительными их чертами были отсутствие излишней церемониальности, общение участников, различные увеселения, в число которых входили и танцы [1]. В 1717 г. Петр I посетил Францию и встречался с Людовиком XV. Естественно, такое событие, как визит русского императора, не могло

пройти незамеченным. В церемониал по поводу этого события входил бал, к которому придворный танцмейстер и учитель танцев малолетнего короля Клод Баллон написал специальный танец в честь прибытия русского царя [24, с.323]. По традиции XVII–XVIII вв., бал сохранял черты театрализованного действия. Начинался он бранлем и гавотом (танцы-цепочки, отличавшиеся тогда несложной схемой, но порой использовавшие замысловатую технику), которые все танцующие повторяли за королем или главным по старшинству кавалером и королевой или главной по старшинству дамой. Затем бал продолжался менуэтом, который король начинал с королевой. Потом король садился, а его дама танцевала со следующим по старшинству принцем. Далее садилась королева, и к принцу выходила следующая дама. И так продолжалось, пока лица, назначенные для исполнения менуэта, не заканчивались [10, с.40]. Далее шли общие танцы согласно церемониалу (бранли и контрдансы), среди которых могли исполняться специальные показательные танцы. Культура показательного танца идеологически восходит к временам Людовика XIV, который хорошо танцевал и ввел эту моду среди придворных. Сама же традиция парных танцев сложилась во Франции в 1690-х гг. [18, с.39]. Очень часто подобные танцы создавались специально к тому или иному событию или для конкретного бала, их разучивали, чтобы представить себя присутствующим. Наиболее известный из таких танцев — «La Bretagne», созданный как подарок по случаю рождения у Людовика, герцога Бургонского, сына Людовика, герцога Бретанского [22, с.19].

Подобных танцев появлялось много: за первую четверть XVIII в. было записано около 400 композиций. Однако есть все основания полагать, что большинство из них остались «одноразовыми»: они зафиксированы всего в одном манускрипте или одном печатном сборнике и больше нигде не воспроизводятся. Таким танцем и стала «La Szarjienne». Как и многие танцы того времени, это короткая композиция — чуть дольше минуты, которая состоит из двух частей. На первой есть пометка: *lentement* (медленно), вторая — веселый *ригодон*. Танец сохранился для нас в манускрипте «XVI e recueil de danses pour l'annee 1718», созданном Жаком Дезе, хореографом и издателем танцев, учеником и последователем великого хореографа Рауля Фёйе. Технически этот танец,

наполненный типичными шагами, красивыми, но несложными движениями. Возможно, он был написан так, чтобы его можно было выучить достаточно быстро. Скорее всего, «La Czarienne» остался одноразовым, как и многие другие парадные композиции. Второй танец в честь Петра I, скорее, является историческим курьезом. В 1701 г. в Англии увидела сцену пьеса «Czar of Muscovy», посвященная Лжедмитрию и Марине Мнишек [25, с.3]. Как и практически все постановки этого времени, она заканчивалась контрдансом, в котором перед зрителями представляли все актеры, занятые в спектакле. Этот контрданс или же его упрощенный вариант на ту же музыку вошел в 1701 г. в сборник Плейфорда. *Контрдансы* — это тип танцев, появившийся в Англии в конце XVI в. и существующий до сих пор. Исполнители в парах выстраиваются в длинную колонну и танцуют пара с парой, затем меняются и попарно переходят к новым парам, повторяя тот же набор движений, пока все не вернутся на свои места. Впервые контрдансы были опубликованы в 1651 г. Джоном Плейфордом, лондонским музыкальным издателем, его сборник издавался потом вплоть до 1728 г. [13, с.24]. Это были первые массовые публикации танцев в мире. По образцу сборников Плейфорда было издано множество других танцевальных подборок как в Англии, так и на континенте. Упомянутый нами контрданс воспроизводился в сборниках Плейфорда с 1701 по 1728 г., также он появляется в энциклопедических сборниках Уолша, содержащих сотни схем и явно составленных по принципу «все танцы, которые удалось найти», в 1718, 1745 и 1755 гг. [23, с.2]. Был ли «Czar of Muscovy» популярным в XVIII в. сейчас не установить маловероятно: танцев было много, каждый год в моду входили новые хореографические схемы. Так что, скорее всего, после 1720-х гг. он уже не был принят в английском обществе. Но на рубеже XX–XXI вв. танец обрел новую жизнь, он попал в репертуар современных английских балов. Сегодня практически все современные хореографы твердо уверены, что танец посвящен Петру I и никаких других вариантов существовать не может. Берхгольц в своих заметках неоднократно упоминает польские танцы. Однако они не считаются исключительно русским явлением: с территории Польши (своей Родины), они распространились не только на северо-восток, но и проникли в Гер-

манию. Наиболее типичное исполнение польского танца — «в колонну» за ведущим, в котором все пары повторяют фигуры вслед за первой парой. Этот вариант, существующий до нашего времени в России тоже известен, но только в более позднее время. Берхгольц, описывая парный польский танец, говорит об их небольшом количестве — обычно о трех исполнителях. В начале XVIII века в единую группу с польскими входили танцы, исполнявшиеся в разных темпах, — предшественники мазурки и полонеза, ставшие популярными в XIX веке. Под их ритм быстрого или медленного исполнения подбирались шаги. Именно в этом и крылась не очень понятная причина любви к ним петровского общества, если ориентироваться на поздние описания полонеза как медленного, торжественного и скучного шествия. Польские танцы эпохи Петра, по свидетельству Берхгольца, содержали прыжки. Они существовали не только в разных ритмах, но и в разных формах. Так он отмечает, что церемониальные польские танцы на свадьбах исполняются тремя и пятью парами, именно этими композициями открывали и закрывали свадебный бал, так же планировалось, кто и с кем их танцует. В связи с этим целесообразно поставить вопрос не только о формах польских танцев эпохи Петра, но и об их статусе как церемониальных танцев. В России в первой половине XVIII века был популярен *полонез*, его определение относится к позднему варианту XIX века, в XVIII веке его называли танец Польский или просто Польский. Большинство упоминаний о полонезах в России дают мемуары, по этим источникам можно выделить отдельные его черты. Церемониальные полонезы на свадьбах в петровское время танцевались в три или пять пар, причем состав этих пар был строго регламентирован, а перед ними выступал церемониймейстер. Это позволяет предположить, что данные танцы содержали не сложные фигуры, так как их предполагалось исполнять родителям женихов и невест на свадьбах, то есть людям, профессионально не обучавшимся танцам. У Берхгольца в описании этого танца, есть много упоминаний о полонезе как о свадебном танце и меньше как о танце на ассамблеях и праздниках. В России в полонезы часто включали фигуры, но если их исполняли двенадцать пар, как танец шествие, тогда фигуры могли отсутствовать. У Берхгольца в хореографии танца сохранилось упоминание прыжковой техники. Зарубежные ис-

точники содержат мало сведений, помогающих в восстановлении формы русского варианта полонеза. В Польше, на родине танца, описаний не сохранилось, а упоминания в газете «Kurier Polski», издававшейся в Варшаве, позволяют установить, что это был церемониальный танец, медленный, что отличало его от «прыгающего» полонеза при Петре I, представлявшего собой шествие, во главе которого шла самая статусная из присутствующих пар — королевская.

Следующим видом танца, распространившимся в России, стал *менуэт*. В Европе с него начинались все балы. Описание стандартной схемы менуэта встречается в танцевальных учебниках: в 1717 г. его помещает в своей книге Готфрид Тауберт, в 1725 г. — Пьер Рамо, в 1735 г. — Келлом Томлинсон. Все они схожи между собой: танцующая пара выходила в центр, расходилась в разные углы и партнеры несколько раз менялись местами по траектории буквы Z или обратно S. Далее (ориентировочно в середине танца) кружились поочередно за правую и левую руку и вновь танцевали несколько рисунков Z, и, кружась за две руки, возвращались к месту начала танца. Причем сначала танцевала пара хозяев или наиболее знатных присутствующих, затем кавалер садился, дама приглашала себе другого кавалера для танца. Потом все менялось наоборот, дама садилась, а кавалер приглашал себе другую даму, и так продолжалось пока все гости не станцуют менуэт. Менуэт эпохи Петра I, исходя из источников, был известен еще до первых ассамблей: в 1710 году на свадьбе Анны Иоанновны, его танцевали две карлицы [7, с. 74]. Возможно, именно менуэт начинал бал, а мог чередоваться с другими танцами [5, с.354]. Есть свидетельства, что менуэт не считался «белым» танцем, партнеры приглашали друг друга по очереди. Кроме того, хотя он и мог открывать танцы на ассамблеях, это воспринималось как традиция, а не как церемониал. Так, в описании свадьбы графа Пушкина, отмечено, что менуэты исполнялись во второй части, среди свободных танцев, а церемониальными являлись полонезы. На ассамблеях менуэты также исполнялись как в начале танцевальной части, так и среди других танцев [4, с. 337]. Основные версии происхождения менуэта изложила Джулия Саттон в своей статье 1985 [26] года и там же проанализировала аргументы каждой версии. Она указывает, что менуэт — это танец, выросший либо из гальярды XVI и XVII веков, либо

из куранты — парных танцев с использованием комбинаций шагов. Менуэт являлся французским народным танцем, перешедшим в танцзалы знати, возможно, источником форм менуэта является бранли — танец для любого количества исполнителей. В рисунке танца используется волнистая или змеиная линия, которая позже перешла в фигуру Z. Менуэт был сочинен Жан-Батистом Люлли как социальный танец, впервые представленный для Людовика XIV, или как сценический танец, впервые исполненный в «Балете Ночи» 1653 года и «Балете Времен» 1654 года, откуда он быстро распространился, наполнив бальные залы. Хотя сама Д. Саттон не склоняется к какой-то одной версии, она отмечает, что ни доказать, ни опровергнуть ни одну из гипотез на данный момент не представляется возможным. Сложнее вопрос обстоит с английскими танцами. Название «англез»³ бытовало в России только небольшой период первой четверти XIX в. До этого в литературе чаще использовалось название «котрдансы» (от франц. *Contradance*). Вместе с тем контрдансами могли называть как английские по происхождению танцы «в колонну», так и французские «в каре». Берхгольц в дневнике пишет о танцах «в колонну», называя их английскими, и всего один раз употребляет слово «контрдансы». Что касается английских танцев, то у Берхгольца они подробно не описаны: по сути, только то, что их любили и с удовольствием прыгали. Однако в петровские времена это была большая группа танцев. Эти танцы сформировались в Англии во второй половине XVII века, и в конце века попали во Францию, где стали очень популярны уже в 1700-х гг. и где сформировались правила исполнения шагов. Одними из самых часто используемых были движения гавота и деми-контратоны, построенные как раз на прыжках, что согласуется с описанием Берхгольца. Из Англии и Франции эти композиции разошлись по всему миру. По хореографической структуре они представляли «колонну», где каждая пара по очереди танцевала со всеми другими и имела заданный набор фигур. Причем, часто пара, танцующая первой, солировала, а остальные ей только ассистировали. Особенность английских танцев — это и взаи-

3. Англэ з или Англэз (фр. *anglaise* — «английский») — собирательное название танцев, распространённых в Европе в XVII–XIX веках (француз, хорнайп, контрданс и др.) и происходивших главным образом из Англии.

модействие с другими танцующими, и демонстрация своих умений в исполнении сложных фигур и шагов. Для англеза характерна быстрота и живость движений. Композиционная структура этого танца схожа с построением экосеза, а именно в две колонны, т. е. кавалеры стоят напротив дам, т. е. расположение пар друг против друга, а не друг за другом. Нет почти никакой разницы между экосезом и англезом, лишь та, что последний в турах и музыке более протяжный и не динамичный. В экосезе темп значительно быстрее и туры более закруглены. В англезы могут входить четыре, восемь, и шесть туров. «Прыгающий англез больше склоняется к экосезу, поскольку скорый темп и туры почти одинаковые; это также англо-шотландский танец, и мы видим в нем соединение англеза и экосеза как в Великобритании соединение Англии и Шотландии. В колонну строится от четырех до максимум двенадцати пар, ряд кавалеров напротив ряда дам, так что первая пара может шассировать вниз по колонне внутри нее» [21, с. 113]. Петр I познакомился с контрдансами в Англии еще во время своего первого путешествия, где они воспринимались как танцы родной страны, и их танцевали все сословия общества. Контрдансы он мог видеть и во время своего второго путешествия. Судя по дневнику Берхгольца, английские танцы были достаточно любимы, их могло исполнять до двенадцать пар одновременно, начинала первая пара, и затем танец «волной» доходил до всех пар по очереди. Российская любовь к контрдансам полностью укладывается в общую канву европейской танцевальной моды. Менуэты, польские и контрдансы на петровских балах встречаются чаще всего. Но только ими репертуар не ограничивался, хотя прочие танцы упоминаются гораздо реже. Среди них можно назвать аллеманду. *Аллеманда* — придворный танец английского происхождения. Дочь Петра, Анна, на одном из придворных балов, где присутствовал её жених, принц Голштинский, танцевала этот входивший в моду придворный танец. Её исполнение привело в восторг всех присутствовавших и было не только примером изысканного кокетства, но и доказательством того, что русскому двору не чужды европейские нравы. Этот танец, по отзывам современников, отличался страстностью, хотя был медленным, он позволял женскому полу проявить всю присущую ему кокетливость и придавал лицам дам самые

разнообразные выражения. Аллеманда состояла из «постоянных верчений, от которых кружится голова и туманится рассудок» — так охарактеризовал его Г. Фит — автор труда «Опыт энциклопедии физических упражнений», изданного в 1794 году. Вместе с тем, танцевальная техника аллеманды включала в себя такие элементы, как четкие шаги и легкие поддержки. Очень важным в исполнении считалась гордая осанка, плавность и в то же время определенная строгость движений. Характерной чертой этого танца можно считать дополнительное взаимодействие между партнерами, что придавало ему гармонию и ритмическую стабильность.

Еще одной популярной группой были танцы, основанные на импровизации. Например, «25 июля 1721 г. десять-двенадцать пар связали себя носовыми платками и каждый танцор, оказывавшийся впереди группы, должен был придумать новые фигуры. 8 ноября 1721 года император завел танец на девять пар, в котором все должны были повторять каприоли Петра» [18, с. 251]. По-видимому, все эти танцы относились к группе цепных танцев, где первая пара задавала фигуры. Когда петровский бал упоминается в современной нам литературе, чаще всего описываются два вида танца: гросфатер и церемониальный танец, состоящий из одних поклонов.

Обратимся к так называемому церемониальному танцу, состоявшему из поклонов. А. С. Пушкин описал его так: «Во всю длину танцевальной залы, при звуке самой плачевной музыки, дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга; кавалеры низко кланялись, дамы еще ниже приседали, сперва прямо против себя, потом поворачивая направо, потом налево, там опять прямо, опять направо и так далее. Приседания и поклоны продолжались около получаса; наконец они прекратились, и толстый господин с букетом провозгласил, что церемониальные танцы кончились, и приказал музыкантам играть менуэт» [16, с.23]. У Берхгольца этот танец описывается по-другому: «Дама, как и в английских танцах, становятся по одну, а кавалеру под другую сторону; музыканты играют сначала род погребального марша, в продолжение которого кавалер и дама первой пары сперва кланяются своим соседям и друг другу, потом берутся за руки, делают круг влево и становятся опять на свое место. Такта они не соблюдают при том никакого, а только, как сказано, ходят и отвешивают зрителям

поклоны. Прочие пары, одна за другую, делают то же самое» [5, с. 236]. Поклоны здесь исполняют не все присутствующие, а только те три назначенные пары, кто выходил на церемониальный полонез. Таким образом, этот танец не мог длиться долго. Более того, описывается больше не сам танец, а предшествующие ему поклоны. На петровских свадьбах поклоны тоже входили в официальную танцевальную часть. Со временем, вероятно мода на европейские композиции постепенно вытеснила русские танцы из окружения Петра I, и они, если и исполнялись, то только как показательные. Так в 1710 г. на свадьбе царевны Анны Иоанновны «карлицы станцевали маленький менуэт». Есть схожее описание танца, зафиксированное в том же году на свадьбе карлика Екима Волкова: «...танцевать стали одни только карлики, но русские танцы. Это продолжалось примерно до 11 часов, и они по-своему очень веселились. Легко вообразить, какие тут были удивительные прыжки, ужимки и фигуры, как во время танцев, так и у столов» [7, с.78]. В 1722 г. Берхголец написал: «Нельзя себе вообразить, до какой степени они любят танцы, как и здешние молодые купцы, из которых многие танцуют очень хорошо. В этот раз некоторые являлись в соло и в характерных танцах» [5, с.328]. Таким образом, русское общество постепенно знакомилось с культурой европейского театрального танца. Конечно, в отличие от Европы, наши аристократы еще не всегда могли достойно исполнять красивые сольные композиции. Это искусство расцвело уже при племяннице Петра I — Анне Иоанновне [9].

Одним из самых распространенных убеждений, связанных с бальными танцами России XVIII века, является то, что танец *гросфатер* принадлежит к танцам эпохи Петра I. Однако в русских источниках соответствующего времени описания этого танца не нашлось, но при обращении к немецким источниками можно заметить, что упоминания гросфатера встречаются только с середины XVIII века, причем в некоторых материалах он носит название «*кераус*». Можно проследить следующую закономерность: в середине и второй половине XVIII в. гросфатер воспринимается современниками как обязательная часть окончания свадьбы. Лишь в конце XVIII — начале XIX вв. он становится распространенным бальным танцем, его «свадебная» сторона к этому моменту исчезает.

Известные три описания этого танца относятся к периоду между 1780–1820 гг. Первое сделано Бигатти, итальянским музыкантом при Дрезденском дворе в 1780-х гг. Второе принадлежит немецкому танцмейстеру Катфуссу, опубликованному в 1802 г. большую работу, посвященную описаниям танцев. Третье — французское, опубликованное танцмейстером де Колинье в 1824 г. В книге Бигатти написано: «танец предлагается исполнять под сменяющиеся ритмы» [20, с.19]. В нем принимают участие до 12 пар, которые демонстрируют в разной последовательности променады и фигуры на две-три пары, заимствованные из контрдансов. Для этого танца применялось два типа музыкального сопровождения — медленный и быстрый, а также разнообразный набор фигур, объединяющих отдельные пары. Кроме того для него характерна смена музыкального сопровождения (быстрое — медленное). Берхголец в своем дневнике описывает различные танцы: церемониальные, менуэты, англезы, польские и др., но ни один из них не был похож на гросфатер. Такой же характер у танца *кераб*, упоминающегося в объемном труде Готфрида Тауберта, изданном в Лейпциге в 1717 г. и, по сути, являющимся энциклопедией танцев своего времени [27]. *Кераб* — это танец, которым заканчивались свадьбы и иные торжества, танцующие образовывали цепочку, показывая различные фигуры. Важно то, что это финальный свадебный танец, т. е. родоначальник гросфатера — *керауса*. На балах Петра гросфатер не исполнялся. Танец с таким названием известен только с середины XVIII в., а в России — начиная с рубежа XVIII–XIX вв., причем танцевали его в формах, характерных для позднего времени. При Петре I существовал цепочечный танец, принадлежащий к тому же типу, что и *кераб*, — традиционный немецкий свадебный танец, из которого позже вырос «классический» гросфатер. Основываясь на доступных описаниях и упоминаниях гросфатера в мемуарах и других письменных источниках, можно резюмировать, что это парный бальный танец, часть фигур которого сформировалась под влиянием контрдансов — типа танцев, которые в 1700–1710-х гг. еще только входили в европейскую моду. В заметках своей книги, в которой описываются некоторые ассамблеи и свадьбы, которые Берхголец видел в Петербурге есть запись по наблюдениям за танцами на свадьбе гвардии майора Матюш-

кина: «Между тем пришел император и, будучи очень весел, начал потом другой танец, похожий на т. н. цепной танец (Kettentanz) в Германии, в котором, по его приказанию, должны были принять участие все наличные старики. Те, конечно, не могли отказаться и взяли себе все молодых дам» [5, с.253]. Такой же характер у танца кераб, упоминающегося в объемном труде Готфрида Тауберта, изданном в Лейпциге в 1717 г. и, по сути, являющимся энциклопедией танцев своего времени. Кераб — это танец, которым заканчивались свадьбы и иные торжества, танцующие составляли цепочку (держась за платки), исполняя различные фигуры. Это финальный свадебный танец, т. е. предок гротеска — керауса. В литературных источниках упоминается так же, что в России исполняли *штирийские танцы*. Если к ним обратиться, то можно найти два основных свидетельства. Одним из них является упоминание танца, который завел на ассамблее генерал Ягужинский в 1722 году: «Тотчас по окончании польского составилась новая танец (который не знаю, как назвать), похожий несколько на штирийский; в нем опять страшно прыгали и делали разные весьма забавные фигуры» [5, с.359]. Группа немецких танцев, в которой оказывался штирийский — это танцы в колонну, с использованием

разных па, в том числе и прыжков, где возможны разные фигуры, в том числе и кружения, а также позиция танцующих «в закрытой паре». Стоит оговориться, что Берхгольц в своем труде подчеркивал, что танец был «подобен штирийскому», а не являлся самим штирийским. Поэтому, нельзя утверждать, что в России в XVIII веке были распространены именно штирийские танцы, однако, заметки Берхгольца могут свидетельствовать, что при Петре I была распространена мода на немецкие танцевальные традиции. Однако надо учитывать, что первый император считал для себя возможным нарушать традиции и вполне мог не следовать жестким правилам и в танцах. Не исключено, что те композиции, которые танцевались в его окружении, были придуманы при российском дворе. «Штирийский» и «немецкий» танцы могли быть местными явлениями и только использовали элементы типичных германских танцев, а Берхгольц пытаясь их определить, подобрал аналоги из известных в их стране форм. И так, привлекая танцевальные описания, созданные в начале XVIII в. во Франции, Германии и Англии и подробно анализируя краткие заметки, оставшиеся нам от того времени, мы можем реконструировать практически все типы танцев, исполнявшихся при дворе Петра I. (Таблица 1).

Таблица 1. Виды танцев и их характерные особенности в эпоху Петра I

Вид танца	Характерные черты
1. Полонез	<p>(пол. polonez, фр. polonaise, от фр. polonais — польский) — торжественный танец-шестие в умеренном темпе, имеющий польское происхождение. По описанию А. В. Винтершмидта немецкого издателя и художника реконструкция танца выглядит следующим образом. В качестве шага здесь предложено па-де-бурре, в «классическом» варианте, без плие перед вторым шагом. Количество тактов не указано, так как зависит от количества пар.</p> <p>1-я фигура. Вначале все танцующие стоят парами в кругу, первая пара обходит круг, все остальные присоединяются и следуют за ней, формируя колонну.</p> <p>2-я фигура. Дойдя до стены зала, танцуют «фонтан» — кавалеры уходят по кругу направо, дамы налево. У противоположной стены, откуда началось движение колонны, пары снова встречаются и идут колонной вверх.</p> <p>3-я фигура. Дойдя до стены зала, танцуют «фонтан», но при этом кавалеры уходят по кругу налево, дамы направо, проходя перед своими кавалерами. У противоположной стены, откуда начиналось движение колонны, пары встают в колонну — кавалер напротив своей дамы. Придя на свое место, все делают оборот на месте наружу. Первая пара, начинавшая танец, оказывается первой от данной стены.</p> <p>4-я фигура. Первая пара начинает кружение, постепенно продвигаясь вниз, —</p>

Вид танца	Характерные черты
	<p>за правую руку кружится со своим партнером, за левую — с партнером противоположного пола из второй пары, снова за правую со своим, за левую с чужим из третьей пары и так далее, пока не окажется в конце колонны. Аналогичную партию танцуют все остальные пары.</p> <p>5-я фигура. Первая пара, вновь оказавшаяся в начале колонны, сходится, берется за две руки в «лодочку» и скользит вниз по колонне до места последней пары. Остальные по очереди повторяют фигуру.</p> <p>6-я фигура. Первая пара соединяется в променадную позицию, кружится на месте, поворачиваясь внутрь колонны, проходит через вторую пару и двигается по кругу. Все остальные повторяют эту фигуру.</p> <p>7-я фигура. Колонна перестраивается в цепочку, первая дама подает руку второму кавалеру и так далее.</p> <p>8-я фигура. Первый кавалер встает на месте, и вся цепочка заматывается вокруг него лицом к ведущему.</p> <p>9-я фигура. Все поднимают руки, и первый кавалер выходит через арки, вытягивая за собой остальных. Цепочка идет по кругу и встает в новый вариант колонны — первая пара напротив последней, вторая — напротив предпоследней и так далее.</p> <p>10-я фигура. Пары танцуют шен с визави. После этого в парах танцуются аллеманд.</p>
2. Менуэт	<p>(фр. menuet) — старинный народный французский грациозный танец (XVI век), названный так вследствие своих мелких шагов на низких полупальцах. Подробное описание менуэта сделано танцмейстером П. Рамо в его книге «Le maitre a danser» (1725), но оно сделано не отчетливо, что понять могут только специалисты-хореографы. Л. Пекур изобрел новую, менее сложную форму менуэта; его приняли и перенесли ко двору и во все парижские буржуазные салоны, откуда он быстро распространился по всей Европе. Это был танец отдельной пары, где кавалер с дамой танцевали навстречу друг другу или друг от друга. Это делалось не по прямой линии, а в главных кривых, первоначально похожих на обратное «S», потом на «Z» и в заключение на «Z». Таким образом, фигура из криволинейной становилась все прямолинейнее. Изогнутые линии, очевидно, придавали грацию движениям. Кавалер стоял на одном конце «S» или «Z», дама на другом. Они делали два менуэтных па, сначала вбок, а потом два-три вперед. Танцуя, проходили мимо друг друга или встречались, делая при этом реверансы, «tour de deux main», справа, танцевали далее, делая снова «tour de deux main», но уже слева; при третьей встрече — «tour de l deux mains», чем и заканчивался танец. Все эти встречи и поклоны зависели от личного усмотрения танцующих, причем проявлялась полная возможность проявить изящество движений. В менуэте совершенно видоизменилась старая тяжеловесная форма реверанса эпохи Ренессанса. Реверанс сделался разнообразнее и оживленнее. В менуэтных темпах проходила троекратная игра грациозно снимаемой шляпой, а также слегка изгибавшегося и снова выпрямлявшегося туловища. Весь танец стилизовался грациозными позициями, скрещиваниями, поворотами плеч и пр. Шляпа служила большой помощницей: ее то надевали, то снимали, при подавании руки. Не только ноги, но и руки способствовали изяществу исполнения. Их то опускали, то медленно поднимали;</p>

Таблица 1. Продолжение

Вид танца	Характерные черты
	при этом они двигались вплоть до сгиба у кисти, которая в свою очередь производила собственные движения. Все скомбинированные движения рук и ног достигали высшей степени пластичности, которая сказывалась в каждом расшаркивании, в каждой переходной позиции, в каждом приподнимании каблука и движении скользящего по полу носка.
3. Англеz	(франц. anglaise — “английский”), танец, распространённый в Европе в XVII–XIX веках. Англеz № 1 1–4 1 пара cross и cast: Дама переходит в линию кавалеров, кавалер в линию дам, между 2 и 3 парами. 5–8 1 пара делает оборот за 4 такта за правые руки. 9–16 Три пары в линиях взявшись за руки, идут по кругу. 2-й кавалер и 2 дама ведут линии по полукругу, и приходят на противоположные места (фигура полумесяц — demi moon) 17–24 Танцующая пара делает маленький ронд, а пара 2 и 3 танцуют половину английского шена вокруг танцующей пары. 25–32 Три пары танцуют вальс вокруг общего центра. Англеz № 2 1–8 Первая пара делает променад вниз до 3-й пары. 9–12 Cross и Cast off: дама 1 танцует вокруг 3 кавалера, кавалер 1 вокруг 3-й дамы. 13–16 Первая пара со второй делают половину английского шена: demi chaine. 17–20 Первый кавалер танцует галопом обходит второго кавалера (chassirt), Дама 1 вокруг дамы 2. 21–24 Первая и вторая пары танцуют половину ронда. В результате происходит прогрессия. 25–32 Три пары танцуют вальс вокруг общего центра.
4. Аллеманда	(франц. allemande, букв. — немецкая; danse allemande) — первоначально старинный танец немецкого происхождения. Как бытовой и придворный танец появился в Англии, Франции и Нидерландах в середине XVI века. Размер двудольный, темп умеренный, мелодика плавная. Обычно состояла из двух, иногда трех-четырех частей. В XVII веке аллеманда вошла в сольную (лютневую, клавесинную и др.) и оркестровую сюиту в качестве первой части, став торжественной вступительной пьесой. Композиция аллеманды может включать двоих, четверых и восьмерых исполнителей. При этом все фигуры, протанцованные кавалером, затем повторяются дамой со сменой ролей. Из продвижений есть продвижение по прямой линии и променад. Если фигура танцуетя в восьмером, то под продвижением по прямой линии подразумевается выход в центр (далее все пассы делается в центре). Под полным променадом подразумевается проходка по кругу так, чтобы вернуться в исходную позицию. Во второй половине XVIII в. под названием “аллеманда” распространился новый немецкий танец в быстром темпе, трехдольного размера.
5. Гросфатер	(Grossvater — нем.), парный бальный танец, часть фигур которого сформировалась под влиянием контрдансов. Состоял из двух частей: медленной, вальсообразной (муз. размер 3/4 и быстрой (типа экосеза). Сопровождался

Таблица 1. Продолжение

Вид танца	Характерные черты
	пением (название танца от первоначальных слов песни). — для него характерна смена музыкального сопровождения (быстрое — медленное); — танец, как и многие другие танцы рубежа XVIII–XIX вв., был создан для колонны из пар и предполагал их взаимодействие; — в этом танце используются фигуры, характерные для контрдансов. Кроме того, гросфатер — импровизационный танец, и первая пара вольна придумывать свои фигуры соблюдая его общую стилистику.
6. Контрданс	(франц. contredanse, от англ. country-dance, букв. — деревенский танец) — старинный английский танец. Впервые упоминается в литературе в 1579 г. Исполнители в парах выстраиваются в длинную колонну и танцуют пара с парой, затем меняются и попарно переходят к новым парам, повторяя тот же набор движений, пока все не вернутся на свои места. Музыкальные размеры — 2/4 и 6/8. В XVII веке контрданс появился в Нидерландах и Франции, получив наибольшее распространение в середине этого века и оттеснив менуэт. Общедоступность, живость и универсальность контрданса сделали его в последующих столетиях популярным в Европе. Многочисленными разновидностями контрданса стали кадрили, гросфатер, экосез, англеz, тампет, лансье, котильон, матредур и другие танцы.

В заключении отметим, хроника светской жизни эпохи Петра, подтвержденная документами и свидетельствами очевидцев отражает прогрессивную и инновационную значимость его реформ. Император внес огромный вклад в развитие духовности и цивилизованности своей страны. Он видел западноевропейские танцы на приемах и балах во время второго путешествия по Европе, которые уже были распространены во Франции, в Германии и в Англии, впоследствии интегрировались в российскую культуру. Хореография и этикет, введенные Петром I, сформировали модель поведения,

сделали Россию культурной страной, способствовали сложению правил вежливости, этикета и духовности. Со временем в России появились свои мастера танцев, а изящество и хореографические навыки в высшем свете не уступали европейским. После эпохи Петра, бальные танцы продолжали свое развитие и то, что казалось нововведением, оказалось обычностью для русского народа. Сейчас, изучая историю, мы можем утверждать, что благодаря Петру I в России до сих пор сохранились балы, где этикет является главным выражением достоинства человека.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Ассамблеи в России // Энциклопедический словарь / [Сост. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон]. — СПб., 1890. — Т. 2(3). — С. 307.
2. Бахрушин Ю.А. История русского балета. Труды московского хореографического училища. — М.: Советская Россия, 1965. — 227 с.
3. Берггольц Ф.В. Дневник камер-юнкера Ф. Берггольца. — М., 1902. — Т. 1. — 199 с.
4. Берггольц Ф.В. Дневник камер-юнкера Ф. Берггольца. — М., 1903. — Т. 2. — 247 с.
5. Берггольц Ф.В. Дневник камер-юнкера Фридриха Вильгельма Берггольца. 1721–1725 // Неистовый реформатор. — М.: Фонд Сергея Дубова, 2000. — Ч. 2. — С. 105–276.
6. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. — М.: Искусство, 1987. — 556 с.
7. Беспятовых Ю.Н. Петербург Петра 1 в иностранных описаниях: Введение. Тексты. Комментарии. — Л., 1991. — 284 с.
8. Богословский М.М. Петр I. Материалы для биографии. — М.: СОЦЭКГИЗ, 1941. — Т. 2. — С. 116–118.
9. Беспятовых Ю.Н. Петербург в эпоху Анны Иоанновны. — СПб.: БЛИЦ, 1997. — 496 с.
10. Деркач М. Барокко: О церемониях, которых следует придерживаться на Большом Королевском Балу. Перевод главы XVI из книги Пьера Рамо «Учитель танцев» 1725 г // Официальный сайт Ассоциации Исторического Танца. URL: <https://hda.org.ru/>

- articles/barokko-o-tseremoniyah-kotoryih-sleduet-priderzhivatsya-na-bolshom-korolevskom-balu/ (дата обращения: 09.08.25).
11. Вигель Ф. Ф. Записки. URL: http://az.lib.ru/w/wigelx_f_f/text_1856_zapiski.shtml (дата обращения: 09.08.25).
 12. Захарова О. Ю. Русский бал XVIII — начала XX века. Танцы, костюмы, символика. — М.: Центрполиграф, 2010. — 472 с.
 13. Еремина-Соленикова Е. В. Английские контрдансы на ранних этапах своего развития // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. — 2010. — С. 24–45.
 14. Еремина-Соленикова Е. В. Бальный танец в России в первой половине XVIII века: Формирование традиции исполнения и преподавания: автореф. дис. канд. искусствоведения: СПб.: ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой», 2022. — 26 с.
 15. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства. — СПб.: Искусство, 1994. — 608 с.
 16. Пушкин А. С. Арап Петра Великого // Полное собрание сочинений: в 10-ти т. — М., 1960. — Т. 5. — С. 23.
 17. Пыляев М. И. Старое жительство. — СПб.: Типография А. С. Суворина, 1897. — 318 с.
 18. Филимонов Д. Нотированные танцы французского барокко до 1700 года // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских историче-

- ских танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы. — СПб., 2014. — С. 18–31.
19. «Юности честное зерцало». URL: <https://azbyka.ru/otechnik/6/yunosti-chestnoe-zertsalo-ili-pokazanie-k-zhitejskomu-obhozhdeniyu/> (дата обращения: 09.08.25).
 20. Bigatti, A. Le gros vater, Bibliotheque de l'Arsenal. Ms. 7395, Kattfuss, J.H. 1802. *Choregraphie oder vollständige und leicht fassliche Anweisung*, Leipzig, S. 19–22.
 21. Helmke, E.D. Neue Tanz- und Bildungsschule, Bei Christian Ernst Kollmann, Leipzig, 1829. Documenta Choreologica, Band XI, Leipzig, 1982. Helmke, 1829.
 22. Hilton, W. 1981. *Dance of Court & Theater. The French Noble Style 1690–1725*, Dance Books Limited, London, UK.
 23. Keller, R.M. 2006. *Dance Figures Index: English Country Dances, 1650–1833*, Annapolis, MD, USA.
 24. Lancelot, F. 1996. *La belle dance: catalogue raisonné fait en l'an 1995*, Paris, France.
 25. Pix, M. 1997. *The Czar of Muscovy*, Cambridge, England, UK, vol. 2, pp. 116–118.
 26. Sutton, J. 1985. «The Minuet: An Elegant Phoenix», *Dance Chronicle*, vol. 8, no. 3–4, pp. 119–152.
 27. Taubert, G. 2012. *The compleat dancing master: a translation of Gottfried Taubert's Rechtschaffener Tanzmeister*, Peter Lang, New York, USA, vol. 2, pp. 99–100.

Cai Hongtu

Postgraduate Student

Art History and Humanities Department

Moscow Surikov State Academic Institute of Fine Arts

e-mail: a964178344@163.com

Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-65-81

THE ORIGINS OF WESTERN STYLE IN 18TH-CENTURY SUZHOU PRINTS

Summary: The article explores the beginnings of Western style as depicted in 18th-century Suzhou prints. It outlines three primary pathways through which Western art made its way into China. By conducting a visual analysis of pieces like *Virgin Mary with a Basket of Flowers* and *Western Theatre*, the article demonstrates how Chinese

artists adopted and reinterpreted European artistic conventions. This research enhances our comprehension of the intricate dynamics and complexities involved in the artistic exchange between China and the West during the 18th century.

Keywords: Western art, 18th-century Suzhou prints.

In the 18th century, Suzhou prints developed distinctly Western traits, leading to their designation as Western-style Gusu prints (洋风姑苏版). Presently, there are two predominant scholarly perspectives concerning the origins of this Western influence: the first associates it with the endeavours of the Jesuits during the late Ming dynasty, while the second attributes it to the court artists of the Qing dynasty.

In the early 17th century, the Jiangnan region emerged as a significant stronghold for the Jesuit mission in inland China. As missionary efforts escalated, the number of Christian converts in the area surged, surpassing 100,000, which represented approximately two-thirds of the total Catholic population in China at that time.

Under Matteo Ricci's leadership, the Jesuits prioritised establishing connections with Chinese scholars and officials, enhancing these relationships through the provision of Western cultural artefacts, including artistic works. In his research, Wang Qingyu highlights, "During his journey to Beijing, Ricci encountered Liu Dongxing (刘东星), the Governor-General of the Grand Canal, in Linqing. The latter requested the artist to produce a replica of an image of the Virgin Mary. Ricci was concerned that the replica would be inaccurate and ultimately offered him a reproduction created by a young pa-

rishioner from a Nanjing church, likely made under Ricci's supervision" ¹. [1]

Additionally, there is further evidence indicating that the Jesuits engaged with artists from the Jiangnan region, who were acquiring European painting techniques. Some accounts even suggest amicable relationships between them, which aligned perfectly with the aesthetic of "seeking the unusual" that was prevalent among the intelligentsia and urban dwellers of the late Ming era.

Some Jesuits discovered that illustrated books enjoyed greater popularity in China. On October 18, 1598, Niccolò Longobardo communicated with Claudio Acquaviva, the Superior General of the order, stating, "If books could be accompanied by illustrations of doctrines, commandments, original sin, and the mysteries, it would have a significant impact... These images would be regarded by the Chinese as works of skill and high artistic value, and they would be embraced" ². [2]

Matteo Ricci also noted the profound interest of the Chinese in illustrated books. In a letter to Father Acquaviva dated 1608, he remarked, "We are

1. Wang Qingyu. "A Study of Objects Brought by Matteo Ricci". 1985. Collection on Sino-Western Relations, issue 1, p. 153. 王庆余.利玛窦携物考[A].中外关系论丛第一辑.1985:153.

2. Michael Sullivan. *The Encounter of Eastern and Western Art*. Shanghai People's Publishing House, 2014:51. 迈克尔·苏利文.东西方艺术的交流[M].上海人民出版社.2014:51.



Ill. 1. "Annunciation," from *Song nianzhu guicheng* 誦念珠規程 (Rules for Reciting the Rosary, 1619), João da Rocha (1565-1623). Courtesy of Getty Research Institute, Los Angeles (2928-787).



Ill. 2 The Annunciation, plate from Giulio Aleni's *Tianzhu jiangsheng zhuxiang jingjie* (An Illustrated History of the Lord of Heaven Who Became Incarnate in the Flesh), Jinjiang Church, Fujian Province, China, 1637.

being invited from all directions: some engrave our works, others reprint our books, others write about European customs, and others reference our opinions in their writings"³. [3]

To address the needs of the Chinese and support missionary efforts, the Jesuits engaged local workshops to create "biblical stories" and "memorial sheets" (纪念张) for the faithful to use in prayer, including *Rules for Reciting the Rosary* (誦念珠規程, 1619) (ill. 1) and *The Record of the Words and Deeds of the Nativity of God* (天主降生言行记录, 1637) (ill. 2). All of these Jesuit publications in China were produced using woodblock printing rather than copperplate, as the latter technology had not yet been introduced to China at that time.

The church schools established by the Jesuits across China also offered painting courses, specifically aimed at training Chinese novices in the creation

of works on religious themes, such as icon painting, engraving, and fresco. As previously mentioned, the reproduction of the icon of Liu Dongxing (刘东星) was executed by a Chinese monk, Yu Wenhui (游文辉).

Some Jesuits also authored treatises on fine art theory. In his publication, *Answers and Questions on Painting* (画答, 1629), Francisco Sambiassi elaborated on the history of European art and painting methods. He is recognised as the first individual to release a treatise on Western artistic theory in China.

Up until the onset of the Qing dynasty, the Jesuits maintained considerable influence in the Jiangnan area. Jesuit François de Rougemont engaged in missionary activities in Suzhou. His surviving account books from 1674 to 1676 indicate that a substantial part of his expenditures was allocated to the creation and printing of icons, which were generally commissioned by artists named Qian and Li; these icons were meant as gifts for fellow believers. Besides icons, Rougemont also refers to presenting perspective paintings to officials and literary figures.

3. Matteo Ricci. Collection of Letters of Matteo Ricci. 1986. Guangji Publishing House. Taiwan, p. 369. 利玛窦. 利玛窦书信集[M]. 台湾光启出版社. 1986: 369.



Ill. 3. "The Palace with the Lotus Pond" (荷塘宫苑图). Ding Yuntai (丁允泰). Monochrome woodcut, ink on paper, 36.4×58.3 cm. China, Qing Dynasty, Kangxi Era. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



Ill. 4. "Garden Idyll" (田园乐图). Ding Yuntai (丁允泰). Monochrome woodcut, ink on paper, 36.4×58.3 cm. China, Qing Dynasty, Kangxi Era. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.

Consequently, the Western style observable in Xiuzhu prints can be largely attributed to the endeavours of the Jesuits. Certain artists and proprietors of printmaking studios, including Ding Yongtai (丁允泰), Ding Liangxian (丁亮先), and Guan Xinde (丁允泰), were adherents of Catholicism. Ding Yongtai (丁允泰) was active during the reign of the Kangxi Emperor and oversaw the Dinglaixuan (丁来轩) printmaking workshop. He was also a prominent figure within Jesuit circles. His creations reflect a deep understanding of Western artistic techniques. The Dresden State Art Collections (Staatliche Kunstsammlungen Dresden) possess his works, *Palace with a Lotus Pond* (荷塘宫苑图) (ill. 3) and *Garden Idyll* (田园乐图) (ill. 4). The former features the Latin signature: "Che Ham Cien Tam Liu ngan Tim Xi Pi" (浙杭钱塘履安丁氏笔), which is also present on *Foreign Merchants* (异域商人图) (ill. 5) and *Foreigner Leading a Horse* (夷人牵马图) (ill. 6). The latter is signed "by Yongtai Albatross Tim Paulo" (信天翁允泰之笔 Tim Paulo), along with the publisher's signature: "Printed

plate from the Dinglaixuan collection in Gusu" (姑苏丁来轩藏板). The name "Tim Paulo" is the name given at his baptism.

Another artist sharing the surname Ding, Ding Liangxian (丁亮先), was active within the Jesuit community in Suzhou during the 1740s and 1750s. After the Chinese Rites controversy, he became involved in the cases of António José Henriques (1747) and Joseph de Araujo (1754), leading to his arrest in 1754. In his testimony, Ding Liangxian (丁亮先) declared, "I am a native of Changzhou County (长洲), approximately 69 years old, and an old defendant in the António José Henriques case. I engage in the trade of Western paintings"⁴. [4]

The testimony suggests that he was involved in the sale of "Western paintings" (洋画), which may have included either imported European prints or local imitations styled after European art. However,

4. Tang Kaijian. Collection of archival documents on Macau issues during the Ming and Qing periods (Part 1). 1999. Beijing People's Publishing House, p. 294. 汤开建. 明清时期澳门问题档案文献汇编(一)[C]. 北京人民出版社. 1999: 294.



Ill. 5. "Foreign Merchants" (异域商人图), Ding Yuntai (丁允泰). Monochrome woodcut, ink on paper, 30×30 cm. China, Qing Dynasty, Kangxi Era. Collection of Christer von der Burg.

considering that the majority of his works are traditional floral and bird paintings (花鸟画), it is presumed that by "Western paintings", he was referring to imported prints.

The António José Henriques case of 1747 also included Guan Xinde (管信德), who noted in his testimony that he owned a Western painting workshop (洋画店) in Suzhou: "I am a native of Changzhou County (长洲), 30 years old, and I own a Western painting workshop (洋画店)"⁵. [5] His Western Painting Workshop (洋画店) was actually named the Xinde Firm (信德号), and the print titled *Visit to the Missionary* (拜见传教士) (ill. 7) produced by his workshop further illustrates his association with the Jesuits.

A similarly pronounced religious theme is present in the Suzhou print, *Holy Family with a Basket of Flowers* (圣母子花篮图) (ill. 8). This print portrays Catholic saints, with the faces of the characters deliberately shaded, akin to Western paintings. Howev-

5. Wu Min, Han Qi. Collection of Catholic documents from the Yongzheng and Qianlong eras stored in Europe. 2008. Shanghai People's Publishing House, p. 219. 吴旻, 韩琦. 欧洲所藏雍正乾隆朝天主教文献汇编[C]. 上海人民出版社. 2008:219.

er, during that period, such images were interpreted by the Chinese as "yin-yang faces" (阴阳脸). The term "yin-yang face" literally refers to "the contrast of light and shadow on the face"; however, it also connotes hypocrisy. The figures depicted in the print are easily linked to the Virgin Mary and Christ, with Saint Dorothy regarded as their prototype. In Europe, Saint Dorothy was frequently portrayed, similar to the *Holy Family with a Basket of Flowers*, holding a basket of flowers in her hands while grasping a boy's hand — a representation of mercy.

The religious connections of these three men enabled them to easily engage with Western painting (洋画). Furthermore, as each of them possessed their own printmaking workshop, they were able to distribute the prints created there to Europe, leveraging their status as members of the Jesuit order. This illustrates that religious and commercial avenues are not inherently contradictory. In fact, it was their collaborative efforts that promoted the extensive spread of Western art in China and allowed the Suzhou printmaking workshops to gain from global trade, which was largely dominated by Europe.



Ill. 6. "Foreigner Leading a Horse" (夷人牵马图), Ding Yuntai (丁允泰). Monochrome woodcut, ink on paper, 30×30 cm. China, Qing Dynasty, Kangxi Era. Collection of Christer von der Burg.

At the onset of the 18th century, a considerable number of missionary painters were present at the imperial court. Under the leadership of Giuseppe Castiglione, these artists brought Western artistic styles into court painting during the peak of the Qing dynasty. In this context, it has been proposed that the Western characteristics observable in Suzhou prints during their prime may have been shaped by court art. This perspective is supported by two arguments.

Firstly, there was a profound admiration for court art among the general populace, particularly in the Jiangnan (江南) region. Court art was disseminated to this area through the Imperial Court (内务府) and its subordinate departments. The Imperial Court (内务府) managed official printing operations in Jiangnan (江南) and sent court engravers to the region to engage in book production.

Court engraver Zhu Gui (朱圭), who originated from Suzhou (苏州), played a crucial role in this endeavour. He possessed experience in working with Western court art. In 1696, Zhu Gui (朱圭), in partnership with Mei Yufen (梅裕凤), created engraved

plates for *The Gengzhi Tu* (耕织图, *Illustrations of Tilling and Weaving*).

Moreover, he returned to Jiangnan during his tenure at the Imperial Court. In 1705, he was dispatched to Yangzhou (扬州) to engage in the engraving of the imperial poetry collection, *Gaominsii Shi* (高旻寺诗), which was organised by the Nanjing Weaving Manufactory (南京织造厂):

"Also honoured with the publication of the *Poems of the Gaomin Temple* (高旻寺诗), Zhu Gui (朱圭) is currently engraving and will present the work to the court upon completion. October 22, 44th year of the reign of Emperor Kangxi (1705)." ⁶ [6]

The presence of court artisans in the Jiangnan region facilitated the imitation of court style. The incorporation of Western elements in the gardens of Suzhou and Yangzhou further reflects the interest of local affluent individuals in court aesthetics.

6. Ming and Qing Archives Department of the Imperial Palace. Historical materials about the archive of the Cao family — weavers from Jiangning. 1975. Zhonghua Publishing House, p. 35. 故宫博物院明清档案部. 关于江宁织造曹家档案史料[M]. 中华书局. 1975:35.



Ill. 7. "Visit to the Missionary" (拜见传教士). Monochrome woodcut, ink on paper, 27×27 cm. China, Qing Dynasty. Collection of Christer von der Burg.

Moreover, the return of former court artists from the Jiangnan region to their native areas was significant. The print *Footprints on a Snowy Mountain Road* (栈道迹雪) (ill. 10) features a seal inscribed with "former court painter" (前内廷供奉), indicating that the artist Yunru (云如) had served at the court. Likewise, in the *Complete Illustrated Edition of the Play Xixiangzi* (全本西厢记图) (ill. 11), created by Molanzi (墨浪子), there is a seal that reads "poet from the imperial palace" (大内词臣).

It is important to note that Qing dynasty laws strictly forbade the forgery or unauthorised use of

official seals. The *Code of Laws of the Great Qing* (大清律例) states:

"Whoever creates a fake official seal will face a punishment of 100 lashes and three years of exile; for reporting such an act, a reward of 30 liang of silver will be given; accomplices and users will receive a one-grade reduction in their punishment."⁷ [7]

Consequently, it is improbable that Yunzhu (云如) and Molanzi (墨浪子) engaged in seal counterfeiting.

7. "The Criminal Code of the Great Qing" — a section on fraud — falsification. 《大清律例》刑律-诈伪.



Ill. 8. "Holy Family with a Basket of Flowers" (圣母子花篮图). Colored woodcut, ink and paint on paper, 82,8×50,2 cm. China, Qing Dynasty. Collection of the Department of Graphic Arts, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.

These artists excelled in both the court academic style and the southern Chinese literati painting (文人画) tradition, navigating seamlessly between the two styles, although distinguishing between them could sometimes be challenging. Nonetheless, scholars have typically noted stylistic links between court painting and Suzhou printmaking.

The introduction of perspective in Suzhou prints may be associated with Nian Xiyao's (年希尧) treatise, *The Study of Vision* (视学). This publication, released in 1735, comprises 132 pages filled with numerous illustrations created using linear perspective. One of the prints, illustrating a "view from below of a roof" (仰视屋顶) (ill. 12), displays vertically intersecting hatching lines. This suggests that techniques such as crosshatching, parallel hatching, and chiaroscuro had already emerged in Chinese printmaking by the 1730s.

During his tenure at the Ministry of Public Works in Beijing, Nian Xiyao encountered Giuseppe Castiglione and studied geometry, perspective, and Western painting under his guidance. In the preface to his



Ill. 9. "Saint Dorothy", Germany, 1440–60. Hand-colored woodcut. National Gallery of Art, Washington, DC.

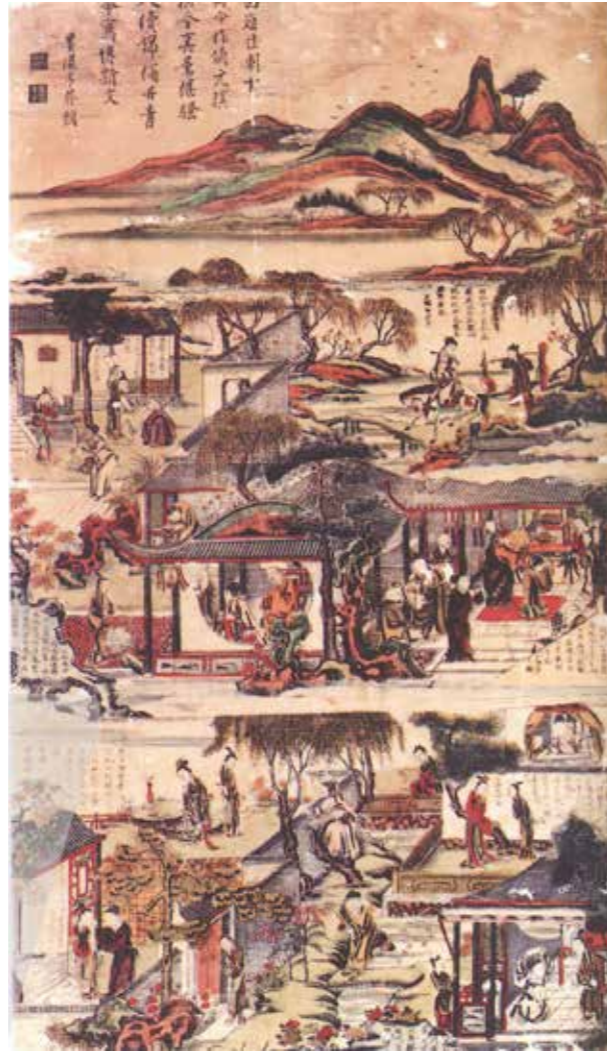
treatise, *The Study of Vision* (视学), he states, "Since my youth, I have been fascinated by the doctrine of vision and have made numerous attempts and reflections, yet I have struggled to comprehend its essence. It was only through my fortunate conversations with Western scholar Lang that I could apply Western techniques to Chinese painting"⁸. [8]

He became familiar with Andrea Pozzo's *Rules and Examples of Perspective Proper for Painters and Architects, Etc* through Giuseppe Castiglione. Personally intrigued by the concept of perspective, he dedicated a significant amount of time to studying it, ultimately compiling his insights into *The Essence of the Study of Vision* (视学精蕴), which was initially published in 1727. In 1734, he returned to Beijing with a revised manuscript, and the subsequent year, 1735, saw the publication of the final edition of *The Study of Vision* (视学).

8. Nian Xiyao. *The Study of Vision*. 1995. Shanghai Ancient Literature Publishing House, p. 1. 年希尧. 视学[M]. 上海古籍出版社. 1995:1.



ill. 10. Footprints on a Snowy Mountain Road (栈道迹雪), Yunru (云如), China, 1748. Monochrome woodcut, ink on paper, 93,1×47,4 cm. Umi-Mori Art Museum, Hiroshima



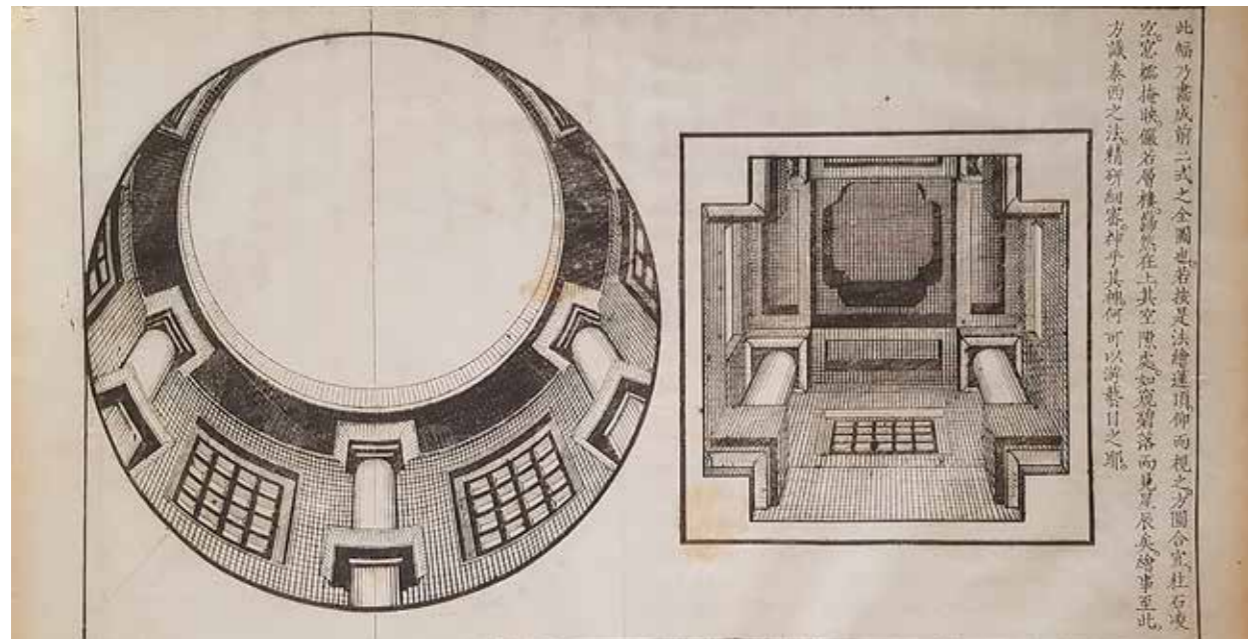
Ill. 11. "Complete Illustrated Edition of the Play Xixiangzi" (全本西厢记图), Molanzi (墨浪子), China, Qing Dynasty. Hand-colored woodcut, ink and paint on paper, 912×527 cm. Umi-Mori Art Museum, Hiroshima.



Ill.13 "Beauty Playing Chess" (下棋美人图). China, late 17th century. Colored woodcut, ink and paint on paper, 27.1×45 cm. Private collection, Japan.



Ill. 14. "French Noblewoman Playing the Game of Solitaire", 1698. She sits at a table on a terrace in front of a garden with a fountain. After an engraving published by Antoine Trouvain "Dame de Qualite jouant au Solitaire, costume de ville". Lithograph from Henry Rene d'Allemagne's Recreations et Passe-Temps, Games and Pastimes, Hachette, Paris, 1906.



Ill. 12. Illustrations from the book "The Study of Vision" (视学), p. 130, Nian Xiyao, China, 1735. Monochrome woodcut, ink on paper, 32×21 cm. Bodleian Library, University of Oxford.

Giuseppe Castiglione worked alongside Nian Xiyao (年希尧) mainly for educational purposes: in addition to his role at the imperial court, he was tasked with instructing Chinese court artists in the principles of perspective. From 1727 onwards, Castiglione likely utilised *The Essence of the Study of Vision* (视学精蕴) as a textbook on perspective. It is highly probable that court artists systematically acquired Western perspective techniques from this text. Some of these artists may have later conveyed these acquired visual methods to Suzhou, thus impacting the style of Suzhou prints.

In addition to the influence of the Jesuits and court artists, the presence of Western elements in Suzhou prints was also associated with international trade. By the late Ming period, Western art had already permeated the populace of Suzhou, and interactions with foreign merchants further contributed to the diversification of Suzhou printmaking styles.

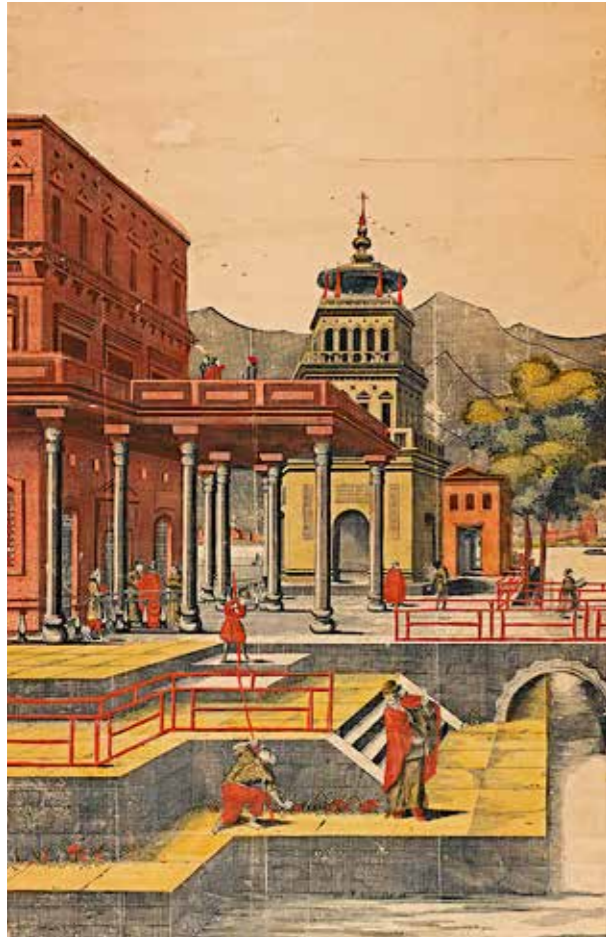
Xu Wenqing (徐文琴) observes that certain Suzhou "Noble Ladies" (仕女图) prints exhibit a clear influence from French fashion plates. These French

fashion plates were brought to China in the late 17th century⁹. [9] As a result of this influence, Suzhou "Noble Ladies" prints generally portray more robust figures in a Baroque style, contrasting with the sloping-shouldered, slender-waisted women that were favoured in Chinese painting during that period. The engraving titled *Beauty Playing Chess* (美人下棋图) (ill. 13) is recognised as being derived from Antoine Trouvain's etching, *French Noblewoman Playing the Game of Solitaire* (1698) (ill. 14).

Recent studies have indicated that the Qianlong-era painting, *View of a Western Theatre* (西洋剧场图) (ill. 15), incorporated elements from Canaletto's *Piazza San Marco, Looking toward San Geminiano* (1737) (ill. 16).

It is important to highlight that, in contrast to Western painting that was introduced to China by the Jesuits for religious purposes and predominant-

9. Xu Wenqing. "A study of the dating of engravings 'Noble Ladies' and large floral and bird images in Suzhou in the 18th century" // 2018. Journal of Culture, No. 102, pp. 130-156. 徐文琴. 十八世纪苏州版画仕女图断代及大型花鸟图探讨[J]. 文化杂志. 2018(102):130-156.



Ill. 15. «View of a Western Theatre» (西洋剧场图). China, Qing Dynasty. Colored woodcut, ink and paint on paper, 92,8×56 cm. Liaoning Provincial Museum, Shenyang.



Ill. 17. Bogu Tu (博古图). China, Qing Dynasty. Colored woodcut, ink and paint on paper, 91×47 cm. Bukowski 2016.



Ill. 16. "Piazza San Marco, Looking toward San Geminiano", Canaletto, ca. 1735. Oil on canvas, 93,5×68,5 cm. National Gallery of Ancient Art, Palazzo Corsini, Rome.

ly featured religious themes, the arrival of secular paintings in China was a purely commercial endeavour. Their distribution was likely facilitated by the East India Companies (Westindische Compagnie) from various European nations.

Several Bogu Tu (博古图, paintings with antiques) (ill. 17) produced in Suzhou have survived in Europe. These Bogu Tu (博古图) were created with Western aesthetic preferences in mind and did not follow the traditional flat composition (as, for example, the Bogu Tu in the Chinese Cabinet of the Menshikov Palace in St. Petersburg). Instead, the still lifes were placed in bookcases designed using perspective, giving the images volume and resembling European trompe-l'oeil paintings.

At the 2016 Bukowski auction, three such prints from the Skenäs Manor in Vingåkers were on offer. The original owners were likely Johan Gyllenborg or his son Jacob Johan Gyllenborg. Their relative Fredrik Gyllenborg was a shareholder in the Swedish East India Company (SEIC) at the time, through which these prints most likely came to Sweden.

Based on this, it can be assumed that by the early Qianlong (乾隆) reign, Suzhou artists had direct access to European oil paintings, engravings, and watercolours and possibly even received image samples from European clients for use in their work. Influenced by commercial interests, Suzhou artists independently mastered European techniques to meet market demand.

Consequently, the development of the Western style in 18th-century Suzhou prints transpired through various channels of influence entering Suzhou — at the convergence of Jesuit endeavours, the imperial court, and global commerce. Shaped by the spread of religious ideas, a fascination with courtly aesthetics, and economic motivations, Western art slowly integrated into the creations of Suzhou printmakers. Notably, Suzhou artists did not merely replicate Western visuals; instead, they absorbed and innovatively transformed them within the local framework, resulting in unique regional prints.

REFERENCES:

1. Wang Zhenghua. "Production and Commercial Aspects of Suzhou Prints in the Early and Mid-Qing Dynasty" // 2016. Collection of the Institute of Modern History, Taiwan Academy of Sciences, No. 92, pp. 1–54.
2. 王正华.清代初中期作为产业的苏州版画与其商业面向.中央研究院近代史研究所集刊.2016(92):1–54.
3. Dubrovskaya D. V. "Vision as a Mirror: European Theories of Visuality and the 'Accommodative' Style of Jesuit Artists in China" // 2019. Oriens, No. 4, pp. 166–172.
4. Dong Lihui. "Western illustrated books brought by missionaries to China during the Ming-Qing period, and their influence in China" // 2018. International Journal of Sinology and Western Studies, No. 12, pp. 63–72.
5. 董丽慧.明清之际随传教士入华的西文插图书籍及其在华影响[J].国学与西学国际学刊.2018(12):63–72.
6. Ye Nong. "The arrival of Western painting and missionaries during the Ming-Qing period" // 2004. Art Studies, No. 2, pp. 82–95.
7. 叶农.明清之际西画东来与传教士[J].美术研究.2004(2): 82–95
8. I Li. "The Life of Nian Xiyao and His Contributions to Art and Science" // 2000. Chinese Historical Studies, No. 3, pp. 155–165. 伊丽.年希尧的生平及其对艺术和科学的贡献[J].中国史研究.2000(3):155–165.
9. Liang Huimei. "Qing Palace Art: A Study on the Synthesis of Chinese and Western Paintings" // 2013. China Culture University.
10. 梁慧美.盛清宫廷艺术—中西合笔画研究[D].中国文化大学.2013.
11. Noël Govers. *A Study on the Account Books and Spiritual Records of the Jesuit François de Rougemont of Changshu in the Early Qing Period*. 1997. Slon Publishing House.
12. 高华士.清初耶稣会士鲁日满常熟账本及灵修笔记研究[M].大象出版社, 1997
13. Xiao Ru Xie. "A Study of the Spread of Catholicism in China" // 1931. Xianxian Temple. Hebei.
14. 萧若瑟.天主教传行中国考[M].河北献县天主堂.1931.
15. Antonia Finnane. *Speaking of Yangzhou: A Chinese City, 1550–1850*. 2004. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Centre, chap. 8.
16. Cahill, J. "Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570–1644" // 2009. Life Reading New Knowledge, Sanlian Bookshop.
17. 高居翰.山外山：晚明绘画1570–1644[M].生活读书新知三联书店.2009.

ИСТОКИ ЗАПАДНОГО СТИЛЯ В СУЧЖОУСКОЙ ГРАВЮРЕ XVIII ВЕКА

Аннотация: Настоящая статья посвящена исследованию происхождения «западного стиля» в сучжоуской гравюре XVIII века. В ней выделяются три основных пути поступления западного искусства в Китай. Через визуальный анализ таких произведений, как «Дева Мария с корзиной цветов» и «Западный театр», статья раскрывает, каким образом китайские художники за-

В XVIII веке сучжоуская гравюра приобрела ярко выраженные западные черты и потому получила обозначение «гравюры Гусу в западном стиле» (洋风姑苏版). В настоящее время в научной среде существуют две основные точки зрения относительно источников западного влияния: первая связывает его с деятельностью иезуитов в конце эпохи Мин, вторая — с придворными художниками династии Цин.

В начале XVII века регион Цзяннань стал одним из важнейших опорных пунктов иезуитской миссии во внутреннем Китае. С ростом интенсивности миссионерской деятельности число обращённых христиан в этом районе стремительно увеличивалось, превысив сто тысяч человек, что составляло около двух третей от общего количества католиков в Китае того времени.

Под руководством Маттео Риччи (Matteo Ricci) иезуиты предпочитали вступать в контакты с китайскими учёными и чиновниками, укрепляя отношения посредством дарения предметов западной культуры, включая произведения искусства. Ван Цинъюй в своих исследованиях указывает: «Во время путешествия в Пекин Риччи познакомился в Линьцине с генерал-губернатором Великого канала Лю Дунсином (刘东星). Последний пожелал, чтобы художник создал копию изображения Богоматери. Риччи опасался, что копия будет неточной, и в итоге подарил ему репро-

имствовали и переосмысливали европейские художественные традиции. Данное исследование способствует более глубокому пониманию динамики и сложности художественного обмена между Китаем и Западом в XVIII столетии.

Ключевые слова: западный стиль искусства, сучжоуская гравюра XVIII века.

дукцию, написанную молодым прихожанином из нанкинской церкви, созданную, вероятно, под руководством самого Риччи»¹. [1]

Имеются также другие свидетельства того, что иезуиты взаимодействовали с художниками региона Цзяннань, осваивавшими европейские живописные техники. Некоторые источники даже указывают на наличие между ними дружеских связей, что вполне соответствовало эстетике «поиска необычного», популярной среди интеллигенции и горожан позднего Минского периода.

Некоторые иезуиты обнаружили, что иллюстрированные книги пользовались в Китае большей популярностью. В письме Никколо Лонгобарди (Niccolò Longobardi) от 18 октября 1598 года к генералу ордена Клавдио Аквавиве (Claudio Acquaviva) говорится: «Если бы удалось прислать книги с изображениями доктрин, заповедей, первородного греха и тайн, это оказало бы значительное влияние... Эти изображения китайцы восприняли бы как искусно выполненные и обладающие высокой художественной ценностью произведения, и они были бы ими приветствуемы»². [2]

1. Ван Цинъюй. Исследование предметов, привезённых Маттео Риччи // Сборник по китайско-западным отношениям. — 1985. — Выпуск 1. — С. 153. 王庆余. 利玛窦携物考[A]. 中外关系论丛第一辑. 1985:153.
2. Майкл Салливан. Встреча восточного и западного искусства [M]. — Шанхайское народное издательство, 2014. — С. 51. 迈克尔·苏利文. 东西方艺术的交流[M]. 上海人民出版社. 2014:51.

Маттео Риччи также упоминал, что китайцы глубоко интересуются книгами с иллюстрациями. В письме 1608 года к отцу Аквавиве он писал: «Нас приглашают со всех сторон: одни гравюруют наши сочинения, другие перепечатывают наши книги, третьи пишут о нравах Европы, четвёртые ссылаются на наши мнения в своих трудах»³. [3]

С целью удовлетворения нужд китайцев и для облегчения миссионерской деятельности иезуиты поручали местным мастерским изготавливать «библейские истории» и «памятные листы» (纪念张) для молитв верующих, такие как «Правила чтения Розария» (诵念珠规程, 1619) (Рис. 1) и «Запись слов и дел Рождения Бога» (天主降生言行记录, 1637) (Рис. 2). Все эти изданные в Китае иезуитские книги были отпечатаны с деревянных ксилографических досок, а не на меди, поскольку в то время технология гравюры на меди ещё не была введена в Китае.

В церковных школах, основанных иезуитами по всему Китаю, также преподавались курсы живописи, специально предназначенные для обучения китайских послушников созданию произведений на религиозные темы — таких как иконопись, гравюра и фреска. Как уже упоминалось выше, репродукцию иконы Лю Дунсина (刘东星) выполнил китайский монах Ю Вэньхуэй (游文辉).

Некоторые иезуиты также писали трактаты по теории изобразительного искусства. Франциско Самбьяси (Francisco Sambiasi) в своём труде «Ответы о живописи» (画答, 1629) подробно изложил историю европейского искусства и живописные техники. Он считается первым автором, опубликовавшим в Китае трактат по западной художественной теории.

До начала династии Цин иезуиты сохраняли значительное влияние в регионе Цзяннань. Иезуит Франсуа де Ружмон (François de Rougemont) вёл миссионерскую деятельность в Сучжоу. Согласно его сохранившимся бухгалтерским книгам за 1674–1676 гг., значительную часть его расходов составляли затраты на изготовление и печать икон, которые, как правило, писали по его заказу художники по фамилии Цянь и Ли; эти иконы предназначались для дарения единоверцам. Помимо икон, Ружмон также упоминает о преподнесении чиновникам и литераторам перспективных изображений.

3. Маттео Риччи. Сборник писем Маттео Риччи. — Тайвань: Издательство Гуанджи, 1986. — С. 369. 利玛窦. 利玛窦书信集[M]. 台湾光启出版社. 1986: 369.

Таким образом, западный стиль, заметный в сучжоуской гравюре, в значительной степени обусловлен именно деятельностью иезуитов. Некоторые художники и владельцы мастерских гравюрны, такие как Дин Юньтай (丁允泰), Дин Лянсянь (丁允泰) и Гуань Синьдэ (丁允泰), были католиками. Дин Юньтай (丁允泰) был активен в период правления императора Канси и управлял мастерской гравюр «Динлайсюань» (丁来轩). Он также был влиятельной фигурой в кругу иезуитов. Его работы свидетельствуют о глубоком изучении западных художественных техник. В Государственной художественной коллекции Дрездена (Staatliche Kunstsammlungen Dresden) хранятся его произведения «Дворец с лotosовым прудом» (荷塘宫苑图) (Рис. 3) и «Садовая идиллия» (田园乐图) (Рис. 4). На первом стоит подпись на латыни: «Che Ham Cien Tam Liu ngan Tim Xi Pi» (浙杭钱塘履安丁氏笔), такая же подпись встречается на «Торговцы-иноземцы» (异域商人图) (Рис. 5) и «Иностранец, ведущий лошадь» (夷人牵马图) (Рис. 6). На втором стоит подпись «произведение Юньтая Альбатрос Tim Paulo» (信天翁允泰之笔 Tim Paulo), а также подпись издателя — «печатная форма из собрания Динлайсюань в Гусу» (姑苏丁来轩藏板). Имя «Tim Paulo» является его крещенским именем.

Другой художник с фамилией Дин — Дин Лянсянь (丁亮先) — был активен в 1740–1750-х годах в кругу иезуитов в Сучжоу. После споров вокруг «Китайских обрядов» (Chinese Rites controversy) он был вовлечён в дела Антонио Жозе Энрикеша (António José Henriques, 1747) и Джозеф де Араужо (Joseph de Araujo, 1754), и в 1754 году был арестован. В показаниях Дин Лянсянь (丁亮先) указал: «Я — уроженец уезда Чанчжоу (长洲), мне около 69 лет, старый обвиняемый по делу Антонио Жозе Энрикеша. Я торгую западными картинами.»⁴ [4]

Из показаний видно, что он занимался продажей «западными картинами» (洋画), которые могли быть как импортными европейскими гравюрами, так и местными подражаниями в европейском стиле. Однако, учитывая, что большинство его работ — традиционные цветочные и птичьи изображения (花鸟画), предполагается,

4. Тан Кайцзянь. Сборник архивных документов по вопросам Макао в период Мин и Цин (ч. 1). — Пекинское народное издательство, 1999. — С. 294. 汤开建. 明清时期澳门问题档案文献汇编(一)[C]. 北京人民出版社. 1999: 294.

что под «западными картинами» он имел в виду именно импортные гравюры.

В дело Антонио Жозе Энрикеша (António José Henriques) 1747 года также был вовлечён Гуань Синьдэ (管信德), который в своём показании упомянул, что он владел в Сучжоу «мастерской западных картин» (洋画店): «Я — уроженец уезда Чанчжоу (长洲), мне 30 лет, владею мастерской западных картин (洋画店).»⁵[5] Его «мастерская западных картин» (洋画店) на самом деле назывался «фирма Синьдэ» (信德号), а выпущенная в его мастерской гравюра «Визит к миссионеру» (拜见传教士) (Рис. 7) ещё более наглядно демонстрирует его связь с иезуитами.

Подобной явной религиозной тематике принадлежит суджоуская гравюра «Святое семейство с корзиной цветов» (圣母子花篮图) (Рис. 8). Эта гравюра изображает католических святых, на лица персонажей персонажа намеренно создана тень, как и в западной живописи, но в то время воспринималось в восприятии китайцев такие изображения считались как «лицо инь-ян» (阴阳脸). Выражение «лицо инь-ян» буквально означает «контраст света и тени на лице», но также подразумевает лицемерие. Образы на гравюре легко ассоциируются с Девой Марией и Христом, их прототипом считается святая Дороти (Saint Dorothy). В Европе святую Дороти часто изображали, как и «Святом семействе с корзиной цветов», с корзиной цветов в руках и с мальчиком за руку — символом милосердия.

Религиозная принадлежность этих трёх человек позволяла им с лёгкостью соприкоснуться с «западной картиной» (洋画). Более того, поскольку у каждого из них была собственная гравюрная мастерская, это означало, что они могли распространять произведённые в ней гравюры в Европу, пользуясь своим положением членов ордена иезуитов. Это доказывает, что религиозные и коммерческие каналы не обязательно противоречат друг другу. На самом деле именно их совместные усилия способствовали широкому распространению западного искусства в Китае и позволили мастерским гравюр в Сучжоу получить выгоду от мировой торговли, доминируемой в Европе.

В начале XVIII века при императорском дворе находилось значительное количество живописцев-миссионеров. Возглавляемые Джузеппе Кастильоне (Giuseppe Castiglione), эти художники внедрились западный художественный стиль в придворную живопись эпохи расцвета империи Цин. В связи с этим высказывается точка зрения, согласно которой западные черты, проявляющиеся в суджоуской гравюре периода её расцвета, могли происходить от влияния придворного искусства. Эта точка зрения основывается на двух аргументах:

Во-первых, существовало сильное преклонение перед придворным искусством со стороны широкой публики, особенно в районах Цзяннани (江南). Придворное искусство распространялось в регион посредством Императорского двора (内务府) и подведомственных ему ведомств. Императорский двор (内务府) ведал официальной полиграфической деятельностью на территории Цзяннани (江南) и направлял придворных гравёров в этот регион для участия в производстве книг.

Значимую роль в этом процессе сыграл придворный гравёр Чжу Гуй (朱圭), родом из Сучжоу (苏州). Он имел опыт работы с западными произведениями придворного искусства. В 1696 году Чжу Гуй (朱圭) в сотрудничестве с Мэй Юфэнем (梅裕凤) изготовил гравированные доски для «Гэнчжи ту» (耕织图, Иллюстрации земледелия и шелководства).

Кроме того, во время службы при Императорском дворе () он возвращался в Цзяннани. В 1705 году он был направлен в Янчжоу (扬州) для участия в гравировке императорского сборника стихов «Гаоминьсы ши» (高旻寺诗), организованной ткацкой мануфактурой в Нанкине (南京织造厂):

«Также удостоен чести издавать «Стихи храма Гаоминь» (高旻寺诗), Чжу Гуй (朱圭) в данный момент выполняет гравировку, после завершения представит работу ко двору. 22 октября 44-й год правления императора Канси (1705 г.).»⁶[6]

Присутствие придворных ремесленников в районах Цзяннани способствовало подражанию придворному стилю. Распространение западных элементов в садово-парковом искусстве

Сучжоу и Янчжоу также свидетельствует о внимании местных богачей к придворной эстетике.

Во-вторых, важную роль сыграл возврат в родные края бывших придворных художников из региона Цзяннани. Гравюра «Следы на заснеженном горном пути» (栈道迹雪) (Рис. 10) содержит оттиск с надписью «бывший придворный живописец» (前内廷供奉), что свидетельствует о том, что автор Юньжу (云如) служил при дворе. Подобным образом, в «Полное иллюстрированное издание пьесы «Сисянцизи»» (全本西厢记图) (Рис. 11), созданном Моланцзы (墨浪子), встречается печать с надписью «поэт из императорского дворца» (大内词臣).

Учитывая, что законы династии Цин строго запрещали подделку или незаконное использование официальных печатей. В «Своде законов Великой Цин» (大清律例) сказано:

«Кто изготовит фальшивую официальную печать — наказывается 100 ударами и тремя годами ссылки; за донос — награда в 30 лян серебра; соучастники и пользователи — с облегчением на одну ступень»⁷. [7]

Следовательно, маловероятно, что Юньжу (云如) и Моланцзы (墨浪子) подделывали печати.

Эти художники владели как придворным академическим стилем, так и южнокитайской живописью художников-литераторов (文人画) традицией, и свободно переходили от одного стиля к другому, хотя порой было трудно чётко разграничить эти два стиля. Тем не менее, учёные в целом проследили стилистические взаимосвязи между придворной живописью и суджоуской гравюрой.

Появление перспективы в суджоуских гравюрах, возможно, связано с трактатом Нянь Сяо (年希尧) «Учение о зрении» (视学). Эта книга была издана в 1735 году и состоит из 132 страниц, содержащих множество иллюстраций, выполненных с использованием линейной перспективы. На одной из гравюр, изображающей «вид снизу на крышу» (仰视屋顶) (Рис. 12), можно заметить вертикально пересекающиеся штриховые линии. Это свидетельствует о том, что уже в 1730-х годах в китайской гравюре появились такие элементы, как перекрёстные и параллельные штрихи, а также приёмы светотени.

Во время своей службы в Министерстве общественных работ в Пекине Нянь Сяо познакомил-

ся с Джузеппе Кастильоне (Giuseppe Castiglione) и обучался у него геометрии, перспективе и западной живописи. В предисловии к трактату «Учение о зрении» (视学) он пишет: «С юности я интересовался учением о зрении, не раз приглашал усилия и размышлял, но не мог постичь его сути. Лишь когда мне посчастливилось неоднократно беседовать с западным учёным Ланом, я смог применять западные методы в китайской живописи.»⁸[8]

Он познакомился через Джузеппе Кастильоне (Giuseppe Castiglione) с трудом Андреа Поццо (Andrea Pozzo) «Перспектива для живописцев и архитекторов», будучи лично увлечён перспективой, после периода интенсивного изучения собрал свои наработки в сочинении «Суть учения о зрении» (视学精蕴), которое было впервые опубликовано в 1727 году. В 1734 году он вернулся в Пекин с дополненной рукописью, и уже в следующем, 1735 году, увидел свет окончательный вариант трактата «Учение о зрении» (视学).

Джузеппе Кастильоне (Giuseppe Castiglione) сотрудничал с Нянь Сяо (年希尧) преимущественно в образовательных целях: наряду со службой при императорском дворе, он также был обязан обучать китайских придворных художников законам перспективы. С 1727 года, «Суть учения о зрении» (视学精蕴), вероятно, использовался Кастильоне в качестве учебника по перспективе. Высока вероятность того, что придворные художники систематически осваивали западную перспективу именно по этому труду. Некоторые из них могли впоследствии перенести усвоенные визуальные приёмы в Сучжоу, тем самым повлияв на стиль суджоуской гравюры.

Помимо влияния иезуитов и придворных художников, западные черты в суджоуской гравюре также были связаны с международной торговлей. Ещё в поздний период Мин западное искусство уже распространилось среди народа в Сучжоу, а контакты с иностранными торговцами способствовали дальнейшему разнообразию художественных стилей суджоуской гравюры.

Сюй Вэньцин (徐文琴) отмечает, что некоторые суджоуские гравюры «Благородные дамы» (仕女图) явно находились под влиянием французских «модных гравюр» (French fashion plates). «Модные гравюры» (French fashion plates) были

5. У Минь, Хань Ци. Сборник католических документов эпохи Юнчжэн и Цяньлун, хранящихся в Европе. — Шанхайское народное издательство, 2008. — С. 219. 吴旻, 韩琦. 欧洲所藏雍正乾隆朝天主教文献汇编[C]. 上海人民出版社, 2008:219.

6. Отдел архивов Мин и Цин Императорского дворца. Исторические материалы об архиве семьи Цао — ткачей из Цзяннина. — Издательство Чжунхуа, 1975. — С. 35. 故宫博物院明清档案部. 关于江宁织造曹家档案史料[M]. 中华书局, 1975:35.

7. «Уголовный кодекс Великой Цин» — раздел о мошенничестве — фальсификации. 《大清律例》刑律-诈伪.

8. Нянь Сяо. Учение о зрении. — Шанхайское издательство древней литературы, 1995. — С. 1. 年希尧. 视学[M]. 上海古籍出版社, 1995:1.

завезены в Китай в конце XVII века⁹. [9] Под воздействием этого влияния сучжоуские гравюры «Благородные дамы», как правило, демонстрируют более массивные и крепкие образы в духе барокко, в отличие от образа женщин с покатыми плечами и тонкой талией, популярного тогда в китайской живописи. Известно, что гравюра «Красавица, играющая в шахматы» (美人下棋图) (Рис. 13) восходит к офорту Антуана Трувена (Antoine Trouvain) «Французская знатная дама играет в пасьянс» (French noblewoman playing the game of solitaire, 1698) (Рис. 14).

Недавнее исследование показало, что картина эпохи Цяньлуна «Вид западноевропейского театра» (西洋剧场图) (Рис. 15) заимствовала мотивы с произведения Каналетто (Canaletto) — «Площадь Сан-Марко с видом на церковь Сан-Джеминьяно» (Piazza San Marco, Looking toward San Geminiano; 1737) (Рис. 16)¹⁰. [10]

Стоит отметить, что в отличие от западной живописи, введённой иезуитами в Китае по религиозным мотивам и преимущественно религиозной тематики, поток светской живописи, поступавшей в Китай, являлся чисто коммерческим явлением. Их распространение, скорее всего, осуществлялось через Ост-Индские компании (Westindische Compagnie) различных европейских стран.

В Европе сохранилось несколько «Богу ту» (博古图, картина с антикварными вещами) (Рис. 17), произведённых в Сучжоу. Эти «Богу ту» (博古图) были созданы с учётом западных эстетических предпочтений и не следовали традиционной плоскостной композиции (как, например, «Богу ту» в Китайской кабинете Меншикова дворца

в Санкт-Петербурге). Вместо этого натюрморты были помещены в книжные шкафы, выполненные с использованием перспективы, что придавало изображению объём и приближало его к европейским троплёям картинам (trompe-l'œil).

На аукционе Буковски (Bukowski) 2016 года были выставлены три такие гравюры, происходящие из имения Скеняс (Skenäs Manor) в Вингакерсе (Vingåkers). Первоначальными владельцами, вероятно, были Йохан Гилленборг (Johan Gyllenborg) или его сын Якоб Йохан Гилленборг (Jacob Johan Gyllenborg). Их родственник Фредрик Гилленборг (Fredrik Gyllenborg) в то время был акционером Шведской Ост-Индской компании (SEIC), через которую эти гравюры, скорее всего, попали в Швецию.

Исходя из этого, можно предположить, что уже к раннему периоду правления Цяньлуна (乾隆) сучжоуские художники имели прямой доступ к европейской масляной живописи, гравюрам и акварели, а возможно, и получали образцы изображений от европейских заказчиков для использования в работе. Под влиянием коммерческих интересов сучжоуские художники самостоятельно осваивали европейские техники, чтобы соответствовать рыночному спросу.

Таким образом, формирование западного стиля в сучжоуских гравюрах XVIII века произошло через множественные пути проникновения в Сучжоу — на стыке деятельности иезуитов, придворной системы и международной торговли. Под воздействием религиозного распространения, восхищения придворной модой и коммерческих стимулов западное искусство постепенно проникало в творчество сучжоуских гравёров. Что ещё важнее, сучжоуские художники не просто механически копировали западные образы, а усваивали и творчески перерабатывали их в местном контексте, формируя тем самым оригинальные региональные гравюры.

БИБЛИОГРАФИЯ:

9. Сюй Вэньцин. Исследование датировки гравюр «Благородные дамы» и крупных цветочных и птиц изображений в Сучжоу XVIII века // Журнал культуры. — 2018. — № 102. — С. 130–156. 徐文琴. 十八世纪苏州版画仕女图断代及大型花鸟图探讨[J]. 文化杂志. 2018(102):130–156.
10. Фан Гуаннань. Наложение образов: «Вид западноевропейского театра» эпохи Канси // Театр. — 2023. — № 2. — С. 111–121. 方冠男. 视觉重叠: 康乾时代的《西洋剧场图》[J]. 戏剧. 2023(2):111–121.

1. Ван Чжэнхуа. Производство и коммерческие аспекты сучжоуских гравюр в начале и середине Цин // Сборник Института истории Нового времени Академии наук Тайваня. — 2016. — № 92. — С. 1–54.
2. 王正華. 清代初中期作為產業的蘇州版畫與其商業面向. 中央研究院近代史研究所集刊. 2016(92):1–54.
3. Дубровская Д. В. Зрение как зеркало: европейские теории визуальности и «аккомодативный» стиль художников-иезуитов в Китае // Восток (Oriens). — 2019. — № 4. — С. 166–172.
4. Дун Лихуэй. Западные иллюстрированные книги, принесённые с миссионерами в Китай в период Мин-Цин, и их влияние в Китае // Международный журнал синологии и западных исследований. — 2018. — № 12. — С. 63–72.
5. 董丽慧. 明清之际随传教士入华的西文插图书籍及其在华影响[J]. 国学与西学国际学刊. 2018(12):63–72.
6. Е Нун. Приход западной живописи и миссионеров в период Мин-Цин // Исследования искусства. — 2004. — № 2. — С. 82–95.
7. 叶农. 明清之际西画东来与传教士[J]. 美术研究. 2004(2): 82–95
8. И Ли. Жизнь Нянь Сяо и его вклад в искусство и науку // Китайские исторические исследования. — 2000. — № 3. — С. 155–165.
9. 伊丽. 年希尧的生平及其对艺术和科学的贡献[J]. 中国史研究. 2000(3):155–165.
10. Лян Хуэймэй. Искусство дворца эпохи Цин — исследование синтеза китайской и западной живописи. — Китайский университет культуры, 2013.
11. 梁慧美. 盛清宫廷艺术—中西合笔画研究[D]. 中国文化大学. 2013.
12. Ноэль Говерс. Исследование бухгалтерских книг и духовных записей иезуита Франсуа де Ружмона из Чаншу в ранний период Цин. — Издательство «Слон», 1997.
13. 高华士. 清初耶稣会士鲁日满常熟账本及灵修笔记研究 [M]. 大象出版社, 1997
14. Сяо Жусе. Исследование распространения католицизма в Китае. — Хэбэй: Храм Сяньсянь, 1931.
15. 萧若瑟. 天主教传行中国考[M]. 河北献县天主堂. 1931.
16. Финнан А. Говоря о Янчжоу: китайский город, 1550–1850. — Кембридж, Массачусетс: Азиатский центр Гарвардского университета, 2004. — Гл. 8.
17. Antonia Finnane, Speaking of Yangzhou: A Chinese City, 1550–1850 (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2004), chap. 8.
18. Кэхилл Дж. Далёкие горы: китайская живопись поздней династии Мин, 1570–1644. — Жизнь. Чтение. Новые знания, книжный магазин «Саньянь», 2009.
19. 高居翰. 山外山: 晚明绘画1570–1644[M]. 生活·读书·新知三联书店. 2009.

Anna A. Fischer

Master in Art Studies,
competitor of a scientific degree of candidate of Art Studies,
Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies
The Russian State University for the Humanities
e-mail: modernanna@mail.ru
Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5163-7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-82-97

ROMANTIC AND SYMBOLIST APPROACHES TO INTERPRETING THE IMAGES AND MOTIFS OF DANTE ALIGHIERI'S DIVINE COMEDY IN 19TH-CENTURY FRENCH FINE ART

Summary: The author of the article addresses the problem of the influence of Dante Alighieri's *Divine Comedy* as a source of artistic images on the fine art of France in the 19th century. The influence of Dante's artistic images is revealed in the thematic selection of French painting in the 19th century: E. Delacroix, V.A. Bouguereau, J.A.D. Ingres, A. Cabanel. It is also vividly manifested in French sculpture of the period under consideration in the works of A. Rodin, J.B. Carpeaux. We have discovered several ways of interpreting Dante's literary images in French

"The *Divine Comedy*" by Dante Alighieri is an integral part of the literary, philosophical, religious and, in general, cultural thought of the 14th century, which reflected the multi-level thinking of the developed Middle Ages. The work was created between 1307 and 1321 during the poet's exile from Florence. It served as a significant source of semantic content for European verbal culture, which has not faded over the centuries. Thus, its meaning is not lost over time, remaining a semantic, spiritual and symbol-forming reference point. This monumental work is a journey into another world, sometimes considered as a mystical path of the soul to God, similar to the spiritual experience of the outstanding theologian, scholastic of the 13th century Bonaventure. "The *Divine Comedy*" paradoxically combines a host of religious ideas and contains judgments about gallant, courtly love. In a letter to Can Grande della Scala, the poet shared the mul-

fine art: their romantic and symbolist understanding. The presented examples of sculpture and painting demonstrate the representation in the language of fine art of the multidimensional images of the work of the 14th century Italian poet as refractioned by the interpretations of the plots by 19th century artists.

Keywords: 19th century French painting, 19th century French sculpture, Dante Alighieri's images in fine art, Romanticism, Symbolism.

tifaceted nature of the idea of the work, he spoke about the goals of the poem and the four meanings hidden in it: literal, allegorical, anagogical and moral. Dante defined the practical purpose of the work as educational, consisting in showing humanity the path to salvation, teaching contemporaries. A feature of the work was the intersection of real historical characters, biblical and mythological creatures in a single poetic space. The central figure of the narrative was the author himself, the real person from whom it is conducted. In a sense, Dante likened his work to Revelation, giving the entire narrative features of autobiography, subjectivity and sincerity, which attract readers to this day.

In its depiction of the created world, the author's work becomes a treasure trove of medieval natural philosophy for researchers, touching upon the contradictory images of eschatology (the doctrine of the ultimate destinies of man and humanity in gen-



Eugène Delacroix. *The Barque of Dante (Dante and Virgil in Hell)*. 1822. Oil on canvas, 189 × 241 cm. The Louvre, Paris.

eral). The poem contains an intricate combination of traditional theology and popular views on the afterlife of medieval man. Its corpus is composed of three parts and, in accordance with church tradition, is entitled: Hell. Purgatory, Paradise (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*). The images of Hell tell of inanimate nature, in which natural matter is located and elemental forces struggle. The events of Purgatory reveal a wealth of knowledge from the field of biology, botany, and touch upon the world of people — psychology, history. Alighieri's Paradise reveals the greatness of divine nature, touching upon the higher spheres. The poet applies astronomy and metaphysical principles to its description.

The study of the influence of the *Divine Comedy* is an experiment in applying an interdisciplinary approach and demonstrating how immersion in context can breathe new life into traditional methods of analysis. In addition to medieval views on the afterlife, we also see the concept of personal identity that the author proposes. The concepts of torment and pain are extrapolated to the eschatological ideas of that time, especially in their

paradoxical desire to emphasize the physical experience of the separated soul and the ultimate necessity of bodily resurrection. We consider Dante's *Divine Comedy* as a medieval monument that contains a significant layer of the culture of that era that entered it. The poem demonstrates the clash of absolute faith in divine justice and human reason, while the role of the individual, personal attitude comes to the fore. Dante's character is not an insensitive, detached spectator and a dry moralizer. As rightly noted in the article by Yu.S. According to Obidina, the text of the poem already contains a medieval component of "psychoanalysis" [Obidina Yu.S., 2016, p.40]. The hero often expresses sympathy for the sinners suffering in hell. This work is filled with biblical stories, the theology of Thomas Aquinas, Greek and Roman classical myths, history and Dante's clashes with the political elites of Italy and some Vatican leaders.

The influence of Dante's *Divine Comedy* on the works of many outstanding French masters was reflected in 19th century painting: E. Delacroix (1798–1863), V.A. Bouguereau (1825–1905), J.A.D. Ingres



Jean-Auguste-Dominique Ingres. Paolo and Francesca. 1819. Oil on canvas. Musée des Beaux-Arts, Angers

(1780–1867), A. Cabanel (1823–1889). In the period 1814–1819, J.A.D. Ingres created several versions of the painting "Paolo and Francesca" (seven versions), inspired by the images of Alighieri. The plot was borrowed by the Florentine author from real life. At the end of the 13th century, Guido I da

Polenta was the ruler of Ravenna. In 1275, he gave his daughter, who was distinguished by her extraordinary beauty, to the powerful ruler of the city of Rimini, Giancioto Malatesta. However, the young beauty fell in love with her husband's brother, who caught them together and killed them.

These works by Ingres are referred to as the so-called troubadour style (from the French "Stile troubadour"). This mockingly ironic term is usually applied to historical French painting of the early 19th century with an idealized depiction of the Middle Ages and the Renaissance. Often, along with historical figures of the past, famous old masters such as Raphael and Dante were chosen as images. Common features of the artist's compositions are noted, they are characterized by frontality, as well as attention to the details of the interior and costume inherent in the Northern Renaissance. Thus, we can note a special passion for Dante's work as a powerful thematic source for French masters of the 19th century. In the context of the genesis and development of the characteristics of the romanticism trend with its gravitation towards old literature, historicism.

In his works, Ingres illustrated the romantic scene of Paolo and Francesca da Rimini reading, which led to a sinful kiss, for which both heroes are ultimately executed. A comparison of the kiss of Dante's characters and a similar one between Lady Guinevere and the knight Lancelot as an application of the motif of the forbidden kiss of lovers was carried out in art history earlier in the 1968 study of M. Musa and A. Hatcher [Andersen V.V., 2016 p.295]. The first, likening her to Eve who tempted Adam, Dante depicts a girl reading about a kiss, and Paolo is already kissing her, responding to the feeling she showed. The popularity of depicting images and themes of forbidden love in literature and fine art was great, it is worth recalling a series of sometimes courtly, sometimes dramatic narratives. In addition to Paolo and Francesca, we should mention the images of Romeo and Juliet, Leila and Meijnun, Vis and Ramin and others that correspond to the general typology.

Alighieri himself, when conceiving the episode of "Hell" with Paolo and Francesca, relied not only on the real story but also on the well-known story of Abelard and Heloise, a parallel with which can be traced in the fact that love overtakes the loving couples in both cases while reading a book. This motive, quite courteous, obviously motivated Ingres to create his compositions. V.V. Andersen writes about the artistic parallel of the two dramatic love stories, relying on the arguments of the researcher P. Dronke [Andersen V.V., 2016 p.294]. One of the most famous for viewers is the work stored in the Museum of Fine Arts in the city of Angers. The construction of Paolo's figure resembles Jupiter in the painting "Jupiter and Thetis" by Ingres himself.

The artist's paintings are executed in a characteristic authorial manner, characterized by clear contours of figures, rounded lines. Later, Ingres earned an unflattering opinion of his own work from a number of critics. A. Chegodaev writes about the artist: "He was accused of dryness and primitiveness; his passion for early Italians was considered absurd bad taste, and some critics, poorly versed in the history of art, considered his simple and clear form to be nothing more or less than 'Gothic'" [Chegodaev A.D., 1969, p. 235]. The Soviet critic himself acknowledged the coldness and dryness of the images, but it seemed to be precisely salon painting, canvases on religious and historical themes, where Ingres shows deliberateness. A similar thought was expressed about the artist's artistic style by the Italian art historian L. Venturi, when he wrote: "Thus, Ingres's romanticism was a *frozen romanticism*, which received the name of *art for art's sake*" [Venturi L., 2007, p. 140].

In addition to Ingres, Alexandre Cabanel chose this subject, which led to the creation of the painting "The Death of Francesca da Rimini and Paolo Malatesta", created in 1870. He was attracted by the prospect of capturing a dramatic episode in the story of two young lovers killed as a result of the jealousy of Francesca's husband. Only Cabanel captured the very denouement of the dramatic conflict. The author's canvas, like others in his work, is quite decorative in terms of composition, devoid of the genuine expression of the reality of the depicted, which was sought by the representatives of romanticism. Cabanel's drama is illusory, as if the scene he depicted does not intend to convince the viewer of the reality of the plot. The artist likens the action of the heroes of the picture to a stage play, when the viewer is directly aware of the conventionality of the tragic narrative. The artist adds credibility to the details of the interior, he carefully executed the draperies of the costumes, curtains.

The work of another famous French artist Eugène Delacroix (1798–1863) "Dante's Boat" ("Dante and Virgil in Hell") of 1822 depicts the main characters of the "Divine Comedy" crossing the mythical river Styx in a boat. The dynamism and drama of the composition, the solution of space with the help of color accents could have influenced the formation of the technique of the impressionists in the future. A small vessel is surrounded by the rushing souls of sinners who are trying to climb up to Dante and Virgil, to cling to the stern. From the back, one can

see the powerful figure of the boat's helmsman Phlegyas, whose name in Greek means "blazing", "setting on fire". The meaning contained in his name echoes the background of the canvas itself with the flaming walls of the city in the background, an abundance of clouds of smoke. The painting, currently in the Louvre, was Delacroix's first large-scale work, comparable in drama and epic significance to a contemporary work, the well-known to the author canvas by Theodore Gericault (1791–1824) "The Raft of the Medusa" of 1819. It has become commonplace among researchers to regard Delacroix's canvas as proclaiming the transition from classicism to romanticism. At the same time, the landscape image occupied a significant place in the concept of the images of his works, including "Dante's Boat", where the gloomy appearance of the hellish current is a factor of powerful emotional influence. "Thus, the romantic landscape expressed the feeling of disappointment of people of the first quarter of the 19th century, the sense of the meaninglessness of what was happening and even the hostility of the surrounding world" [Ivasyutina M. A., 2015, p. 82].

In 1850, Adolphe William Bouguereau (1825–1905) painted Dante and Virgil in Hell. On the canvas, the artist depicted Dante and his guide watching from the sidelines, fascinated, the fierce scene of the struggle between the usurper Gianni Schicchi and the alchemist Capocchio, which broke out in the tenth ditch of the eighth circle of Hell. Here, according to Dante, forgers, heretics and counterfeiters of all stripes found refuge. Gianni Schicchi, who was guilty of posing as a dead man in order to draw up a will in his name in his favor, is depicted attacking the alchemist Capocchio. He grabs him by the neck, tormenting him. In his work, the author relied on the scene of Canto XXX of the "Hell" of the "Divine Comedy", his idea was to depict the horrors of the underworld.

Although the "Divine Comedy" describes the state of souls after death, its subject remains earthly life in its many manifestations. Of course, the work emphasizes the theme of the path, similar to the wanderings of the ancients, such as the wanderings of Odysseus in Homer, the search for Aeneas in Virgil, the visions of medieval monks and theologians. The main thing in our understanding remains the meaning of the path itself, its final goal, which is outlined by the constant search for oneself, the meaning of life, the hopes of humanity for a different existence. The drama of any great monument of

art lies in the combination of images of ideal and harsh prosaic realities, paradoxes that hinder the happy beginnings of the main character. As we can see, the influence of the Divine Comedy on world fine art can be traced in one way or another and extends to the present day.

Artists were often interested in illustrating Dante's text. The interest in romantic and historical aspects expressed in the poet's work, the moral pathos embedded in it, is demonstrated using the example of French art of the 19th century. Dante was in many ways similar to the creator of the universe, and perhaps his best interpreters were the titan masters, such as the sculptors Buonarroti ("The Last Judgment") and Rodin ("The Gates of Hell"), illustrators William Blake and Gustave Doré. Geniuses of different times and countries are related to Dante by monumentality, subtle elaboration of images and details, a bright subjective component, and originality of artistic means. The two masters developed a deeply individual embodiment of the plots and scenes of the "Divine Comedy". And, as M. Yu. Levakhina rightly noted, both approaches, being extraordinary, arose from different principles. Blake certainly acts as a visionary, embodying a purely personal vision of the themes of the Italian poet [Levakhina M. Yu., 2012, pp. 46–51]. Doré, on the other hand, embodied a deeply classical, monumental style of illustration. It can be said that the artist's illustrations themselves became a canon for subsequent depictions of Dante's images.

Among the most extraordinary embodiments of the late period, we will cite the special Italian cultural context of the early 20th century [Emelyanova I. B., 2020, pp. 17–26], when the figure of Dante and his legacy were politically engaged, which can be observed thanks to the illustrations of A. Nattini, where a tendency towards expressive glorification of the national history of Italy can be traced. Utopian architectural projects are also expressive, although ideologically ambiguous. These are the models of the Danteum sculpture dedicated to Alighieri, gravitating towards monumentalism and pretentiousness: "Crystal Image", "Stone Image", "Iron Image" by M. Zampini, G. Terragni, "Hall of Paradise", "Hall of Purgatory" by P. Liggeri.

The art of sculpture did not remain indifferent to Dante's work. In 1880, Auguste Rodin received an order to create bronze doors for the Museum of Decorative Arts similar to the composition of the "Gates of Paradise" (the eastern gates of the Floren-



Jean-Baptiste Carpeaux. *Ugolino and His Sons*. 1865–1867. Marble

tine Baptistery) by the Italian sculptor and jeweler Lorenzo Ghiberti (1378–1455). The construction of the composition was planned to be carried out in Paris, and the official proposal to create the deco-

rative design was decided to be entrusted to Rodin as an outstanding master of our time. Rodin accepted the task, which literally captured him for his entire life, rejecting any possible fear of the gran-

deur of the idea. His development of images was embodied in individual sculptures, now known as "The Thinker" (1880–1882), "Eve" (1881), "Ugolino" (1880), "Three Shades" (1886). The master's creative method was influenced not only by his acquaintance with the monument of Ghiberti's art, but also by the images of Michelangelo's "Last Judgment" and the decor of Gothic churches. Rodin sought to embody the scale of the tragedy presented in all the diversity of human images, woven into the unity of plastic masses, in the creation of "The Gates of Hell". His work is distinguished by a skillful combination of relief and round sculpture, convincingly expressing the spontaneity, the chaos of the vortices of the universe. Fear of torment, human poses filled with despair are replaced by images of people in confusion or passive bewilderment. But still, Rodin's genius embodied neither a hymn nor a triumph of death — in the relief plane of the gates a living principle is traced, the female characters radiate grace and eroticism.

As it happens with many great artists, the image they embody goes beyond the literal illustration of the work that inspired it: "A striking example of this is Rodin's "The Gates of Hell" (1880–1917), originally conceived as a work on a literary plot, but including sculptural images inspired by the poetry of F. Villon and C. Baudelaire, reflecting, first of all, the sculptor's dramatic experience of the problems of modernity and reflections on human life in the flow of historical time, on the spiritual strength of man, on his destiny" [Fedotova E. D., 2018, p. 175]. The expression and self-absorption of Rodin's heroes recreates no longer Renaissance questions about existence and retribution for the sins of earthly life; the sculptures embody the new existential problems of man in the New Age.

The side pillars of the portal, contrary to the depicted chaos on the gate leaves, unfolding over their entire surface, are directed upward. The dramatic movements of the characters add dynamism to the composition. The semantic load of the part of the portal that forms the ceiling above the gate is strong. The sculptor resorts to creating a perspective in the center, forming a space reminiscent of cave vaults. The male figure, later called the "Thinker", stands out. This impressive, monumental image, associated with Rodin himself, is actually symbolic. In fact, it represents an impersonal archetype. The starting point for the creation of the sculpture was the image of the "Poet". In the process of work, it

acquired a deeper philosophical sound, embodying the concepts of "Creator", "Dreamer". It is known that the model was the famous Parisian athlete Jean Beau, who was engaged in boxing and earned money from his own performances.

The image of Count Ugolino, borrowed for the gates by Rodin from the Divine Comedy, leaves a deep impression on the viewer. Dante meets him in the ninth circle of Hell, where criminals who have betrayed their homeland are subjected to terrible torments:

"Lifting his lips from the vile food,
He wiped his bloody mouth
O the hair in which he had so terribly gnawed,..."
[Alighieri D., 2005, p.167].

Ugolino della Gherardesca (c. 1220–1289) was a real person, a deposed ruler of Pisan who was imprisoned with his sons and grandsons, where they died of starvation. Despite the lack of evidence of cannibalism, a legend has been circulating that Count Ugolino, like many desperate people going mad from hunger, was destined to feed on the flesh of his sons. This hint of cannibalism of the character in literature is not clearly resolved by Dante. This circumstance makes the image of the Count even more contradictory and tragic, demonstrating the limits of human despair. The dramatic image attracted not only Rodin to embody; similar compositions in concept can be found in the works of another French sculptor J. B. Carpeaux (1827–1875) "Ugolino and His Sons". The expression and pathos of the canvas are similar to the painting by F. Goya (1746–1828) "Saturn Devouring His Son" created in 1819–1823. The interpretation of the character by Carpo has an incomparable psychologism, his facial expressions and gestures multiply the transmission of Ugolino's reflection. The torment of the soul, realizing the horror of what was done, is perceived as a clash of the rationality of the character's act with the sensualistic rejection of the fact. If a medieval person had to be tormented by the thought that he should have acted in a specific way, but acted differently, then the embodiment by the sculptor della Gherardesca is perceived with genuine drama, thanks to the idea he emphasized that the hero acted exactly as he had to act. The viewer has a hard time realizing the fact that a necessary act is far from always virtuous. And the choice facing a person is not a preference between the traditional categories of good and evil, but sometimes lies between several evils.

Rodin also designed the symbolic group Three Shadows for the ensemble The Gates of Hell. It rises above the scenes depicting swept away sinners on the surface of the gates. The sculptural group is designed symmetrically, it is static, and is distinguished by its balance. Rodin composed it from three similar figures in mutually supporting poses, but still, as if under the weight of despair, drawn to the ground, as if under a weight unbearable for a person, their legs are buckling.

Rodin intended to create another female figure, which was named "Eve". According to his plan, it was to flank the doors together with the supposed figure of "Adam", located on the opposite side. The image created by the master turned out to be tremulous and lifelike. As a result, the sculptural image of "Eve", translated into marble, was purchased by the Russian industrialist and collector M. A. Morozov (1870–1903). It is noteworthy that many of the models developed by the sculptor for "The Gates of Hell" became independent, completely self-sufficient monuments. The sculptural group "The Kiss", which was originally supposed to embody Paolo and Francesca, became a symbol of all lovers and love in general, and a bronze copy of "The Thinker" now rises above the grave of its creator, as if protecting his eternal peace.

In the context of representing experience, Romanticism appeals to the singularity of experience. Artistic artifacts of the era serve as transcriptions of intimate narratives, reflecting the unique perspective of the creator and his emotional map of the world. This is clearly demonstrated in Delacroix's "Dante's Boat", where the tragedy of Dante's plot is refracted through the prism of the artist's stormy, subjective experiences, as well as in Carpeaux's sculpture "Ugolino", which captured the despair and torment of a specific person, and not an abstract idea of suffering. Rodin's sculpture definitely embodied capacious philosophical concepts in syncretic symbols of love, human dignity and other higher manifestations of spiritual culture.

Symbolism cultivates the desire to generate universal codes. These codes are designed to transcend individual understanding. Its goal is to construct images that resonate with the archetypes that inhabit the collective unconscious. Rodin's "The Gates of Hell", despite its multi-figured and detailed nature, strives to embody a universal concept of sin and punishment that goes beyond personal experience. Ingres's and Cabanel's paintings of Paolo

and Francesca strive to create an archetypal image of tragic love rather than convey the specific emotions of individuals. This allows them to transcend the horizons of personal interpretation and ultimately achieve universal resonance.

In conclusion, it should be noted that the observed manifestations of romanticism and symbolism represent dichotomous strategies of escapism, opposing themselves to the dominant discourses of the period under study. Appeals to the Divine Comedy in Western European art each time actualize the themes of sin, personal guilt, retribution and means of salvation. Going beyond the times of Dante, the poem does not lose its significance among representatives of different cultures and generations. The study of the diverse heritage of Alighieri still occupies many scientists, literary scholars, art historians, philosophers. Due to the versatility inherent in the Divine Comedy, it touched upon different areas of human culture. In the presented work, only a small aspect of it is considered, concerning the use of imagery in French art of the 19th century.

This century is famous for the work of romantic artists, works of painting, graphics and sculpture, equally inspired by the immortal creation of the great poet and thinker. While romantic art is focused on finding refuge in the sphere of intense emotional experiences and individual narratives, symbolism is characterized by the desire to find transcendence through the universalization of symbolic systems and an appeal to spiritual ideals. The work of artists determined the course of development of art, finding a new metaphysical ideal of a person in an immanent internal existential conflict, which is hidden not in the images of sacred texts, but in such iconic literary monuments of humanistic thought as Alighieri's Divine Comedy. All this is clearly demonstrated by the above analysis of French painting and sculpture of the XIX century, where both trends harmoniously articulate a common intention of emphasizing the subjective as a determining factor in the process of perceiving the surrounding world.

REFERENCES:

1. Dante, A. 2005. *Bozhestvennaya komediya [The Divine Comedy]*, Translated from Italian by Lozinsky, M.L., Izd-vo Eksmo, Moscow, Russia (Series "Foreign Classics").
2. Andersen, V. 2016. "The story of Abelard and Heloise in Dante, Petrarch and Boccaccio" [Istoriya Abelyara i Eloizy u Dante, Petrarki i Bokkachcho], *Bulletin of the Russian Christian Humanitarian Academy [Vestnik Russkoj khristianskoj gumanitarnej akademii]*.
3. Venturi, L. 2007. "Jean-Auguste-Dominique Ingres", *Khudozhniki novogo vremeni [Artists of the New Time]*, Azbuka-klassika, St. Petersburg, Russia.
4. Emelyanova, I. 2020. *Kult Dante Alighieri i kultura Italii pervoj treti XX veka [The cult of Dante Alighieri and the culture of Italy in the first third of the 20th century]*, Izdatelskij dom Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, Moscow, Russia.
5. Ivasyutina, M. 2015. "Landscape in the works of Eugene Delacroix" [Pejzazh v tvorchestve Ezhena Delakrua], *International research journal [Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal]*, v. 2–2 (33), pp. 82–84.
6. Levakhina, M.Yu. 2012. "The theme of love in Dante Alighieri's The Divine Comedy (Images by W. Blake and G. Dore)" [Tema lyubvi v "Bozhestvennoj komedii" Dante Alighieri (Izobrazheniya U. Blejka i G. Dore)], *Bulletin of the Magistracy. Cultural Studies [Vestnik magistratury. Kulturologiya]*, no. 2(5), pp. 46–51.
7. Obidina, Yu. 2017. "Desine sperare qui hic intrasi: Dante vs Virgil", *Bulletin of the Nizhny Novgorod Lobachevsky University [Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo]*, no. 6, pp. 39–45.
8. Fedotova, E. 2018. "Rodin and the problem of "literaryism"" [Roden i problema "literaturshchiny"], *Art of Eurasia [Iskusstvo Evrazii]*, no. 3(10), pp. 172–178.
9. Chegodaev, A. 1969. "Jean Auguste Dominique Ingres", *Art of Western Europe XIX–XX centuries, Iskustvo. Kniga dlya chteniya. Zhivopis. Skulptura. Grafika. Arkhitektura [Art. Book for reading. Painting. Sculpture. Graphics. Architecture]*, "Prosveshchenie", Moscow, USSR.

Анна Александровна Фишер

магистр искусствоведения,
соискатель научной степени кандидата искусствоведения
кафедры кино и современного искусства
Российского государственного гуманитарного университета
e-mail: modernanna@mail.ru
Москва, Россия
ORCID ID: 0000-0001-5163-7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-82-97

РОМАНТИЧЕСКИЙ И СИМВОЛИСТСКИЙ ПОДХОДЫ ТРАКТОВКИ ОБРАЗОВ И МОТИВОВ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ФРАНЦИИ XIX ВЕКА

Аннотация: Автор статьи обращается к проблематике влияния «Божественной комедии» Данте Алигьери как источника художественных образов на изобразительное искусство Франции XIX века. Влияние художественных образов Данте обнаруживается в тематическом отборе французской живописи XIX века: Э. Делакруа, В. А. Бугро, Ж.О.Д. Энгр, А. Кабанель. Оно живо проявлено также во французской скульптуре рассматриваемого периода в творчестве О. Родена, Ж.Б. Карпо. Нами обнаружено несколько путей толкование литературных образов Данте во французском

изобразительном искусстве: романтическое и символистское их осмысление. Приведенные образцы скульптуры и живописи демонстрируют репрезентацию языком изобразительного искусства многомерных образов произведения итальянского поэта XIV века в преломлении интерпретаций сюжетов художниками XIX столетия.

Ключевые слова: живопись Франции XIX века, скульптура Франции XIX века, образы Данте Алигьери в изобразительном искусстве, романтизм, символизм

«Божественная комедия» Данте Алигьери — неотъемлемая часть литературной, философской, религиозной и в целом — культурной мысли XIV века, в котором отразилось многоуровневое мышление развитого Средневековья. Создавалось произведение в период с 1307 по 1321 год во время изгнания поэта из Флоренции. Оно послужило значимым источником смыслового наполнения европейской вербальной культуры, не угасшего с течением веков. Таким образом ее значение с течением времени не утрачивается, оставаясь смысловым, духовным и символическим ориентиром. Это монументальное произведение — путешествие в иной мир, порой рассматриваемый как мистический путь души к богу, подобно духовному опыту выдающегося

теолога, схоласта XIII столетия Бонавентуры. «Божественная комедия» парадоксальным образом сочетает в себе сонм религиозных представлений и вмещает суждения о галантной, куртуазной любви. В письме к Кан Гранде делла Скала поэт делился многогранностью замысла произведения, он вел речь о целях поэмы и сокрытых в ней четырех смыслах: буквальном, аллегорическом, анагогическом и моральном. Практическую цель сочинения Данте определял, как просветительскую, заключающуюся в указании человечеству пути к спасению, поучение современникам. Особенностью произведения стало пересечение в едином поэтическом пространстве реальных исторических персонажей, библейских и мифологических существ. Центральной

фигурой повествования становился сам автор, реальное лицо, от которого оно ведется. В некотором смысле Данте уподоблял свое произведение Откровению, придавая всему нарративу черты автобиографичности, субъективности и искренности, привлекающих донныне читателей.

В изображении сотворенного мира произведение автора становится для исследователей кладезем натурфилософских представлений Средневековья, затрагивая противоречивые образы эсхатологии (учение о конечных судьбах человека и человечества вообще). Поэма содержит замысловатое сочетание традиционного богословия, народных взглядов о загробной жизни средневекового человека. Ее корпус составлен из трех частей и соответственно церковной традиции озаглавлен: Ад, Чистилище, Рай (Inferno, Purgatorio, Paradiso). Изображения Ада повествуют о неживой природе, в которой располагаются природные материи и борются стихийные силы. События Чистилища раскрывают богатство знаний из области биологии, ботаники, затрагивая и мир людей — психологию, историю. Рай Алигьери раскрывает величие природы божественной, касается высших сфер. Поэт применяет для его описания познания астрономии и положения метафизики.

Исследование влияния «Божественной комедии» является опытом применения междисциплинарного подхода и демонстрации того, насколько погружение в контекст может вдохнуть новую жизнь в традиционные методы анализа. Помимо средневековых воззрений на загробный мир мы видим и концепцию личной идентичности, которую предлагает автор. Понятия мучений и боли экстраполируются на эсхатологические представления того времени, особенно в их парадоксальном стремлении подчеркнуть физический опыт отделенной души и окончательную необходимость телесного воскресения. «Божественная комедия» Данте рассматривается нами в качестве средневекового памятника, вмещающего существенный пласт вошедшей в нее культуры этой поры. Поэма демонстрирует столкновение абсолютной веры в божественную справедливость и человеческий разум, при этом роль индивида, личного отношения выходит на первый план. Персонаж Данте — не бесчувственный, отрешенный зритель и сухой морализатор. Как справедливо отмечено в статье Ю.С. Обидиной, в тексте поэмы уже присутствует средневековый

компонент «психоанализа» [Обидина Ю.С., 2016, с. 40]. Герой часто выражает сочувствие к мучающимся в аду грешникам. Эта работа наполнена библейскими историями, теологией Фомы Аквинского, греческими и римскими классическими мифами, историей и столкновениями Данте с политическими элитами Италии и некоторыми лидерами Ватикана.

В живописи XIX века нашло отражение влияние «Божественной комедии» Данте на творчество многих выдающихся французских мастеров: Э. Делакруа (1798–1863), В.А. Бугро (1825–1905), Ж.О.Д. Энгр (1780–1867), А. Кабанель (1823–1889). В период 1814–1819 годов Ж.О. Д. Энгр создает несколько версий картины «Паоло и Франческа» (семь версий), вдохновившись образами Алигьери. Сюжет был заимствован флорентийским автором из реальной жизни. В конце XIII века правителем Равенны был Гвидо I да Полента. В 1275 году он выдал дочь, отличающуюся необычайной красотой, за могущественного правителя города Римини Джанчото Малатеста. Однако юная красавица полюбила брата своего мужа, который застал их вдвоем и убил.

Эти работы Энгра относят к так называемому стилю трубадуров (от фр. «Stile troubadour»). Этот насмешливо-ироничный термин обычно применяется к исторической французской живописи начала XIX века с идеализированным изображением Средних веков и Ренессанса. Часто наряду с историческими деятелями прошлого в качестве образов избирались прославленные старые мастера, такие как Рафаэль и Данте. Отмечаются общие черты вариантов композиций художника, им свойственны фронтальность, а также внимание к деталям интерьера и костюма, присутствующих Северному Возрождению. Таким образом, мы можем отметить особую увлеченность произведением Данте в качестве мощного тематического источника для французских мастеров XIX столетия. В условиях генезиса и развития характеристик направления романтизма с его тяготением к старинной литературе, историзму.

Энгр в своих произведениях проиллюстрировал романтическую сцену чтения Паоло и Франчески да Римини, повлекшую за собой греховный поцелуй, за который в итоге казняются оба героя. Сравнение поцелуя персонажей Данте и аналогичного леди Гвиневеры с рыцарем Ланселотом как применение мотива запретного поцелуя влюбленных проводилось в искусствознании ра-

нее в исследовании 1968 года М. Муса и А. Хэтчер [Андерсен В.В., 2016 с. 295]. Первой, уподобив ее искусившей Адама Еве, Данте изображает девушку, читающую о поцелуе, а Паоло уже целует ее, отвечая на проявленное ею чувство. Популярность отображения образов и темы запретной любви в литературе и изобразительном искусстве была велика, стоит вспомнить чреду порой куртуазных, порой драматических повествований. Помимо Паоло и Франчески, следует упомянуть образы Ромео и Джульетты, Лейлы и Мейджнуна, Вис и Рамина и другие, соответствующие общей типологии.

Сам Алигьери, задумывая эпизод «Ада» с Паоло и Франческой опирался помимо реально произошедшей истории на известное повествование об Абельяре и Элоизе, параллель с которыми прослеживается и в том, что любовь настаивает влюбленные пары в обоих случаях за чтением книги. Этот мотив, довольно куртуазный, очевидно и мотивировал Энгра на создание своих композиций. О художественной параллели двух драматических историй о любви пишет В.В. Андерсен, опираясь на доводы исследователя П. Дронке [Андерсен В.В., 2016 с. 294]. Одной из наиболее известных для зрителей является работа, хранящаяся в музее изящных искусств города Анже. Построение фигуры Паоло напоминает Юпитера на картине «Юпитер и Фетида» самого Энгра.

Картины художника исполнены в характерной авторской манере, характеризующейся четкими контурами фигур, округлыми линиями. Позже Энгр заслужил нелестное мнение о собственном творчестве у ряда критиков. А. Чегодаев пишет о художнике: «Его обвиняли в сухости и примитивности; его увлечение ранними итальянцами считалось нелепой безвкусицей, а некоторые критики, плохо разбиравшиеся в истории искусства, сочли его простую и ясную форму не более не менее как «готической»» [Чегодаев А.Д., 1969, с. 235]. Советский критик сам признавал холодность, сухость образов, но казавшуюся именно салонной живописи, полотно на религиозные и исторические темы, где у Энгра наблюдается нарочитость. Схожую мысль выражал о художественной манере живописца итальянский историк искусства Л. Вентури, когда писал: «Таким образом, романтизм Энгра был, *застывшим романтизмом*, который получил наименование *искусства для искусства*» [Вентури Л., 2007, с. 140].

Помимо Энгра данный сюжет выбрал Александр Кабанель, что привело к созданию картины «Смерть Франчески да Римини и Паоло Малатеста», созданной в 1870 году. Его привлекла перспектива запечатлеть драматический эпизод повествования о двух юных любовниках, убитых в результате ревности супруга Франчески. Только Кабанель запечатлел саму развязку драматического конфликта. Полотно автора, подобно другим в его творчестве, достаточно декоративно по замыслу композиции, лишено подлинной экспрессии реальности изображаемого, чего добивались представители романтизма. Драматизм Кабанеля иллюзорен, словно изображенная им сцена не несет намерения удостоверить зрителя в реальности сюжета. Художник уподобляет действие героев картины сцене спектакля, когда зритель непосредственно осознает условность трагического повествования. Достоверность живописец придает деталям интерьера, тщательно исполнены им драпировки костюмов, занавески.

Произведение другого знаменитого французского живописца Эжена Делакруа (1798–1863) «Ладья Данте» («Данте и Вергилий в Аду») 1822 года представляет изображение главных героев «Божественной комедии», пересекающих на лодке мифическую реку Стикс. Динамизм и драматизм композиции, решения пространства при помощи колористических акцентов могли повлиять в дальнейшем на формирование техники импрессионистов. Небольшое судно окружено метущимися душами грешников, которые стремятся взобраться к Данте и Вергилию, уцепиться за корму. Со спины видна мощная фигура управляющего ладьей Флегия, чье имя в переводе с греческого означает «пылающий», «поджигающий». Смысл заключенный в его имени, вторит самому фону полотна с пылающими стенами города на заднем плане, обилием облаков дыма. Находящаяся ныне в Лувре картина явилась первым масштабным произведением Делакруа, по драматизму и эпической значимости сравнимая с современным, — известным автору полотном Теодора Жерико (1791–1824) «Плот «Медузы» 1819 года. Общим местом среди исследователей стало отношение к полотну Делакруа, словно провозглашающему переход от классицизма к романтизму. При этом пейзажное изображение занимало существенное место в концепции образов его произведений, в том числе «Ладье Данте», где мрачный облик адско-

го течения являются фактором мощного эмоционального влияния. «Так, в романтическом пейзаже получило выражение чувство разочарованности людей первой четверти XIX века, ощущение бессмысленности происходящего и даже враждебности окружающего мира» [Ивасютина М. А., 2015, с. 82].

В 1850 году Адольф Вильям Бугро (1825–1905) пишет картину «Данте и Вергилий в Аду». На холсте мастер представил Данте и его проводника зачарованно наблюдающими со стороны за ожесточенной сценой борьбы между узурпатором Джанни Скикки с алхимиком Капаччо разразившейся в десятом рву восьмого круга Ада. Здесь, согласно Данте, нашли свое прибежище фальсификаторы, еретики и фальшивомонетки всех мастей. Джанни Скикки, провинившийся тем, что выдавал себя за умершего ради составления завещания от его имени в свою пользу, изображен нападающим на алхимика Капокио. Он вцепляется тому в шею, терзая его. В работе автор опирался на сцену песни XXX «Ада» «Божественной комедии», его замысел заключался в изображении ужасов преисподней.

Хотя «Божественная комедия» описывает состояние душ после смерти, предметом ее остается земная жизнь во множестве проявлений. Безусловно, в произведении акцентируется тема пути, подобно еще странствиям древних, таких, как странствие Одиссея у Гомера, поиски Энея у Вергилия, видения средневековых монахов и богословов. Главным в нашем понимании остается сам смысл пути, его конечная цель, которая вырисовывается постоянным поиском себя, смысла жизни, надежд человечества на иное бытие. Драматизм любого великого памятника искусства заключается в сочетании образов идеальных и суровых прозаических реалий, парадоксов, препятствующих счастливым начинаниям главного героя. Как мы можем отметить, влияние «Божественной комедии» на мировое изобразительное искусство прослеживается в том, или ином качестве и распространяется вплоть до наших дней.

Нередко художников занимало и иллюстрирование текста Данте. На примере французского искусства XIX века продемонстрирована заинтересованность романтическими и историческими аспектами, выраженными в произведении поэта, заложенный им нравственный пафос. Данте во многом был подобен творцу вселенной, и возможно наилучшими его интерпретаторами ста-

ли мастера-титаны, каковыми были скульпторы Буонаротти («Страшный суд») и Роден («Врата Ада»), иллюстраторы Уильям Блейк и Гюстав Доре. Гениев разных времен и стран роднит с Данте монументальность, тонкая проработанность образов и деталей, яркая субъективная составляющая, оригинальность художественных средств. Двое мастеров разрабатывали глубоко индивидуальное воплощение сюжетов и сцен «Божественной комедии». И, как справедливо замечала М. Ю. Левахина, оба подхода будучи неординарными восходили к различным принципам. Блейк, безусловно, выступает в качестве визионера, воплощавшего сугубо личное видение тем итальянского поэта [Левахина М. Ю., 2012, с. 46–51]. Доре же воплотил глубоко классический, монументальный стиль иллюстрирования. Можно сказать, что иллюстрации художника сами стали каноном для последующих изображений дантовских образов.

Среди наиболее неординарных воплощений позднего времени приведем особый итальянский культурный контекст начала XX века [Емельянова И. Б., 2020, с. 17–26], когда фигура Данте и его наследие были политически ангажированы, что наблюдаться благодаря иллюстрациям А. Наттини, где прослеживается тенденция экспрессивной героизации национальной истории Италии. Также выразительны, хотя идеологически неоднозначны утопические архитектурные проекты. Это посвященные Алигьери, тяготеющие к монументализму и вычурности модели изваяния «Дантеума»: «Хрустальный образ», «Каменный образ», «Железный образ» М. Дзампини, Дж. Терраньи, «Зал Рая», «Зал Чистилища» П. Лиджери.

Искусство скульптуры не осталось равнодушным по отношению к произведению Данте. В 1880 году Огюст Роден получил заказ на создание бронзовых дверей Музея декоративного искусства подобных композиции «Райских врат» (восточных врат флорентийского баптистерия) итальянского скульптора и ювелира Лоренцо Гиберти (1378–1455). Строительство композиции планировалось осуществить в Париже, а официальное предложение по созданию декоративного оформления решили возложить на Родена как выдающегося мастера современности. Роден принимает задачу, буквально захватившую его на всю жизнь, отринув возможный страх перед грандиозностью замысла. Его разработки образов воплотились в отдельных скульптурах, из-

вестных сейчас как «Мыслитель» (1880–1882), «Ева» (1881), «Уголино» (1880), «Три тени» (1886). На творческий метод мастера оказало влияние не только знакомство с памятником искусства Гиберти, но также образы «Страшного суда» Микеланджело и декор готических храмов. Масштаб представленной трагедии во всем многообразии человеческих образов, сплетенных в единство пластических масс, Роден стремился воплотить в создании «Врат Ада». Его работу отличает умелое сочетание рельефа и круглой скульптуры, убедительно выражающее стихийность, хаотичность вихрей вселенной. Страх перед муками, исполненные отчаянья человеческие позы сменяются образами людей, находящихся в смятении, либо пассивном недоумении. Но все же гений Родена воплотил не гимн и не торжество смерти — в рельефной плоскости врат прослеживается живое начало, женские персонажи излучают изящество и эротизм.

Как это происходит у многих великих художников, воплощенный ими образ выходит за рамки буквального иллюстрирования того произведения, которым было вдохновлено: «Яркий пример тому «Врата Ада» (1880–1917) Родена, задуманные первоначально как произведение на литературный сюжет, но включающее скульптурные образы, навеянные поэзией Ф. Вийона и Ш. Бодлера, отразившее прежде всего драматическое переживание скульптором проблем современности и размышления о человеческой жизни в потоке исторического времени, о духовных силах человека, о его предназначении» [Федотова Е. Д., 2018, с. 175]. Экспрессия и погруженность в себя героев Родена воссоздает уже не ренессансные вопросы о бытии и воздаянии за грехи земной жизни, скульптуры воплощают новую экзистенциальную проблематику человека Нового времени.

Боковые стойки портала, вопреки изображенному хаосу на створках врат, разворачивающемуся по всей их поверхности, устремлены ввысь. Драматические движения персонажей придают композиции динамизм. Сильна смысловая нагрузка части портала, образующей перекрытие над вратами. Скульптор прибегает к созданию перспективы по центру, сформировав пространство, напоминающее пещерные своды. Выделяется мужская фигура, названная впоследствии «Мыслителем». Этот впечатляющий, монументальный образ, ассоциировавшийся с самим Роденом, в действительности символичен. В действительно-

сти он представляет собой внеличностный архетип. Отправной точкой для создания скульптуры послужил образ «Поэта». В процессе работы он обрел более глубокое философское звучание, воплотив в себе понятия: «Создателя», «Мечтателя». Известно, что в качестве модели выступал известный в Париже спортсмен Жан Бо, занимавшийся боксом и зарабатывающий собственными выступлениями.

Глубокое впечатление оставляет у зрителя образ графа Уголино, заимствованный для врат Роденом из «Божественной комедии». Данте встречается с ним в девятом круге Ада, где ужасным мучениям подвергаются преступники, предавшие родину:

«Подняв уста от мерзостного брашна,

Он вытер свой окровавленный рот

О волосы, в которых грыз так страшно,...» [Алигьери Д., 2005, с. 167].

Уголино делла Герардеска (ок. 1220–1289) был реально существовавшей личностью, свергнутом пизанским правителем, которого заключили в темницу вместе с сыновьями и внуками, где они приняли смерть от голода. Несмотря на отсутствие доказательства акта каннибализма стало бытовать предание о том, что графу Уголино, подобно многим отчаявшимся людям, сходящим от голода с ума, было суждено питаться плотью своих сыновей. Этот намек на каннибализм персонажа в литературе у Данте однозначно не решен. Это обстоятельство делает образ графа еще более противоречивым и трагичным, демонстрируя пределы человеческого отчаяния. Драматичный образ притягивал к воплощению не только Родена, схожие по замыслу композиции можно обнаружить у другого французского скульптора Ж. Б. Карпо (1827–1875) «Уголино и его сыновья». Экспрессия и пафос полотна которого сходны с картиной Ф. Гойи (1746–1828) «Сатурн, пожирающий своего сына» 1819–1823 годов создания. Прочтение образа персонажа у Карпо обладает несравненным психологизмом, его мимика и жестикация приумножают передачу рефлексии Уголино. Терзания души, осознающей ужас содеянного, воспринимаются столкновением рационалистичности поступка персонажа с сенсуалистическим неприятием факта. Если средневековый человек должен был терзаться мыслью, о том, что он должен был поступить конкретным образом, а поступил иначе, то воплощение скульптором делла Герардеска воспринимается

с неподдельным драматизмом, благодаря подчеркнутой им мысли, что герой поступил именно так, как ему пришлось поступить. Зрителю тяжело в осознании тот факт, что необходимый поступок — далеко не всегда добродетельный. А выбор, стоящий перед человеком, заключен не в предпочтении между традиционными категориями добра и зла, а порой находится между несколькими из зол.

Также для ансамбля «Врата Ада» Роден разработал символическую группу «Три тени». Она возвышается над сценами с изображением смертных грешников на поверхности врат. Скульптурная группа решена симметрично, она статична, отличается уравновешенностью. Ее Роден составил из трех схожих между собой фигур в поддерживающих друг друга позах, но все же, словно под гнетом отчаяния, влекомых к земле, как будто под непосильной человеку тяжестью их ноги подгибаются.

Роден намеревался создать еще женскую фигуру, получившую название «Ева». Согласно его плану, она должна была фланкировать двери в паре с предполагаемой фигурой «Адама», расположенной с противоположной стороны. Образ, созданный мастером, оказался трепетным и жизненным. В итоге скульптурное изображение «Евы», переведенное в мрамор, было куплено русским промышленником и коллекционером М.А. Морозовым (1870–1903). Примечательно, что многие разрабатываемые скульптором модели для «Врат Ада» стали самостоятельными, совершенно самостоятельными памятниками. Скульптурная группа «Поцелуй», которая изначально предполагалась воплощением Паоло и Франчески, стала символом всех любящих и любви вообще, а бронзовая копия «Мыслителя» ныне возвышается над могилой своего создателя, будто оберегая его вечный покой.

В контексте репрезентации опыта, романтизм апеллирует к сингулярности переживания. Художественные артефакты эпохи служат транскрипцией интимных нарративов, отражая уникальную перспективу творца и его эмоциональную карту мира. Это наглядно проявляется в «Ладье Данте» Делакруа, где трагизм дантовского сюжета преломляется сквозь призму бурных, субъективных переживаний художника, как и в скульптуре «Уголино» Карпо, запечатлевших отчаяние и муки конкретного человека, а не абстрактную идею страдания. Скульптура Родена опре-

деленно воплотила емкие философские понятия в синкретические символы любви, человеческого достоинства и других высших проявлений духовной культуры.

Символизм же культивирует стремление к генерированию универсальных кодов. Эти коды рассчитаны на трансцендирование индивидуального понимания. Его цель — конструирование образов, резонирующих с архетипами, обитающими в коллективном бессознательном. «Врата ада» Родена, несмотря на многофигурность и детализацию, стремятся к воплощению универсальной концепции греха и наказания, выходящей за рамки личного опыта. Живописные полотна Энгра и Кабанеля, посвященные истории Паоло и Франчески, скорее стремятся к созданию архетипичного образа трагической любви, нежели к передаче конкретных эмоций отдельных личностей. Это позволяет преодолеть горизонты личной интерпретации и в конечном итоге достичь всеобщего резонанса.

В заключение, следует отметить, что наблюдаемые проявления романтизма и символизма представляют собой дихотомичные стратегии эскапизма, противопоставляющие себя доминирующим в исследуемый период времени дискурсам. Обращения к «Божественной комедии» в западноевропейском искусстве каждый раз актуализируют темы греха, личной вины, воздаяния и способов спасения. Выходя за рамки времен Данте, поэма не теряет значимости среди представителей разных культур и поколений. Исследование разнообразного наследия Алигьери занимает по сей день многих ученых, литературоведов, искусствоведов, философов. Благодаря присущей «Божественной комедии» многогранности, ею были затронуты разные области человеческой культуры. В представленной работе рассмотрен лишь небольшой ее аспект, касающийся использования образного ряда во французском искусстве XIX века.

Этот век прославлен творчеством художников-романтиков, произведениями живописи, графики и скульптуры, равно вдохновлявшимися бессмертным творением великого поэта и мыслителя. В то время как романтическое искусство ориентировано на поиск убежища в сфере интенсивных эмоциональных переживаний и индивидуальных нарративов, символизм характеризуется стремлением к обретению трансцендентности посредством универсализации

символических систем и апелляции к духовным идеалам. Творчеством художников определен курс развития искусства, находящий новый метафизический идеал человека, находящегося в имманентном внутреннем экзистенциальном конфликте, который кроется не в образах сакральных текстов, но в таких знаковых литературных памятниках гуманистической мысли, как

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Алигьери Данте. Божественная комедия / [Пер. с итал. М.Л. Лозинского]. — М.: Изд-во Эксмо, 2005. — 640 с.
2. Андерсен В. История Абеяра и Элоизы у Данте, Петрарки и Боккаччо // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2016.
3. Вентури Л. Жан-Огюст-Доминик Энгр / Художники нового времени. — СПб.: Азбука-классика, 2007.
4. Емельянова И. Культ Данте Алигьери и культура Италии первой трети XX века. — М.: Издательский дом Российского государственного гуманитарного университета, 2020.
5. Ивасютина М. Пейзаж в творчестве Эжена Делакруа // Международный научно-исследовательский журнал. — 2015. — В. 2–2 (33). — С. 82–84.
6. Левахина М.Ю. Тема любви в «Божественной комедии» Данте Алигьери (Изображения У. Блейка и Г. Доре) // Вестник магистратуры. Культурология. — 2012. — № 2(5). — С. 46–51.
7. Обидина Ю. Desine sperare qui hic intras: Данте vs Вергилий // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. — 2017. — № 6. — С. 39–45.
8. Федотова Е. Роден и проблема «литературщины» // Искусство Евразии. — 2018. — № 3(10). — С. 172–178.
9. Чегодаев А. Жан Огюст Доминик Энгр / Искусство Западной Европы XIX–XX веков / Искусство. Книга для чтения. Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура. — М.: «Просвещение», 1969.

Alla E. Rudyakova

Candidate of Art History
Associate Professor of the Department of History
and Theory of Arts and Music Pedagogy,
Department of Academic Singing
Sobinov Theatre Institute of the Saratov State Conservatory
e-mail: rudjkowa@mail.ru
Russia, Saratov

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-98-105

THE DEVELOPMENT OF THE PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF THE GERMAN VOCAL SCHOOL IN THE CONTEXT OF THE ACTIVITIES OF FRIEDRICH SCHMITT AND JULIUS HEY

Summary: The article attempts to identify the pedagogical principles underlying the distinctive German vocal school. To achieve this, it analyzes the work of innovative teachers such as Friedrich Schmitt and his student Julius Gay. It reveals that Friedrich Schmitt, in response to Wagner's demands, developed his own teaching methodology for opera singers, known as the "Primordial Tone School," which primarily draws on Italian traditions but also takes into account the phonetic characteristics of the German language and culture. The school is based

German vocal art has gone through a long development process. It has evolved from the depths of the Middle Ages in several areas, including folk music, church music, and secular music. The origins of the German national singing school can be traced back to the works of composers such as George Frideric Handel, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, and Carl Maria von Weber. Their compositions laid the foundation for the instrumental treatment of voice. The further development of the views of the German vocal school teachers was influenced by the chamber-vocal music of the Romantic composers: F. Schubert, R. Schumann, F. Mendelssohn, I. Brahms, G. Wolf. Thanks to their work, the unique culture of chamber singing, which has made the German vocal school famous, was formed, which is characterized by "the true transmission of the intonation and phonetic features of speech, a careful attitude to the poetic text, a combination of the truth and

on finding the most convenient notes in the middle register of the singer's voice, which must be constructed taking into account their maximum resonance in the head resonator, and then expanding this sound up and down the range. Julius Gay develops and improves the teacher's methodology, which allows him to train renowned German singers.

Keywords: German vocal school, Friedrich Schmitt, Julius Gay, primary tone, features of German phonetics.

simplicity of thoughts, strong but restrained emotions" [40, p. 22].

The Italian vocal school, which is based on centuries-old traditions and holds a leading position in the training of opera singers, has had a significant impact on the development of all European vocal schools, including the German school. Many German educators borrowed the basic principles of their work from the Italian method, occasionally making some changes to it, such as Johann Krüger (1598–1662), Johann Andreas Gerbst (1588–1666), Peter Winter (1754–1825), and others. These changes were primarily related to phonetics, which differed significantly from Italian phonetics: German singers were forced to find ways to vocalize open vowels that were not present in their language [2, p. 110]. However, Richard Wagner, who implemented innovative principles of opera symphonism and the synthesis of drama and music in his work, demanded that singers find new vocal techniques that

differed from Italian techniques when performing roles in German operas.

Friedrich Schmitt (1812–1884), who is considered the founder of the national German vocal school known as the "school of the primary tone", became a follower and promoter of Wagner's views. This school emphasized the importance of incorporating the phonetics of the German language and the characteristics of German national music into the training of singers. Schmitt was the first to propose the idea of a close connection between the principles of vocal training and the operatic performance style that emerged from Wagner's "musical drama".

The primary (or primary) tone, according to F. Schmitt, is in the middle, the most convenient part of the singer's voice range for vocalization. The main task of the singer and teacher in this tessitura is to create a sound that is maximally colored by a high singing formant. To achieve this result, R. Schmitt recommended: open your mouth wide, freeing your throat at the same time, and take your breath deep into your chest. Next, you should actively form the syllable "la" with your voice, directing its sound wave into the "head", into the area the location of the head resonators. According to the teacher, vocalization on the vowel "i", as well as on syllables or words ending in "nann" and "mann", will help you clearly feel the vibration sensation in the upper part of your face.

According to F. Schmitt, after finding the correct coloration of the sound on the "primordial" tone, it is necessary to build the entire range in its likeness, which will logically lead to the uniformity of the timbre [6, p. 23] and the formation of a flighty voice, allowing the singer to overpower the powerful Wagnerian orchestra [1, p. 78].

Julius Hey (1832–1909) is considered an outstanding student of F. Schmitt. He made a huge contribution to the development of the German vocal school, publishing in 1886 the work "German School of Singing" ("Deutscher Gesangsunterricht"). This work is a collection of exercises written on a verbal, poetic text, where each exercise is aimed at practicing a certain sound combination and has the author's instructions for performance.

Continuing the tradition of his teacher F. Schmitt, J. Gey suggests starting work on the voice with the central, most natural-sounding and comfortable notes of the range for the student (but F. Schmitt calls them "primary", and J. Gey — "natural"), and it

is on these notes to master the necessary elements of the vocalist's technical equipment. Then exercises are introduced to learn how to build various intervals (from a third to a sixth), using not only the range of chest sound, but also the falsetto register. Gradually, by logically complicating the tasks, the student is led to the assimilation of a mixed (chest with falsetto) sound. The author suggests learning to perform various strokes on such a sound — abrupt (staccato), sing-song (legato), firmly attacked (similar to martellato), etc. [3, p. 6].

The main methodological views of Y. Gey.

1. Diaphragmatic type of breathing. Recommended by Y. Gey, since with this type of breathing the diaphragm is actively involved in the vocalization process, which allows for the formation of a dense support and enhancement of the dynamics of the voice. The student should pay attention to the nature of the inhalation: as the lower part of the lungs fills, the soft palate should rise higher and higher (which creates conditions for constructing a sound with maximum involvement of the head resonators). Before starting phonation, a slight breath hold is required.

2. Stable low position of the larynx. Y. Gey was a supporter of the low position of the larynx when singing, since it provides the best conditions for free and organic sound production. But he emphasized that changing the position of the larynx from neutral to low should not be artificial. For a natural lowering of the larynx, the teacher recommends using the dark vowels "o" and "u" (phonetic method) [6, p. 74].

3. Development of vibration sensations. The teacher attached special importance to the development of vibration sensations in the upper part of the face (nasal cavity, bridge of the nose, maxillary and frontal sinuses) in singers. He explained that resonance in this area leads to an organic connection of the chest and head sounds, giving the voice a metallic quality and brightness, which is so necessary for singers to perform operas by German composers. J. Gey recommends that a mix of active voicing of the chest and head resonators be carried out using the nasal resonator, the so-called "golden bridge".

4. Sound attack. J. Gey was an adherent of a firm sound attack in singing, but due to the peculiarities of German pronunciation of consonants requiring aspiration, he allowed the possibility of using an aspirated attack [3, p. 210]. In addition, the teacher

introduces the concept of “nasal attack” (at the extreme upper section of the range of high baritone and high bass), meaning an active, instantaneous onset of sound in the upper resonators.

5. Registers of the singer’s voice. In his work, Julius Gay speaks only of male voices and their register classification. In tenors, he distinguishes three registers: chest, mixed and falsetto. For voices such as bass and baritone, J. Gay gives the following classification: guttural-bass register (only for low bass), low chest register, dark covered sound mixing, nasal-covered register (voix mixte — mixed voice) [3, p. 116].

6. On the different colors of sound and the use of the “covering” technique. The teacher describes in detail the different colors of sound in sound production (light, dark timbre); to achieve uniformity of sound of light (e, i) and dark (o, u) vowels, he recommends using the “covering” technique in phonation.

7. Fluency technique. Yu. Gey recommends developing the fluency technique and trill for all types of voices, including male ones, since they develop flexibility of the voice, contribute to the development of uniformity of timbre and improve sound production skills.

8. Correct pronunciation of the text in singing and convincing disclosure of the content of the performed work. In his work, Yu. Gey examines the features of German phonetics, primarily related to the pronunciation of consonants. Compared to other languages, German consonants are more active and require more air. The peculiarities of the German language also include: the presence of diphthongs, accommodation of the final “e”, aspirated attack — aspiration, pharyngeal blow (hard attack of initial vowels), etc. In addition, the melody of the German language is characterized by a significant increase in tone in interrogative intonation and a decrease in affirmative intonation, which is not always reflected in musical intonation. Also in the German language there are concepts of short and long vowels, which are not always embodied in the corresponding musical durations, which also does not contribute to the semantic clarity of the articulation of the text. However, despite all the difficulties, the singer must strive to fully disclose the content of the performed work and convincingly convey it to the listeners.

9. Exercises. The exercises offered by J. Gay (consisting of exercises, short vocalises) are distinguished

by the fact that they are performed not on a vowel or syllable, but on a verbal, poetic text, aimed at mastering various poetic meters — iambic, trochee, dactyl, as well as practicing various word combinations and syllables characteristic of German phonetics [3, p. 6].

These are the main provisions of the work of J. Gay, aimed at the comprehensive education of the singer — in the combination of technical and artistic development. The methodology developed by the teacher turned out to be very effective and allowed him to prepare famous singers: Georg Unger, Karl Till, Franz Betz; Amalia Materna, Teresa Malten and others.

Having examined the methodological views of Friedrich Schmitt and Julius Gay, we identified the following principles characterizing the German vocal school: classes should begin with the search for the “primary (primary, natural) tone” in the central part of the range, as well as exercises within it; according to the principle of sound formation of the “primary tone”, the entire range should be built; It is necessary to cultivate the diaphragmatic type of breathing, a low position of the larynx and its achievement based on the use of dark vowels (using the phonetic method), metallicity of the sound with the help of the nasal resonator — the “golden bridge” (J. Gay), equalization of the sound between light and dark vowels; it is possible to use hard, aspirated, “nasal” (J. Gay) attacks of sound; develop in singers the ability to perform various strokes (staccato, legato, martellato); the following are mandatory: developed active diction and articulation, work on the technique of fluency for all types of voices, lessons in singing exercises (exercise) on a poetic text as preparation for singers to perform German music with text, as well as cultivating the ability to work on revealing the content of the poetic text in the performed work.

F. Schmitt and J. Gay made a significant contribution to the development of the principles of the German vocal school. Thanks to their work, a special system of singer training (“primary tone school”) was developed in Germany, which raised German vocal art and established the German vocal school as one of the leading vocal schools in Europe. At present, many provisions characterizing the methods of F. Schmitt and J. Gay have not lost their relevance and are used by practicing vocal teachers in class work with students.

REFERENCES:

1. Aplecheeva, M.V. *Istoriya vokalnogo iskusstva [History of Vocal Art]*, Lan, Planeta Muzyki, Saint Petersburg, Russia.
2. Vsevolodskij-Gerngross, V.N. *Kratkij kurs istorii russkogo teatra: posobie dlya teatralnykh vuzov, tekhnikumov, studij [Brief History of Russian Theatre: A Handbook for Theatre Universities, Colleges, and Studios]*, Khudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR.
3. Gej, Yu. *Nemetskaya shkola peniya: Uchebnoe posobie [German School of Singing: A Study Guide]*, Lan', Saint Petersburg, Russia.
4. Rollan, R. *Muzykalno-istoricheskoe nasledie. Vypusk Istoriya opery v Evrope do Lyulli i Skarlatti. Istoki sovremennogo muzykalnogo teatra [Musical and Historical Heritage. Issue The History of Opera in Europe before Lully and Scarlatti. The Origins of Modern Musical Theatre]*, Muzyka, Moscow, USSR.
5. Sladkopevets, R.V. *Stanovlenie vokalnykh shkol v Zapadnoj Evrope i v Rossii: Monografiya [The Development of Vocal Schools in Western Europe and Russia: Monograph]*, MPGU, Moscow, Russia.
6. Yaroslavtseva, L.K. *Zarubezhnye vokalnye shkoly [Foreign Vocal Schools]*, GMPI, Moscow, USSR.

Алла Эдуардовна Рудякова
Кандидат искусствоведения
Доцент кафедры истории и теории искусств
и музыкальной педагогики,
кафедры академического пения
Саратовская консерватория имени Л. В. Собинова
e-mail: rudjkowa@mail.ru
Россия, Саратов

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-98-105

СТАНОВЛЕНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ НЕМЕЦКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ В КОНТЕКСТЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ФРИДРИХА ШМИТТА И ЮЛИУСА ГЕЯ

Аннотация. В статье делается попытка определить педагогические принципы, лежащие в основе самобытной немецкой вокальной школы. Для этого анализируется деятельность педагогов-новаторов: Фридриха Шмитта и его ученика Юлиуса Гея. Выявляется, что Фридрих Шмитт, идя навстречу требованиям Вагнера, создаёт свою методику обучения оперных певцов — «школу примарного тона», в целом опирающуюся на итальянские традиции, но учитывающую фонетические особенности немецкого языка и менталитета.

Немецкое вокальное искусство в своём становлении прошло длительный путь. Оно развивалось с глубокого Средневековья по нескольким направлениям — народного фольклора, церковного и светского пения. Истоки немецкой национальной школы пения лежат в творчестве таких композиторов, как Г. Гендель, В. А. Моцарт, И. С. Бах и Л. В. Бетховен, К. Вебер. В их сочинениях и получила начало тенденция инструментального оформления звучания голоса. На дальнейшее становление взглядов педагогов немецкой вокальной школы оказала влияние камерно-вокальная музыка композиторов-романтиков: Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, И. Брамса, Г. Вольфа. Благодаря их творчеству сформировалась прославившая немецкую вокальную школу уникальная культура камерного пения, которая характеризуется «правдивой передачей интонационно-фонетических особенностей речи, бережным

отношением к поэтическому тексту, сочетанием истинности и простоты мыслей, сильных, но сдержанных эмоций» [40, с. 22].

Ключевые слова. Немецкая вокальная школа, Фридрих Шмитт, Юлиус Гей, примарный тон, особенности фонетики немецкого языка.

отношением к поэтическому тексту, сочетанием истинности и простоты мыслей, сильных, но сдержанных эмоций» [40, с. 22].

Итальянская вокальная школа, опирающаяся на многовековые традиции и занимающая лидирующие позиции в подготовке оперных певцов, оказывала сильнейшее влияние на развитие всех вокальных школ Европы, в том числе и на немецкую. Так, многие немецкие педагоги заимствовали основные принципы своей работы из итальянской методики, изредка внося в неё некоторые изменения, например — Иоганн Крюгер (1598–1662), Иоганн Андреас Гербст (1588–1666), Петер Винтер (1754–1825) и др. Эти изменения в первую очередь были связаны с фонетикой, которая существенно отличалась от итальянской: немецкие певцы были вынуждены искать способы вокализации на открытые гласные, отсутствующие в их языке [2, с. 110]. Однако Р. Вагнер, претворяв-

ший в своём творчестве новаторские принципы развития оперного симфонизма, а также синтеза искусств — драмы и музыки, в своей брошюре «Об актёрах и певцах» требует певцам находить новые вокальные средства, отличные от итальянских, при исполнении партий в операх немецких композиторов.

Последователем и пропагандистом взглядов Вагнера становится Фридрих Шмитт (1812–1884), считающийся родоначальником национальной немецкой вокальной школы, получившей название «школа примарного тона». Данная школа при постановке голоса певца учитывала фонетику немецкого языка и особенности национальной немецкой музыки. Ф. Шмитт первым высказал идею о тесной взаимосвязи принципов вокального обучения и оперного исполнительского стиля, который возник благодаря «музыкальной драме» Р. Вагнера.

Примарный (или первичный) тон, по мнению Ф. Шмитта, находится на среднем, наиболее удобном для вокализации участке диапазона голоса певца. Основная задача певца и педагога в данной тесситуре — оформить звук, максимально окрашенный высокой певческой формантой. Для достижения такого результата Р. Шмитт рекомендовал: широко открыть рот, освободив при этом глотку, а дыхание взять низко в грудь. Далее следует активно сформировать голосом слог «ла», направляя его звуковую волну в «голову», в область расположения головных резонаторов. Явственно ощутить вибрационные ощущения в верхней части лица, по мнению педагога, поможет вокализация на гласную «и», а также на слоги или слова, оканчивающиеся на «нанн» и «манн».

По мнению Ф. Шмитта, после нахождения правильно окрашенного головным резонированием звука на «примарном» тоне, необходимо выстраивать по его подобию весь диапазон, что логично приведёт к однородности тембра [6, с. 23] и формированию полётности голоса, благодаря которой певец будет способен перекрыть мощный вагнеровский оркестр [1, с. 78].

Выдающимся учеником Ф. Шмитта считается Юлиус Гей (1832–1909). Он внёс огромный вклад в становление немецкой вокальной школы, издав в 1886 г. сочинение «Немецкая школа пения» («Deutscher Gesangsunterricht»). Данная работа представляет собой сборник упражнений, написанных на словесный, поэтический текст, где

каждое упражнение направлено на отработку определенного звуко сочетания и имеет авторские указания к исполнению.

Продолжая традицию своего учителя Ф. Шмитта, Ю. Гей предлагает начинать работу над голосом с центральных, наиболее естественно звучащих и удобных для ученика нот диапазона (но у Ф. Шмитта они называются «примарными», а у Ю. Гея — «натуральными»), и именно на этих нотах осваивать необходимые элементы технической оснащённости вокалиста. Затем вводятся упражнения на умение строить различные интервалы (от терции до сексты), при этом используется не только диапазон грудного звучания, но и фальцетный регистр. Постепенно, путём логического усложнения задач, ученик подводится к усвоению смешанного (грудного с фальцетным) звучания. Автором предлагается на таком звучании учиться исполнять различные штрихи — отрывистый (*staccato*), распевный (*legato*), твердо атакованный (сходный с *martellato*) и др. [3, с. 6].

Основные методические взгляды Ю. Гея.

1. Диафрагматический тип дыхания. Рекомендуются Ю. Гею, поскольку при таком дыхании диафрагма активно включается в процесс вокализации, что позволяет сформировать плотную опору и усиливать динамику звучания голоса. Ученику следует обращать внимание на характер вдоха: по мере наполнения нижней части лёгких, мягкое нёбо должно подниматься всё выше (что создаёт условия для построения звука с максимальным задействованием головных резонаторов). Перед началом фонации требуется небольшая задержка дыхания.

2. Стабильное низкое положение гортани. Ю. Гей был сторонником низкого положения гортани при пении, поскольку оно обеспечивает наилучшие условия для свободного и органичного звукоизвлечения. Но он подчеркивал, что изменение положения гортани от нейтрального к низкому не должно носить искусственный характер. Для естественного понижения гортани педагог рекомендует использовать тёмные гласные «о» и «у» (так называемый фонетический метод) [6, с. 74].

3. Развитие вибрационных ощущений. Педагог придавал особое значение развитию у певцов вибрационных ощущений в верхней части лица (носовая полость, переносица, гайморовы и лобные пазухи). Он объяснял, что резонирование в данной области приводит к органично-

му соединению грудного и головного звучания, придавая голосу металличность, яркость, столь необходимую певцам для исполнения опер немецких композиторов. Микст активного озвучивания грудного и головного резонаторов Ю. Гей рекомендует осуществлять при помощи носового резонатора — так называемого «золотого моста».

4. Атака звука. Ю. Гей был приверженцем твёрдой атаки звука в пении, но из-за особенностей немецкого произношения согласных, требующих аспирации, допускал возможность использованием придыхательной атаки [3, с. 210]. Кроме того, педагог вводит понятие — «назальная атака» (на крайнем верхнем участке диапазона высокого баритона и высокого баса), означающее активное, одномоментное начало звука в верхних резонаторах.

5. Регистры голоса певца. В своей работе Юлиус Гей говорит только о мужских голосах и их регистровой классификации. У теноров он различает три регистра: грудной, смешанный и фальцет. Для таких голосов, как бас и баритон, Ю. Гей даёт следующую классификацию: гортанно-басовый регистр (только для низкого баса), низкий грудной регистр, темное прикрытое смешивание звука, назально-прикрытый регистр (*voix mixte* — смешанный голос) [3, с. 116].

6. О различной окраске звука и применении приёма «прикрытия». Педагог подробно описывает различные окраски звука при звукообразовании (светлый, тёмный тембр); для достижения однородности звучания светлых (e, i) и темных (o, u) гласных рекомендует при фонации применение приёма «прикрытия».

7. Техника беглости. Ю. Гей рекомендует развивать технику беглости и трель для всех типов голосов, включая мужские, поскольку они развивают гибкость голоса, способствует выработке однородности тембра и совершенствуют навыки звуковедения.

8. Правильное произнесение текста в пении и убедительное раскрытие содержания исполняемого произведения. В своём труде Ю. Гей рассматривает особенности именно немецкой фонетики, в первую очередь они касаются произнесения согласных. В сравнении с другими языками немецкие согласные более активны, требуют большей затраты воздуха. К особенностям немецкого языка также относятся: наличие дифтонгов, аккомодация конечного «е», придыхательная атака — аспирация, глоточный удар (твёрдая атака

начальных гласных) и т.д. Кроме того, мелодике немецкого языка свойственно значительное повышение тона в вопросительной интонации и понижение в утвердительной, что не всегда находит отражение в интонации музыкальной. Также в немецком языке есть понятия коротких и долгих гласных, которые не всегда воплощаются соответствующими музыкальными длительностями, что также не способствует смысловой четкости артикуляции текста. Однако, несмотря на все сложности, певец должен стремиться к полному раскрытию содержания исполняемого произведения и убедительному донесению его до слушателей.

6. Экзерсисы. Предлагаемые Ю. Геом экзерсисы (состоящие из упражнений, небольших вокализов) отличаются тем, что исполняются не на гласную или слог, а на словесный, поэтический текст, направленный на освоение различных стихотворных размеров — ямба, хорей, дактиля, а также на отработку различных словосочетаний и слогов [3, с. 6].

Таковы основные положения сочинения Ю. Гея, направленные на комплексное воспитание певца — в соединении технического и художественного развития. Методика, разработанная педагогом, оказалась очень результативна и позволила ему подготовить известных певцов: Георга Унгера, Карла Тилля, Франца Беца; Амалию Матерна, Терезу Мальтен и др.

Рассмотрев методические взгляды Фридриха Шмитта и Юлиуса Гея мы выявили следующие принципы, характеризующие немецкую вокальную школу: занятия следует начинать с поиска «примарного (первичного, натурального) тона» на центральном участке диапазона, а также упражнений в его пределах; по принципу звукообразования «примарного тона» следует выстраивать весь диапазон; необходимо воспитывать диафрагматический тип дыхания, низкое положение гортани и его достижение на основе применения тёмных гласных (использование фонетического метода), металличность звука при помощи носового резонатора — «золотого моста» (Ю. Гей), выравнивание звучания между светлыми и тёмными гласными; можно использовать твёрдую, придыхательную, «назальную» (Ю. Гей) атаку звука; развивать у певцов умение исполнять различные штрихи (*staccato*, *legato*, *martellato*); обязательны: выработанная активная дикция и артикуляции, работа над техникой бег-

лости для всех типов голосов, занятия по пению упражнений (экзерсисов) на поэтический текст в качестве подготовки певцов к исполнению немецкой музыки с текстом, а также воспитание умения работать над раскрытием смысла поэтического текста в исполняемом произведении.

Ф. Шмитт и Ю. Гей внесли значительный вклад в становление принципов немецкой вокальной школы. Благодаря их деятельности в Гер-

мании сложилась особая система подготовки певца («школа примарного тона»), поднявшая немецкое вокальное искусство и утвердившая немецкую вокальную школу как одну из ведущих вокальных европейских школ. В настоящее время многие положения, характеризующие методику Ф. Шмитта и Ю. Гея не потеряли своей актуальности и используются практикующими педагогами-вокалистами в классной работе с учениками.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Апличеева М.В. История вокального искусства. — СПб.: Лань: Планета Музыки, 2023. — 168 с.
2. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Краткий курс истории русского театра: пособие для театральных вузов, техникумов, студий. — М.: Художественная литература, 1936. — 272 с.
3. Гей Ю. Немецкая школа пения: Учебное пособие. — СПб.: Лань, 2014. — 328 с.
4. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Выпуск 1. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра. — М.: Музыка, 1986. — 312 с.
5. Сладкопевец Р.В. Становление вокальных школ в Западной Европе и в России: Монография. — М.: МПГУ, 2015. — 108 с.
6. Ярославцева Л.К. Зарубежные вокальные школы. — М.: ГМПИ, 1981. — 90 с.

Marina V. Galkina

Professor, Honorary Member of the Academy of Arts
State University of Enlightenment
e-mail: galkina.marina.2022@yandex.ru
Mytishchi, Moscow
ORCID 0000-0001-6073-1399

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-106-112

THE INTERACTION OF COSTUME AND DANCE IN THE WORKS OF DEMÉTRE CHIPARUS

Summary: In the article, the author examines the creativity of modernist sculptor Dmitry Chiparus from the viewpoint of the highly creative realization in miniature sculpture as a reflection of dance choreography and the embodiment of costume elements. Using the example of individual works by D. Chiparus, the author shows the stages of development of Art Nouveau sculpture designed in the Art Deco style. The author draws parallels between the folk costumes from all over the world like creative images in sculpture, and also describes the major problems when embodying costumes in classical materials: bronze, ivory, glass, etc. The combination of classical materials for sculpture and the use of innovative compositions for the early twentieth century in the work of

Mutual influence of style art deco in sculpture, costume, dance

The Art Nouveau style has created an abundance of unforgettable images that have become classics for generations of twentieth-century artists. Art Nouveau has gathered together almost all outstanding elements of classical styles — from the creativity of Ancient Egypt to neoclassicism, like a self-contained part of world art. Dmitry Chiparus (Dumitru Haralamb Chiparus (room)) was one of the outstanding creators of the Art Deco style in sculpture, who worked in the direction of complex miniature sculpture and combined classical materials and techniques: bronze casting, gilding, patination, cold coloring, ivory and stone carving. His artworks have been widely exhibited in many galleries, world museums and always call to the connoisseurs of art unforgettable feeling of surprise and delight from the beauty of artistic images of dancers, ballerinas, odalisques and allegorical figures of goddesses embodied in bronze. The genre of miniature sculpture has existed through-

D. Chiparus created a unique ensemble of works of art, united by series and time stages. The author states that the integration of plastic dance idioms and expression of traditional costume in the Art Deco style allowed us to see the new potential of sculpture in the field of art. The author suggests a relationship between the classical plots of dance compositions and ensembles of traditional costume, as initially mutually integrated systems. The author draws a conclusion about the important role of D. Chiparus's creativity in the world art of fashion, dance and sculpture.

Keywords: sculpture, Art Nouveau, Art Deco, traditional costume, plastic composition, dance, art, bharatanatya, tauromachia, tango.

out the history of human civilization, starting from ancient times, when cult images made in stone or metal had primarily a sacred meaning, and retained this factor until the beginning of artistic and creative rethinking of the connection between religion and art. "The plastic of ancient Greek art conveys the harmony of universal existence and is an inexhaustible source of beauty, creating harmony of life" [6]. All the peoples of the Mediterranean civilizations used miniature sculpture at first as a variation of the classical round sculpture, bearing religious significance, where there was strict attribution and regulation of the artistic image, the departure from which sometimes entailed severe condemnation from society, apart from the periods of the "dark Ages". "Meanwhile, the artistic image, which includes the vocabulary of the plastic language of sculpture and the dialectic of form, is a poorly studied area, but extremely important.[2] In addition, the use of rather labor-intensive technologies and expensive materials (metals, semi-precious stones, ivory, glass, etc.)

did not allow sculptors until the Renaissance to create independent images without religious overtones. "Renaissance sculptors began to learn their craft by copying antique statues. The techniques of ancient sculptors that disappeared in the Middle Ages — chiasm and counterpoint — were resurrected by Renaissance masters" [5]. It was only from the end of the XIX-th century to the beginning of the XX — th century, due to the development of technology and the general reduction in the cost of almost all materials used in sculpture, that it became possible for sculptors to work not only with unique products, but also to produce models for serial and mass production. "There has been intense competition between the production of custom-made pieces of decorative and applied art and the harsh practice of replacing it with mass-produced items" [4].

Dmitry Chiparus's work is characterized by observing the basic features of the style and also by independent strict adherence to a personal artistic vision of images in sculpture. The images of ancient Egyptian dancers, photographs of dancers from the early twentieth century and Diaghilev's "Russian Seasons" served as the basis for creating images of D. Chiparus. "A significant number of craftsmen, artists, and designers are happy to turn to original objects of traditional Russian art in their artistic and creative search, and to perceive them through the prism of Russian Baroque and Art Nouveau" [3]. The optimal solution of plastic dance compositions based on ballet was embodied in a series of sculptures, each of which is still admired for the accuracy of the choreography and the matching of costume and image. The complexity and variety of plastic solutions in D. Chiparus's miniatures shows the difference between the artistic and creative approach to image formation. "Thus, thanks to numerous borrowings, conscious transformation, stylization and aestheticization of forms and elements of Egyptian art, in accordance with their creative vision, the masters of the style were able to enrich modernity, push the boundaries of generally accepted norms and open the way to free creativity and self-expression" [7]. The sculptor shows that any element of a dance or choreographic composition can become an embodiment for a miniature. The sculptor was able not only to reflect the dancer's plasticity, but also to realistically reproduce the costume as an important element of the image.

Traditional costume and traditional dances of any nation in the world were created and developed di-

rectly under the influence of each other. Since the Minoan civilization, the culture of dance has directly depended on the complexity of the costume ensemble — so dancing "Kurety" or "Crane" because of the complexity of the ensemble of women's clothing was practically a slow round dance. At the same time, men's dances — "Tavromachia" or "Pirrikhos" — were complex acrobatic compositions with weapons and dynamically performed. The choreography of Ancient Egypt, widely represented on the frescoes, shows that traditional ancient Egyptian clothing shaped the dance as a kind of demonstration of plastic poses, smoothly alternating to each other to music with fixing of every element. Moreover, the dances were sacred in nature and had strict religious significance. The most striking example of the combination of the complexity of the costume ensemble and dance choreography, and their mutual integration, are the dance compositions of India and Indochina. The plastic complexes "Bharanatya", "Punan", "Nata", and many others, which have come down to us in almost original look, as they were part of religious and psychological practices, have a complex structure and a deep history. "The color of the costume, makeup and jewelry in traditional Indian choreography are not only an additional external means of denoting a particular image, character of the hero, they are a kind of symbols that help the dancer convey the truly deep meaning inherent in his act" [1]. Until the middle of the 14th century, the choreography of all nations had common features: division into ritual dances; gender division; professional performance; severity of choreography. D. Chiparus saw an opportunity to combine decorative traditional costumes and a combination of classical and avant-garde choreography in the Art Deco style. Ballet costume is a self-made piece of art — created for an individual performer that meets strict requirements: lightness, convenience, theatricality, visual appearance, expressiveness of the image. Outstanding artists created costumes for Diaghilev's ballets, and many of these works were reflected in miniatures. D. Chiparus was a contemporary and an eyewitness to the formation of a new style, he participated in the creation of a new cultural space, changeable and plastic. The artist's creativity was influenced integrally by ballet choreography. The miniatures made by the sculptor promptly reflected the influence of fashion on the artists' work. We understand how the evolution of plastic arts and costume happened. "The transformation of artistic imagery from Art Nouveau with its desire for floral ornaments, asymmetry, flowing lines

to Art Deco manifested itself in the completeness of the line, its graphic, symmetry, geometry, rigor of form, density of color" [9]. The images of outstanding dancers and ballerinas of the early twentieth century in his works acquire the importance of historical imprints in culture and art. Ida Rubinstein, Rudolfo Valentino and Alla Nazimova, Natasha Rambova and many others presented their plastic compositions for miniatures. Sculpture's potential for fashion and design has opened up for art lovers from a completely new perspective. Active change of historical stage promotes the grace and organic combination of suit, in which the visualization of choreography and music took place. Active introduction of photography and cinematography, also helped to see the grace and organic combination of costume, dance and the talent of dance and ballet performers. The combination of classical sculpture materials in modernity imposed certain requirements on the author. Bronze, ivory, gilding, and semiprecious stones have their own limitations during the demanding project. Their combination gives a stunning realistic effect.

Dmitry Chiparus's creativity is of great importance for the Art Deco style, and also for the entire world culture. He convinced connoisseurs of art that mass art can and should be aesthetic, highly artistic, and accessible by creating flawless images in a sculptural composition."... Chiparus's artworks are distinguished by the precise transmission of the feeling of fine and graceful movement in dance, and exhibit poses of complexity variations in technique, embodied due to a non-standard plastic, artistic creative solutions of body movement, and emotionally intense love scenes" [10]. The chrysoelephantine technique, which originated in ancient Greece and was reborn in the Art Nouveau era, is still one of the most difficult for sculptors. Art Nouveau artists who created unique, technologically and creatively complex products integrated into unique interiors and spaces, or who are now in private and museum collections, unwittingly emphasized the elitism of the Art Deco style and the relevance of the vision of their work as part of world culture and art. Dmitry Chiparus' artworks are exclusive sculptural creativity in the Art Deco style.

REFERENCES:

1. Astapova, K.D. and Volkova, T.A. 2018. "Sociocultural Bases Of Traditional Indian Choreography" [Sotsiokulturnye osnovaniya traditsionnoj indijskoj khoreografii], *Bulletin Of Kemerovo State University [Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv]*, no. 44, pp. 50–55, p. 52.
2. Burganova, M.A. 2014. "Artistic Image of Russian Church Sculpture" [Khudozhestvennyj obraz russkoj tserkovnoj skulptury], *Decorative Art and Environment. Gerald of the RGHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKHPU im. S. G. Stroganova]*, no. 3, pp. 39–49, p. 42. EDN TDSIUL.
3. Galkina, M.V. 2023. "Historical and Cultural Aspects of the Formation of Russian Decorative and Applied Arts" [Istoriko-kulturnye aspekty formirovaniya russkogo dekorativno-prikladnogo iskusstva], *Observatory of Culture [Observatoria kul'tury]*, vol. 20, no. 4, pp. 430–444, p. 441. EDN EUYLR. DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-4-430-444.
4. Gilodo, A.A. 2022. "New Materials and New Technologies. Form and Content of Decorative and Applied Arts in the 21st Century", *Khudozhestvennyj metall i goryachaya emal v kontekste sovremennykh art-praktik: Kol. mon. po materialam kruglykh stolov (Moskva, 21 marta i 3 aprelya 2019 g.) [Artistic Metal and Hot Enamel in the Context of Contemporary Art Practices: A collection of papers based on Round Table Discussions (Moscow, March 21 and April 3, 2019)]*, comp. by Perfil'eva, I.Yu., KURS, Moscow, Russia, pp. 19–23, p. 20.
5. Dubrovskaya, O.C. 2011. "Evolution of Culfs Statues from Stone to the Monument. Stone Dramaturgy. Allegory, grotesque, mannerism" [Evolutsiya kultovoj skulptury: ot kamnya k monumentu. Kamennaya dramaturgiya. Allegoriya, grotesk, manerizm], *Academia. Architecture And Construction [Academia. Arkhitektura i stroitelstvo]*, no. 4, pp. 63–74, p. 68.
6. Evtykh, S.Sh. 2019. "Antique Sculpture As An Expression Of Ideas About Female Beauty" [Antichnaya skulptura kak vyrazitelnitsa predstavlenij o zhenskoy krasote], *The Bulletin of Adyge State University, the series "Philology and the Arts" [Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: "Filologiya i iskusstvovedenie"]*, no. 3(242), pp. 213–218, p. 217.
7. Zavyalova, A.N. 2022. "Artistic Styling and Interpretation of Art of Ancient Egypt in Art Nouveau Style" [Khudozhestvennaya stilizatsiya i interpretatsiya iskusstva Drevnego Egipta v stile modern], *Mission Confessions [Missiya konfessij]*, no. 65, pp. 109–115, p. 115.
8. Okroyan, M.O. 2008. *Skulptura Ar Deko: Istoki i rastsvet: [albom] [Art Deco Sculpture: From Root to Flourishing. An album]*, Russkij Dom Art-Deko, Moscow, Russia.
9. Tarasova, N. 2023. "Aesthetic Principles Of Art Deco In Ida Rubinshtein's Two Phaedras Of 1917 And 1923" [Formirovanie estetikeskikh printsipov Ar Deko v "Fedre" I.L. Rubinshtejn 1917, 1923 gg.], *Problems of the theatre [Voprosy teatra]*, no. 1–2, pp. 412–425, p. 423.
10. Filicheva, N.V. 2021. "Signs, Images, Symbols And Modern Appraisal Of Art Deco" [Znaki, obrazy, simvoly i sovremennost stilya Ar Deko], *New Art Studies [Novoe iskusstvovoznanie]*, no. 2, pp. 120–137, p. 135.

Марина Владимировна Галкина

Профессор, почетный член Академии художеств

Государственный университет просвещения

e-mail: galkina.marina.2022@yandex.ru

Мытищи, Россия

ORCID 0000-0001-6073-1399

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-106-112

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ КОСТЮМА И ТАНЦА В ТВОРЧЕСТВЕ ДМИТРИЯ ЧИПАРУСА

Аннотация: В статье автор рассматривает творчество скульптора модерниста Дмитрия Чипаруса с позиций анализа степени творческой реализации пластики миниатюрной скульптуры как отражения танцевальной хореографии и воплощения элементов костюма. Автор на примере всемирно известных работ Д. Чипаруса охарактеризовывает этапы развития скульптуры эпохи модерна, выполненной в стиле Ар Деко. Автор проводит параллели между традиционными костюмами народов мира и творческими образами в скульптуре, а также приводит описание основных проблем при воплощении костюма в классических материалах: бронзе, слоновой кости, стекле и т. д. Сочетание классических для скульптуры материалов и использование новаторских для начала XX-го века

композиций в творчестве Д. Чипаруса создало уникальный ансамбль художественных работ, объединенных по сериям и временным этапам. По мнению автора, сочетание пластического танцевального языка и экспрессии традиционного костюма в стиле Ар Деко позволило увидеть новый потенциал скульптуры в искусстве. Аргументируется взаимосвязь между классическими сюжетами танцевальных композиций и ансамблей традиционного костюма, как изначально взаимоинтегрированных систем. Автор делает вывод о важной роли творчества Д. Чипаруса в мировом искусстве моды, танца и скульптуры.

Ключевые слова: скульптура, модерн, Ар Деко, традиционный костюм, пластическая композиция, танец, искусство, бхаратанатя, тавромахия, танго.

Взаимовлияние стиля ар деко в скульптуре, costume, танце

Стиль Модерн создал обилие незабываемых образов, ставших классическими для поколений художников XX-го века. Являясь, по сути, самостоятельной частью мирового искусства, модерн собрал в себе практически все выдающиеся элементы классических стилей — от творчества Древнего Египта до неоклассицизма. Одним из выдающихся творцов стиля Ар Деко в скульптуре стал Дмитрий Чипарус (Думитру Хараламб Чипаруш (рум.)), работавший в направлении сложной миниатюрной скульптуры, сочетавшей в себе классические материалы и техники: литье из бронзы, золочение, патинирование, холодное окрашивание, резьба по слоновой кости и камню. Его работы, широко представленные в мировых музеях, всегда вызывают у ценителей искусства незабываемое ощущение удивления и восторга от красоты воплощенных в бронзе

художественных образов танцовщиц, балерин, одалисок и аллегорических фигур богинь. Жанр миниатюрной скульптуры существовал на всем протяжении истории человеческой цивилизации, начиная с древнейших времен, когда культовые изображения, выполненные в камне или металле, имели в первую очередь, сакральное значение, и сохраняли этот фактор до начала художественно-творческого переосмысления связи религии и искусства. «Пластика древнегреческого искусства передает гармонию вселенского бытия и является неисчерпаемым источником прекрасного, создавая гармонию жизни» [6]. Не считая периодов «темных веков» и иконоборчества, все народы средиземноморских цивилизаций использовали миниатюрную скульптуру сначала как вариацию классической круглой ростовой скульптуры, несущей религиозное значение, где имела место строгая атрибутизация и регламентация художественного образа, отхождение от ко-

торых влекло за собой порой строгое осуждение со стороны общества. «Между тем художественный образ, включающий лексику пластического языка скульптуры и диалектику формы — область мало изученная, но чрезвычайно важная. [2]. К тому же, использование достаточно трудоемких технологий и дорогостоящих материалов (металлы, полудрагоценные камни, слоновая кость, стекло и т.д.) не позволяло художникам-скульпторам вплоть до эпохи Возрождения создавать самостоятельные образы. «Скульпторы эпохи Ренессанса стали учиться мастерству путём копирования античных статуй. Исчезнувшие в эпоху Средних веков приемы античных скульпторов — хиазм и контрапост — были воскрешены мастерами Ренессанса» [5]. Лишь с конца XIX-го — начала XX-го века, в связи с развитием технологий и общим удешевлением практически всех материалов, употребляемых в скульптуре, для скульпторов стало возможным работать не только с уникальными изделиями, но и изготавливать модели для серийного и массового производства. «Возникла острая конкуренция между изготовлением штучных заказных произведений декоративно-прикладного искусства и жесткой практикой замены его серийными вещами» [4].

Творчество Дмитрия Чипаруса, в отличие от многих других художников-скульпторов стиля Ар Деко, характерно соблюдением не только основных черт стиля, но и самостоятельным строгим следованием личному художественному видению образов в скульптуре. Искусство Древнего Египта, Востока и Азии оказало влияние практически на всех художников стиля Модерн. Для Д. Чипаруса основами для создания образов послужили изображения древнеегипетских танцовщиц, фотографии танцоров начала XX-го века и «Русские сезоны» С.Дягилева. «Значительное число мастеров, художников, дизайнеров с удовольствием обращаются в своем художественно-творческом поиске к оригинальным предметам традиционного русского искусства, их восприятие через призму русского барокко и модерна» [3]. Характерное решение пластических танцевальных композиций по мотивам балета воплощалось в сериях скульптур, каждая из которых и сейчас вызывает восхищение от точности передачи хореографии и соответствия костюма и образа. Сложность и многообразие пластических решений в миниатюрах Д.Чипаруса показывает отличие художественно-творческого

подхода к формированию образа. «Таким образом, благодаря многочисленным заимствованиям, сознательной трансформации, стилизации и эстетизации форм и элементов египетского искусства, в соответствии со своим творческим видением, мастера стиля смогли обогатить модерн, раздвинуть границы общепринятых норм и открыть путь к свободному творчеству и самовыражению» [7]. Фактически скульптор показывает, что любой элемент танцевальной или хореографической композиции может стать воплощением для миниатюры. Используя в своем творчестве реалистические изображения (фотографии, кадры киноленты), скульптор получал возможность не только отразить пластику танцора, но и реалистически воспроизвести костюма как важного элемента образа.

Традиционный костюм и традиционные танцы любого народа мира создавались и развивались непосредственно под влиянием друг друга. Начиная с минойской цивилизации, культура танца напрямую зависела от сложности ансамбля костюма — так танцы «Куреты» или «Журавль» из-за сложности ансамбля женской одежды представлял собой практически, медленный хоровод. В то же время мужские танцы — «Тавромахия» или «Пиррихос», являлись сложными акробатическими композициями с оружием и исполнялись динамично. Хореография Древнего Египта, широко представленная на фресках, показывает, что традиционная древнеегипетская одежда сформировала танец как своего рода демонстрацию пластических поз, плавно сменяющих друг друга под музыку с фиксацией каждого элемента. Причем, танцы носили сакральный характер, имели строгое религиозное значение. Наиболее ярким примером сочетания сложности ансамбля костюма и хореографии танца, их взаимоинтеграции, на наш взгляд, являются танцевальные композиции Индии и Индокитая. Дошедшие до нас в практически первозданном виде, так как являлись частью религиозных и психологических практик, пластические комплексы «Бхаранатья», «Пунан» «Ната», и многие другие, имеют сложнейшую структуру и глубокую историю. «Цвет костюма, грим и украшения в традиционной индийской хореографии — это не только дополнительное внешнее средство обозначения того или иного образа, характера героя или героини, это своего рода символы, помогающие танцору передать истинно глубокий смысл, заложенный

в его действе» [1]. Можно сказать, что до середины XIV-го века, хореография всех народов имела общие черты: разделение на обрядовые танцы и бытовые; разделение по гендерному признаку; профессиональное исполнение; строгость хореографии. В стиле Ар Деко Д.Чипарус увидел возможность соединить декоративно выраженные традиционные костюмы и сочетание классической и авангардной хореографии. Балетный костюм — самостоятельное художественное произведение, создающееся для каждого конкретного исполнителя и отвечающее строгим требованиям: легкость, удобство, театральность, визуальность, выразительность образа. Выдающиеся художники создавали костюмы для балетов Дягилева, и многие из этих произведений были отражены в миниатюрах. Влияние хореографии балета на творчество Д. Чипаруса сложно переоценить, так как, являясь современником и очевидцем формирования нового стиля, он участвовал в создании нового культурного пространства, изменчивого и пластичного. Миниатюры, выполненные скульптором, оперативно отражали влияние моды на творчество художников. Рассматривая работы скульптора, мы видим, как происходила эволюция пластических искусств и костюма. «Трансформация художественной образности от модерна с его стремлением к растительному орнаменту, асимметрией, текучими линиями к Ар Деко проявилась в законченности линии, ее графичности, симметрии, геометризме, строгости формы, плотности цвета» [9]. В отличие от фантазийности произведений других представителей стиля Ар Деко, работы Д.Чипаруса подчас художественно достоверны. Образы выдающихся танцоров и балерин начала XX-го века в его работах приобретают значение исторических отпечатков в культуре и искусстве. Ида Рубинштейн, Рудольфо Валентино и Алла Назимова, Наташа Рамбова и многие другие подарили свои пластические композиции для миниатюр. С совершенно новой стороны для ценителей ис-

кусства открылся потенциал скульптуры для моды и дизайна. Увидеть грацию и органичное сочетание костюма, танца и таланта исполнителей танца и балета, помогло и активное изменение исторического этапа, в котором визуализация хореографии и музыки происходила на фоне активного внедрения фотографии и кинематографа. Несомненно, сочетание классических материалов скульптуры в модерне предъявляло определенные требования к автору. Бронза, слоновая кость, золочение, полудрагоценные камни, имеют собственные ограничения в технологии обработки, но их сочетание дает потрясающий по реалистичности эффект.

Творчество Дмитрия Чипаруса имеет огромное значение не только для стиля Ар Деко, но и для всей мировой культуры. Создавая безупречные образы в скульптурной композиции, он показал, что массовое искусство может и должно быть эстетичным, высокохудожественным, доступным. «...произведения Чипаруса отличаются максимально точной передачей ощущения изящного и грациозного движения в танце, показывают неограниченные по сложности техники исполнения позы, воплощенные благодаря нестандартному пластическому, артистичному решению движения тел, сильные по эмоциональной окраске любовные сцены» [10]. Техника хризозефантина, возникшая еще в Древней Греции, и обретшая второе рождение в эпоху Модерна и сейчас является одной из самых сложных для скульпторов. Художники эпохи модерна, создававшие уникальные, сложные технологически и творчески изделия, интегрированные в неповторимые интерьеры и пространства, или находящиеся сейчас в частных и музейных коллекциях, невольно подчеркивали элитарность стиля Ар Деко соответствии видения их творчества как части мировой культуры и искусства. Работы Дмитрия Чипаруса являются эксклюзивными скульптурными произведениями в стиле Ар Деко.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Астапова К.Д., Волкова Т.А. Социокультурные основания традиционной индийской хореографии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств.— 2018.— № 44.— С. 50–55, с. 52.
2. Бурганова М.А. Художественный образ русской церковной скульптуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова.— 2014.— № 3.— С. 39–49, с. 42.— EDN TDSIUL.
3. Галкина М.В. Историко-культурные аспекты формирования русского декоративно-прикладного искусства // Обсерватория культуры.— 2023.— Т. 20.— № 4.— С. 430–444, с. 441.— EDN EJUCLR.— DOI 10.25281/2072–3156–2023–20–4–430–444.
4. Гилодо А.А. Новые материалы и новые технологии. Форма и содержание декоративно-прикладного искусства XXI века. Художественный металл и горячая эмаль в контексте современных арт-практик: Кол. мон. по материалам круглых столов (Москва, 21 марта и 3 апреля 2019 г.) / Авт.-сост. И.Ю. Перфильева.— М.: КУРС, 2022.— 164 с. С. 19–23, С. 20.
5. Дубровская О.С. Эволюция культовой скульптуры: от камня к монументу. Каменная драматургия. Аллегория, гротеск, маньеризм // Academia. Архитектура и строительство.— 2011.— № 4.— С. 63–74, С. 68.
6. Евтых С.Ш. Античная скульптура как выразительница представлений о женской красоте // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение.— 2019.— № 3(242).— С. 213–218, С. 217.
7. Завьялова А.Н. Художественная стилизация и интерпретация искусства Древнего Египта в стиле модерн // Миссия конфессий.— 2022.— № 65.— С. 109–115, С. 115.
8. Окроян М.О. Скульптура Ар Деко: Истоки и расцвет: [альбом].— М.: Русский Дом Арт-Деко, 2008.— 255 с.
9. Тарасова Н. Формирование эстетических принципов Ар Деко в «Федре» И.Л. Рубинштейн 1917, 1923 гг. // Вопросы театра.— 2023.— № 1–2.— С. 412–425, С. 423.
10. Филичева Н.В. Знаки, образы, символы и современность стиля Ар Деко // Новое искусствознание.— 2021.— № 2.— С. 120–137, С. 135.

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

Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах:
www.burganova-text.com,
www.elibrary.ru

Подписка на журнал во всех отделениях связи России и стран СНГ.
Подписной индекс 36947

Иллюстрации публикуются в соответствии со статьей 1274
гражданского кодекса РФ «Свободное использование произведения
в информационных, научных, учебных или культурных целях»

Информация для авторов, условия приема публикации на сайте:
www.burganova-text.com

Художественный руководитель: *Александр Николаевич Бурганов*
Главный редактор: *Мария Александровна Бурганова*
Редактор: *Юлия Анатольевна Смоленкова*
Корректор: *Светлана Николаевна Михайлова*
Верстка: *Александр Александрович Товпеко*
Дизайнер: *Александр Александрович Товпеко*
Переводчик: *Анна Вадимовна Пчелкина*
Логистика: *Редфорд Ред*
Связи с общественностью: *Михаил Михайлович Грачев*

Журнал выходит 6 раз в год

Адрес редакции:
119019, Москва, Б. Афанасьевский переулок, д. 15, стр. 9
Тел.: 8 495 695-04-29

www.burganova-text.com
dom.text@gmail.com

Тираж 500 экз.

Journal Burganov House. Space of Culture is registered in State Press
Committee of the Russian Federation on March 30, 2007.
The mass media registration certificate ПИ № ФС 77-27658

The journal is in the List of peer-reviewed scientific publications of the Higher
Attestation Commission of the Ministry of education and science of the
Russian Federation

Full-text electronic version is available at the sites:
www.burganova-text.com,
www.elibrary.ru

Subscription to the journal in all post offices of Russia
and the CIS countries. Subscription index under the catalogue
"Post of Russia" is 36947

Illustrations are published in accordance with Article 1274 of the The Russian
Civil Code "Free Use of the Work for informational, scientific, educational or
cultural purposes"

Information for authors, conditions for accepting publications is on the site:
www.burganova-text.com

Art director: *Alexander N. Burganov*
Chief editor: *Maria A. Burganova*
Editor: *Julia A. Smolenkova*
Proofreader: *Svetlana N. Mikhailova*
Layout: *Alexander A. Tovpeko*
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

