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)

3.2025

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)

TABLE OF CONTENTS

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL JOURNAL «BURGANOV HOUSE. THE SPACE OF CULTURE» — No. 3 — 2025

LETTER FROM THE EDITOR — 6

MARIA A. BURGANOVA
SCULPTOR ALEXANDER BURGANOV. TO THE 90TH ANNIVERSARY OF THE ARTIST — 10

ALEXANDER N. LAVRENTIEV, GE XIAOFANG
FROM PHOTOGRAPHICS TO PHOTO DESIGN — 22

NINA N. GANTSEVA, ALEXANDER A. KIRINUK
FURNITURE ART IN THE CONTEXT OF THE SOCIAL HISTORY OF ART: «GRAND STYLE» OF LOUIS XIV — 36

XUE BINGYUAN
HISTORY OF CHINESE THERAPEUTIC GARDENS — 53

DARIA A. RUBAKHINA
M. DOBUZHINSKY'S GRAPHIC DESIGN OF G. SEREBRYAKOVA'S BOOK, NINE WOMEN: DRAWN FROM THE EPOCH OF THE FRENCH REVOLUTION — 70

ALENA D. CHULANKINA
READING: AN ELEMENT OF THE STRUCTURE OF THE URAL MERCHANTS' EVERYDAY LIFE IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY — 78

WU HAOKUN, SVETLANA I. KHVATOVA
A PERFORMATIVE IMAGE DEVELOPMENT IN MUSICAL PERFORMANCE: THE STAGE STRATEGY OF HENRY LAU — 90

MARINA V. GALKINA
EFFICIENCY OF THE RUSSIAN SILHOUETTE COMPETITION IN THE DEVELOPMENT OF THE FASHION INDUSTRY — 109

SVETLANA A. PAVLOVA
THE CHRISTIAN CONCEPT OF M. MUSSORGSKY'S CREATIVITY AND THE GNESSIN FESTIVAL, DIALOGUE IN THE COMPOSER'S HOMELAND, 2025 — 119

SVETLANA L. VEREMEEVA, ZHANG JIAHE
BATTLE GENRE OF OIL PAINTING IN CHINA IN THE 20TH CENTURY: HISTORY AND HEROISM OF MILITARY EVENTS — 148

PETR P. KOZOREZENKO JR.
EDUARD STEINBERG – ICON PAINTER OF THE SOVIET AVANT-GARDE — 158

ON THE COVER | A.N. Burganov. Gorgon Medusa, mahogany

Главный редактор — **Бурганова Мария Александровна**

Редакционный совет:

Аристова Ульяна Викторовна (Россия) — доктор педагогических наук, профессор Школы дизайна факультета креативных индустрий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

Боулт Джон Эллис (США) — доктор наук, профессор Университета Южной Калифорнии, создатель и директор Института современной русской культуры

Бурганов Александр Николаевич (Россия) — доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова

Бурганова Мария Александровна (Россия) — доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова

Гао Мэн (Китай) — доктор наук, профессор Академии изящных искусств Гуанчжоу

Гланц Томаш (Германия) — доктор наук, научный сотрудник Исследовательского центра Восточной Европы Бременского университета (Германия), профессор Карлова Университета (Чехия)

Игнатьев Сергей Евгеньевич (Германия) — доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета, института культуры и искусств

Иконников Александр Иванович (Россия) — доктор педагогических наук, профессор кафедры изобразительного искусства Факультета искусств, рекламы и дизайна Педагогического института Тихоокеанского государственного университета

Кравецкий Александр Геннадиевич (Россия) — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук

Койо Сано (Япония) — профессор Университета Музыки Тохо Гакуэн

Лаврентьев Александр Николаевич (Россия) — профессор, доктор искусствоведения, проректор по научной и международной работе Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова

Мислер Николетта (Италия) — профессор Университета Востока (Неаполь)

Пан Яочанг (Китай) — профессор кафедры истории и теории искусства колледжа Изящных искусств Шанхайского Университета, член Академического комитета Шанхайского Университета

Павлова Ирина Борисовна (Россия) — доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы Российской академии наук

Перельштейн Роман Максович (Россия) — доктор искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова

Плетнева Александра Андреевна (Россия) — кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук

Пружинин Борис Исаевич (Россия) — доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала «Вопросы философии»

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

Рыжинский Александр Сергеевич (Россия) — доктор наук, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных

Сахно Ирина Михайловна (Россия) — доктор филологии, профессор Российского университета Дружбы народов

Смоленков Анатолий Петрович (Россия) — кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, академик Российской академии художествм

Смоленкова Юлия Анатольевна (Россия) — кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, член-корреспондент Российской академии художеств

Танехиса Отабе (Япония) — доктор наук, профессор, заведующий кафедры Эстетики и теории искусства Токийского университета

Цивьян Юрий Гаврилович (США) — доктор наук, профессор Чикагского Университета кафедры кино и медиа исследований и кафедры славянских языков и литературы

Шабанов Григорий Александрович (Россия) — доктор педагогических наук, проректор по учебной работе, профессор АНО ВО «Российский новый университет»

Швидковский Дмитрий Олегович (Россия) — доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, вице-президент Российской академии художеств

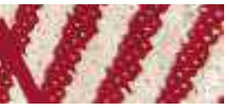
Редактор — Смоленкова Юлия Анатольевна (Россия)

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ «ДОМ БУРГАНОВА. ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ» — No. 3 — 2025

СЛОВО РЕДАКТОРА — 8

МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА БУРГАНОВА
СКУЛЬПТОР АЛЕКСАНДР БУРГАНОВ. К 90-ЛЕТИЮ МАСТЕРА — 17



АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ЛАВРЕНТЬЕВ, ГЭ СЯОФАН
ОТ ФОТОГРАФИКИ – К ФОТОДИЗАЙНУ — 30

НИНА НЕСТЕРОВНА ГАНЦЕВА, АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВИЧ КИРИНЮК
МЕБЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ СОЦИАЛЬНОЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВА: «БОЛЬШОЙ СТИЛЬ» ЛЮДОВИКА XIV — 45

СЮЕ БИНЬЮАНЬ
ИСТОРИЯ КИТАЙСКИХ ТЕРАПЕВТИЧЕСКИХ САДОВ — 62

ДАРЬЯ АНАТОЛЬЕВНА РУБАХИНА
ГРАФИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КНИГИ Г. СЕРЕБРЯКОВОЙ «ЖЕНЩИНЫ ЭПОХИ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ» В ИСПОЛНЕНИИ М.В. ДОБУЖИНСКОГО — 74

АЛЁНА ДМИТРИЕВНА ЧУЛАНКИНА
ЧТЕНИЕ: ЭЛЕМЕНТ СТРУКТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ УРАЛЬСКОГО КУПЦА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА — 84

У ХАОКУНЬ, СВЕТЛАНА ИВАНОВНА ХВАТОВА
ПЕРФОРМАТИВНЫЙ ОБРАЗ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ: СЦЕНИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ ГЕНРИ ЛАУ — 99

МАРИНА ВЛАДИМИРОВНА ГАЛКИНА
ЭФФЕКТИВНОСТЬ КОНКУРСА «РУССКИЙ СИЛУЭТ» В РАЗВИТИИ ИНДУСТРИИ МОДЫ — 114

СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА ПАВЛОВА
ХРИСТИАНСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА М. П. МУСОРГСКОГО И «ГНЕСИНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ “ДИАЛОГ НА РОДИНЕ КОМПОЗИТОРА” 2025 — 133

СВЕТЛАНА ЛЕОНИДОВНА ВЕРЕМЕЕВА, ЧЖАН ЦЗЯХЭ
БАТАЛЬНЫЙ ЖАНР МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ XX ВЕКА: ИСТОРИЯ И ГЕРОИКА ВОЕННЫХ СОБЫТИЙ — 153

ПЕТР ПЕТРОВИЧ КОЗОРЕЗЕНКО (МЛ.)
ЭДУАРД ШТЕЙНБЕРГ – ИКОНОПИСЕЦ СОВЕТСКОГО АВАНГАРДА — 163

НА ОБЛОЖКЕ | А.Н. Бурганов. Медуза, красное дерево

LETTER FROM THE EDITOR

Dear friends,

We are pleased to present to you Issue 3, 2025, of the scientific and analytical journal

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

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

The issue opens with an article by M. Burganova, "Sculptor Alexander Burganov. To the 90th Anniversary of the Artist", in which the author introduces the work of the incredible modern sculptor. His long creative path in art is marked by outstanding achievements. These are remarkable monuments in Russia and abroad, personal exhibitions that have become events in the cultural space, artist's publications, creative actions. Burganov's work has had a huge influence on the modern artistic process, inspiring a whole generation of sculptors with its plastic innovations.

The development of technical types of art such as photography, cinema, television, media art, in the 20th century is analysed in A. Lavrentyev and Ge Xiaofang's article "From Photographics to Photo Design". The authors consider the emergence of photo design on the examples of the creative work of Russian design pioneers: Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Gustav Klutsis, and masters of the world avant-garde, among whom the name of a Hungarian artist, photographer, designer and teacher, Laszlo Moholy-Nagy, occupies one of the central places precisely because of his interdisciplinary studies. The authors emphasise that the processes of integration of artistic and expressive means in contemporary art also affect the nature of academic disciplines in modern design and art schools.

Phenomena of artistic culture in connection with the broad context of historical events are considered by N. Gantseva and A. Kirinyuk in the article "Furniture Art in the Context of the Social History of Art: the Grand Style of Louis XIV". The authors believe that furniture art development was largely influenced not only by new artistic trends and technologies in furniture production, but also responded to the changing lifestyle, traditions, and behaviour norms of people of that time. The researchers' focus is on the artistic style known as Le Grand.

In the article "History of Chinese Therapeutic Gardens", Xue Bingyuan explores a unique phenomenon dating back to ancient China, which combined garden art, medicine, and philosophy. In the context of modern scientifically based design, they acquire new meaning as a multidisciplinary form uniting scientific approaches and methods in interaction with national cultural heritage.

D. Rubakhina studies book graphics. In the article "M. Dobuzhinsky's Graphic Design of G. Serebryakova's Book, Nine Women: Drawn From The Epoch Of The French Revolution", the author analyses the stylistic features of the illustrations, noting that when designing the book ensemble, the artist resorted to associative interpretation of the text, referring to recognisable symbols of the depicted era.

The main goal of A. Chulankina's work, "Reading: an Element of the Structure of the Ural Merchants' Everyday Life in the Second Half of the 19th Century", is to reconstruct the evolution of the reading practices of the Ural merchants. The work presents an analysis of the surviving fragments of merchant libraries. The author notes the expansion of the merchants' reading range from religious literature to modern fiction, scientific, and philosophical literature, and emphasises the role of periodicals in the formation of the merchants' new reading culture.

In the article "A Performative Image Development in Musical Performance: the Stage Strategy of Henry Lau", Wu Haokun and S. Khvatova consider the figure of Lau as the initiator of a visual-sound event in which the artist's image becomes the semantic core of the stage action. The performative image, in this understanding, appears as a meaning-forming core formed in the process of complex interaction of sound, gesture, scenography, and audience perception.

The emergence and development of clothing designer competitions in the historical and social context is examined by M. Galkina in the article "Efficiency of the Russian Silhouette Competition in the Development of the Fashion Industry". The author emphasises that the main mission of the competition is to give a strong impetus to young talents and introduce promising designers to leading brands. This idea is directly related to the formation of interaction between educational institutions and business representatives in terms of finding talents and creating conditions for creative competition among young designers.

The article by S. Pavlova, "The Christian Concept of M. Mussorgsky's Creativity and the Gnessin Festival, Dialogue in the Composer's Homeland, 2025" is a study of the operatic creativity of M. Mussorgsky in the context of the semantic features of the Christian concept of creativity. In connection with the composer's creativity, a more precise spiritual perspective is also indicated - correlation with biblical texts up to citation.

The creativity of famous Chinese artists who created paintings on military themes is studied by S. Veremeeva and Zhang Jiahe in the article "Battle Genre of Oil Painting in China in the 20th Century: History and Heroism of Military Events". The article examines in detail the influence of the Soviet art teaching system on the art school of China. The relationship between the battle genre and the historical genre is studied.

In the article "Eduard Steinberg – Icon Painter of the Soviet Avant-garde", P. Kozorezenko (Jr.) examines the work of the artist, who combined the ideas of minimalism with the traditions of Suprematism, Symbolism, and Russian icon painting in his nonconformist work. The author believes that Steinberg's stylistic device of pictorial signs and symbols is associated with the Russian artistic tradition of the 15th century, dating back to Theophanes the Greek and Andrei Rublev.

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

СЛОВО РЕДАКТОРА

Дорогие Друзья!

Мы рады представить Вам № 3/2025 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 М.А. Бургановой «Скульптор Александр Бурганов. К 90-летию Мастера», в которой автор знакомит с творчеством выдающегося скульптора современности. Его долгий творческий путь в искусстве отмечен выдающимися достижениями. Это замечательные памятники в России и за рубежом, персональные выставки, которые стали событиями в пространстве культуры, авторские издания, творческие акции. Творчество А. Н. Бурганов оказало огромное влияние на современный художественный процесс, вдохновив своими пластическими новациями целое поколение скульпторов.

Развитие технических видов искусства в XX веке, таких как фотография, кинематограф, телевидение, медиаискусство анализируют в своей статье «От фотографики – к фотодизайну» А.Н.Лаврентьеви Гэ Сяофан. Авторы анализируют процесс зарождения фотодизайна на примерах творчества пионеров отечественного дизайна: Александра Родченко, Эль Лисицкого, Густава Клуциса и мастеров мирового авангарда, среди которых имя венгерского художника, фотографа, дизайнера и педагога Ласло Мохой-Нада занимает одно из центральных мест именно в силу его междисциплинарных занятий. Авторы подчеркивают, что процессы интеграции художественно-выразительных средств в современном искусстве сказываются и на характере учебных дисциплин в современных дизайнерских и художественных школах.

Явления художественной культуры во взаимосвязи с широким контекстом исторических событий рассматривают Н. Н. Ганцева и А. А. Киринюк в статье «Мебельное искусство в контексте социальной истории искусства: «Большой стиль» Людовика XIV». Авторы полагают, что развитие мебельного искусства во многом испытывало влияние не только новых художественных тенденций и технологий в производстве мебели, но и реагировало на меняющийся образ жизни, традиции и нормы поведения людей того времени. В центре внимания исследователей — художественный стиль, известный под названием «Большой стиль» — «Le Grand style».

Сюе Биньюань в статье «История китайских терапевтических садов» исследует уникальное явление, восходящие к древнему Китаю и объединяющее садовое искусство, медицину и философию. В условиях современного научно-обоснованного проектирования они приобретают новое значение как мультидисциплинарная форма, сочетающая научные подходы и методы во взаимодействии с национальным культурным наследием.

Д.А. Рубахина исследует произведения книжной графики. В статье «Графическое оформление книги Г. Серебряковой «Женщины эпохи французской революции» в исполнении М.В. Добужинского». Автор анализирует стилистические особенности иллюстраций и отмечает, что при построении ансамбля книги художник прибегает к ассоциативной интерпретации текста, обращаясь к узнаваемым символам изображаемой эпохи.

Основная цель работы А.Д. Чуланкиной «Чтение: элемент структуры повседневности уральского купца второй половины XIX века» реконструировать эволюцию читательских практик уральского купечества. В работе представлен анализ сохранившихся фрагментов купеческих библиотек. Автор отмечает расширение репертуара чтения купечества от религиозной литературы к современной художественной, научной и философской, подчеркивает роль периодических изданий в формировании новой читательской культуры купечества.

У Хаокунь и С.И. Хватова в статье «Перформативный образ в музыкальном исполнительстве: сценическая стратегия Генри Лау» рассматривают фигуру Г. Лау как инициатора визуально-звукового события, в котором образ артиста становится смысловым ядром сценического действия. Перформативный образ, в таком понимании, предстает как смыслообразующее ядро, формирующееся в процессе комплексного взаимодействия звука, жеста, сценографии и зрительского восприятия.

Появление и развитие конкурсов дизайнеров одежды в историческом и социальном контексте исследует М.В. Галкина в статье «Эффективность конкурса «Русский силуэт» в развитии индустрии моды». Автор подчеркивает, что основная миссия конкурса - дать сильный импульс молодым талантам и представить ведущим брендам перспективных дизайнеров. Эта идея напрямую связана с формированием взаимодействия учебных учреждений и представителей бизнеса в плане поиска талантов и создания условий для творческой конкуренции молодых дизайнеров.

Статья С. А. Павловой в «Христианская концепция творчества М. П. Мусоргского и «Гнесинский фестиваль "Диалог на родине композитора" 2025» - исследование оперного творчества М. П. Мусоргского в контексте смысловых особенностей христианской концепции творчества. В связи с творчеством композитора обозначен и более точный духовный ракурс — соотнесение с библейскими текстами вплоть до цитирования.

Творчество известных художников Китая, создавших картины на военную тематику исследуют С.Л. Веремеева и Чжан Цзяхэ в статье «Батальный жанр масляной живописи Китая XX века: история и героика военных событий». В статье подробно рассматривается влияние советской художественной системы преподавания на художественную школу Китая. Изучается проблема взаимосвязи батального жанра с историческим.

П.П. Козорезенко (мл.) в статье «Эдуард Штейнберг – иконописец советского авангарда» рассматривает творчество художника, объединившего в своём нонконформистском творчестве идеи минимализма с традициями супрематизма, символизма и русской иконописи. Автор полагает, что стилистический прием живописных знаков и символов Штейнберга сопряжен с русской художественной традицией XV века, восходящей к Феофану Греку и Андрею Рублеву.

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

Научно-аналитический журнал
Дом Бурганова.
Пространство культуры
#3/2025

Maria A. Burganova
Full Member of the Russian Academy of Arts,
Doctor of Arts, Professor,
Head of the Department of Monumental and Decorative Sculpture
at the Stroganov Russian State Art Industrial University
Deputy Director of the Moscow State Burganov House Museum
e-mail: dom.text@gmail.com
Moscow, Russia
ORCID: 0000–0002–8695–9743
ResearcherID: C-9437–2017

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-10-21

SCULPTOR ALEXANDER BURGANOV. TO THE 90TH ANNIVERSARY OF THE ARTIST

Summary: Sculptor Alexander Burganov is celebrating his 90th anniversary. His long artistic career is characterised by notable accomplishments. These include remarkable monuments both in Russia and abroad, personal exhibitions that have evolved into cultural events, literary publications, creative endeavours. Burganov's work has had a huge influence on the modern artistic process, inspiring a whole generation of sculptors with his plastic innovations. His works are marked by a unique technique of form-building. He has been able to express the themes of life and death, love and suffering in a very poignant way owing to his creative imagery and unique plastic language. Numerous notable monuments erected in different countries around the world serve as examples of the artist's contribution to monumental sculpture. The Moscow State Burganov House Museum is the artist's personal museum devoted to his art. Given his unique style of plastic expression and personal artistic creativity, Alexander Burganov can be considered one of the most significant and exceptional sculptors of the mid-20th to early 21st century.

Keywords: sculptor A. Burganov, original method of shaping, monuments, exhibitions, modern sculpture, the Burganov House Museum.

Alexander Burganov belongs to a galaxy of artists who have shown themselves in various fields of art. Like Kandinsky, Picasso, Arp, Lehmbruck, and many other prominent figures of art and culture, he has created works in sculpture, architecture, graphics, painting, and in addition, an unusual theater in which statue-actors and people-actors are united in one action. Burganov is the author of literary works and scientific research in the field of the history of fine art, the author of the concepts of exhibitions and stunning spatial expositions, exquisite tapestries, and intellectual book layouts.

In fact, this universalism is a manifestation of that special existence in the world of art when an artist does not just create a work of art but builds a special universe that is completely invented by him starting from the architectonics of volumes in space to the characters inhabiting it. The artist's world is multifaceted, complex, abundant in its many voices, and harmonious as an excellent orchestra, in which each "voice", each image, monumental and chamber, is subordinated to one melodic theme.

As an outstanding original master with a recognizable artistic style, Burganov started in the early 1960s. For him, the world of the severe style of the sixties was absolutely natural. This was the time of experiments in sculpture, a search for a pure form that prevails over the plot, an awareness of the beauty of rhythms, proportions, space structures. From now on, volumes, abstracted and transformed into a logical formula, have become the basis of the concept of shaping and influenced the creation of artistic images in the sculptor's creative work.

The creation of a special genre in the sculptural composition is among Burganov's achievements. He is the author of such a unique phenomenon as "sculpture - gesture" present in almost all symbolic images of this outstanding master.

The sculptor's plastic vocabulary was formed at the very beginning of his career and has almost not changed for more than half a century.

In Burganov's creative work, a number of images-symbols, which can be seen in almost all of his compositions, appeared immediately. A column, a frame, a hand, a muse, a horse, a flying dynamic drapery, a special outline of a face, a line of a hand, a silhouette of a figure are recognized in all forms, succeeding each other during the development of the artistic process.

In various works, monumental and easel compositions, a key symbolic image of a hand is presented as a symbol of creativity (*A Big Hand*, 1999), pride and resistance (*A Gesture*, 1982), the voice of God (*An Angel,* 1983) and an embrace of open arms (*Greeting*, 2000), a request (*A Beggar Woman*, 2015). Burganov often unites a hand with a face in one composition, emphasizing the theme of the hand, which is the best and most expressive portrait, or he unites together many hands (resisting ones - *Shooting*, 1987; indicating ones - *A Prophet,* 2002). In each case, it is a gesture.

A cage is another important topic. It is expressed in several sculptural roles acting as a border - a shell of an anthropomorphic image (*Soul*, 1995), as a lattice structure, the purpose of which is to arrange the time, form, phenomenon (*The Alphabet of the Deaf*, 1995, *Sunday Evening*, 1982), and as a topic of prohibition (*A Flying Bird in a Cage,* 1988).

In Burganov's art, an image of an animal most often expresses the elements. These are giant dogs in cages, placed under the ceiling of one of the halls of the museum, or bulldogs, which figures are doubled vertically to emphasize the concentration of rage. The theme of elements and masculinity is also expressed by images of horses. (*War*, 1979 - fighting horses; *Ecology*, 1987; *Muse*, 1979 - a lyrical touch of a girl's head to a horse's head; *The Future*, 1987 - a boy on a foal). Freedom, aspiration, inspiration are expressed by an image of a flying bird or a single wing symbolizing these images even more concentratedly and vividly.

Dynamically developing folded structures, present in many compositions, are a particularly expressive element of the master's unique artistic style. These metaphors of the change of time, the conjugation of this world and of heaven, the images of the movement of memory make Burganov's magical realism especially vivid.

Nowadays, when sculptural monuments have become the embodiment of history in the space of cities, Alexander Burganov's sculptures-gestures fill

Ill. 1. A. Burganov. Daughter's Portrait. 1987. Marble, bronze.

squares, parks, museums, and exhibition halls with new sensual poetic and artistic images.

Occasionally, it seems that his statues, existing as monoliths, disintegrate into fragments. Sometimes generalized to the ideal of Greek archaic, the head shape of Alexander Burganov's Muse crowns a slender body comparable to an ionic column. Her outstretched arms are a comprehensive symbolic gesture of Orant and a powerful horizontal beam, overlapping the vertical supports. Each of the elements of the sculptor's vocabulary is self-sufficient, able to vary many times, and at the same time be inextricably linked with the whole. Combining into new compositional combinations and immediately breaking up into "fragments", they are endless in their process of constructing a building of art marked by the Burganov code.

Since the 70s, Alexander Burganov has been a part of the Western European art world. A number of his monumental sculptures were installed in various cities in Belgium, Germany, Yugoslavia, and the name of Alexander Burganov became recognizable and familiar to European specialists in the field of culture and art.

In 1984, an outstanding German collector, the founder of several major museums in Europe, Peter Ludwig, acquired Burganov's grandiose composi-

Ill. 2. A. Burganov. Monument to Alexander Pushkin at George Washington University in Washington D.C. 2000. Bronze

tion *War and Peace*. The composition was a symbolic image of the eternal confrontation of Life and Death. A huge group of horses fighting in a fierce mortal battle, imprisoned in the confined space of a powerful iron cage embodied the theme of death, war, violence. A group of female figures - Youth, Beloved, Pregnant, Grieving, Praying, and horses, frozen in columns over a deadly battle, became a symbol of peace, life, creation.

Peter Ludwig wrote in a letter to the sculptor: "This sculpture has now found its homeland in Aachen, in Eurogress, where a myriad of people view it and admire it at various events that are constantly held there".

The opening of *War and Peace* and Ludwig's acquisition of a number of Burganov's works for the museum collection continued the German Period in the sculptor's creative career, which began in the 70s with the installation of a sculpture, commissioned by an oil refinery, in the large industrial city of Schwedt. During the 1980-90s, personal exhibitions were held in various cities of Germany, and literary readings of Burganov's works were arranged. Nowadays his sculpture and graphics are presented not only in museums but also in large German private collections of R. Stockham, H. Van Aken, D. Sieger. The German Period of Burganov has remarkably developed in the 21st century.

In 1999, Alexander Burganov won the American competition for a monument to Alexander Pushkin in Washington. This monument, installed near the White House, became the first Russian monument on the American continent.

The "Washington" Pushkin became one of a number of monuments erected by Alexander Burganov in honor of figures of Russian culture. Among them are a monument to Bunin in Voronezh, Pushkin in Izhevsk, Pushkin and Goncharova in Moscow, Gnesina in Moscow, and others. In 2010, a monument to poet Zhukovsky was unveiled in the city of Baden-Baden at the initiative of the local city hall.

In 2018, the city of Münster (Germany) hosted the grand opening of the Science Against Chaos monument. Created by Alexander Burganova, it is dedicated to the 1939 Nobel Prize winner in Physiology or Medicine, Gerhard Johannes Paul Domagk. The monument is installed in front of the building of the Westphalian Wilhelm University, where G. Domagk worked.

In 1986, Burganov decorated the world-wide exhibition EXPO-86 with his grandiose sculpture in the Canadian city of Vancouver. The organizers of the exhibition had a difficult task - to individualize the space composed of dozens of standard pavilions. To solve such a demanding task, Alexander Burganov, who had already gained prominence for his innovative plastic language and artistic images, was invited. A 12-meter figure of the first cosmonaut, Gagarin, surrounded by dynamic winged and folded structures developing in space, unfolding along undulating lines, "soared" over the entire territory of EXPO-86.

During the same period, Burganov created a number of monuments for the Belgian cities of Liege, Marchienne-au-Pont, Leuven. Not only this "entry" into European space turned out to be symbolic for the sculptor but it also became a kind of powerful energy stream for European viewers who were tired of conceptual performances and actual epatages. Sculpture as high art began to return to the world stage again. However, if once high traditions of plasticity were brought to Russia by Russian students whose teachers were the great European masters - Rodin, Bourdelle, Despiau, today this process can be recognized as a mirror. Burganov returned powerful plasticity, the perfection of form, dialogue with the classical heritage, harmony of images to European space.

2004 was an important year for Alexander Burganov's creative biography. For Brussels, he created monuments to Russian Emperor Alexander I and Belgian King Leopold I. In addition, the grandiose exhibition of his works presented at one of the central squares of Brussels was the culmination of Burganov's "entry" to Europe.

It should be noted that there had already been such exhibition projects before. In 1956, Hirschhorn, a major collector and founder of the Sculpture Museum in Washington, conducted a several month touring exhibition of more than 200 sculptures of the 19th-20th centuries in American cities, presenting part of the exhibition in open spaces. Botero exhibited his sculptures in Madrid Square, Moore in Florence, Strebelle in Paris. When, in continuation of the series of these distinguished names, Brussels proposed the organization of such an exhibition to Burganov, it became clear that this was not only a high assessment of creative achievements but also a kind of challenge and expectation of a new, significant exhibition that would effectively transform the urban space, which, apart from the modern life, is loaded with its own history and the inviolability of tradition.

Mont des Arts, proposed for the exposition by the Mayor's Office in Brussels, is located on the main axis of the movement of numerous flows of people who are moving from the town hall to the complex of buildings of the Royal Museum of Belgium and the Royal Palace. The difficulty was in the fact that the historical ensemble of the square is crowned with an equestrian statue of King Albert, which denotes its center as well as the main axis of movement. This historically established square as if "froze" in its development. Therefore, the "entry" to this constituted space seemed practically not possible.

For this exhibition, Alexander Burganov presented more than twenty monumental sculptures; statues, brought from Moscow, were placed in a way as if a grand army was following the royal horseman. The army, created from symbolic images of Life and Death, Strength and Weakness, Power, Love, Loneliness by means of monumental plasticity, raised the emotional tension of all historical layers of this space. The created exposition made the strongest impression. The sculptures "walked" onto the viewer, "lined up" in a row, blocked the flows of the movement formed by the marking of the area. Alexander Burganov placed some compositions along the main axes of the square, thereby maintaining a dialogue with the architectural ensemble, others arranged at the intersection of the alleys.

The square acquired a new artistic image, a new compositional, and semantic meaning. Sculptural works became the vanishing points of the main axes, along which the spiritual and intellectual space, made alive by the sculptures and so vital for the urban environment, flows and unfolds.

In addition to the transformed artistic image of the square, Alexander Burganov created a special myth of space with his sculptures. The myth had its own coordinate system, scales, internal connections, hierarchical structure. Burganov's sculpture

Ill. 3. A. Burganov. Seated in an Armchair. 1979. Bronze.

Ill. 4. A. Burganov. 1988. Pieta. Bronze

created a special cosmos of space, building its own universe inside the real dimension, which became a kind of sacred treasure of Brussels.

The exhibition of Alexander Burganov on the Champs Elysees in Paris, held with the support of famous Pierre Cardin, was another remarkable exposition in open city space. The personal exhibition "Alexander Burganov: Antike Traumbilder" (2013), held in front of the Archaeological Museum of the University of Westphalia in Münster, is among the latest open-air exhibitions.

Ill. 5. A. Burganov. Muse. Relief on the facade of the Palace of Culture of Metallurgists. 1973. Forged copper. Izhevsk.

Burganov has created iconic images in military monuments erected in many cities of our country and abroad. Among them, there is a monument to Soviet soldiers who died in World War II in Buchenbach (Belgium), a memorial to Russian citizens who died in World War II in Liege (Belgium), the Victory sculptural composition, the Defenders of Moscow memorial, the Raising the Banner sculptural composition in Moscow, and many others.

These sculptures are distinguished by their special spirituality and lyricism. The artist managed to convey the greatest tragedy that the war became for all countries and peoples through personal experiences.

An intellectual game with space, the ability to transform it by, sometimes, the smallest means is the hallmark of the creative method of this extraordinary artist. Burganov-architect intrigues no less than Burganov-sculptor. He always works masterfully with the composition and plasticity of architecture, landscapes, squares, for which his sculptural works are intended. An extraordinary approach to the problem of the synthesis of architecture and sculpture was especially evident in his design of the Burganov House Museum, which received state status in 2001.

Alexander Burganov, the author of the architecture of the museum building and the idea of the exposition, created an unusual sharp artistic image based on the displacement of the real and virtual fields, a play with metaphor, a quote, and the "joy of recognition" of which leads to an intellectual dialogue with the audience. This dialogue begins with a park ensemble and urban areas adjacent to the complex of museum buildings. Already here, around the museum, monumental works created by Alexander Burganov are installed.

Adjacent to the main entrance, an arcade, called *People-Legends*, contains portraits of prominent cultural figures - A. Tarkovsky, I. Bunin, R. Nuriev, I. Brodsky and others. The arcade is crowned with symbolic images of muses. Their names are unusual for a diligent reader of the legends and myths of ancient Greece. The muses of The Midday Sun, Expectations, The Blossoming Tree, The Unexpected Joy, The Evening Star are clearly the characters of some other legend. The sculptor, creating a new universe inside the city space, puts these majestic images in his wall like cornerstones. This wall, consisting of spandrel arches, is of course ephemeral as a barrier but strong, stable, and indestructible by the talent and spirit of these wonderful people. In such a way the new universe found its he-

roes, its myths and legends. The creation of such an ideal space, as well as the creation of myths by means of architectural and sculptural plastics, is a phenomenon absolutely necessary for harmonizing and inspiring the urban environment.

Decorated with the sculptural ensemble of Alexander Burganov, a park, called *Ecology* and located in the territory adjacent to the museum in the Sivtsev Vrazhek lane, is another remarkable sight in Moscow. Bronze monumental compositions organically exist in the landscape, becoming the emotional and artistic centers of space.

A huge hand, crowned with an openwork butterfly, personifies the ease of contiguity between man and nature as a guarantee of harmonious coexistence. This work, entitled *Ecology*, gave the name of the entire ensemble.

Alexander Buranov has a happy artistic career, reflecting the epochs and artistic styles that have been replacing each other since the mid-20th century to the present. In each of these periods, Burganov has occupied an important place. He is deservedly considered both an artist of the severe style for the laconicism and monumentality of forms, and a master of realistic portraiture, the school of which is based on the best traditions of Russian plastic arts. Burganov is a postmodernist who creates expressive metaphorical images in the synthesis of modernity and ancient classics. Undoubtedly, Burganov is one of the most remarkable surrealists of our time, easily transforming forms in order to sharply and artistically express new realities.

Absolute creative freedom is seen in this versatility due to the fact that, in all cases, the artist is not just in the artistic stream of time but is distinguished by a vivid personal artistic style and a creative method. Not without reason the phrase "the Burganov school of composition" has become a fixed term in art history practice as well as in higher art educational institutions of the country where the art of sculpture is studied and taught.

REFERENCES:

1. "Burganov Aleksandr Nikolaevich", *Mastera Stroganovskoj shkoly: 1945—2015; 190 let MGKHPA im. S.G. Stroganova: 1825—2015 [Artists of the Stroganov School: 1945-2015; 190 Years of the Moscow State Stroganov Academy of Art and Design: 1825-2015]*, Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Moscow, Russia, 2015, vol. 1, pp. 264-269.
2. Burganov, A.N. 2005. *Fantasticheskaya avtobiografiya [Fantastic Autobiography],* Dom Burganova, Moscow, Russia.
3. Burganov, A.N. 2016. "The Problem of Form and Classical Heritage", *Burganov House. The Space of Culture [Dom Burganova. Prostranstvo kultury],* no. 3, pp. 51-69.
4. Burganova, M.A. 2016. "Modern Sculpture in the Museum of Archaeology of the Westphalian Wilhelm University of Münster", *Burganov House. The Space of Culture [Dom Burganova. Prostranstvo kultury],* no. 3, pp. 39-50.
5. Burganova, M.A. and Smolenkova, Yu.A. "Alexander Burganov: New Code of Time and Space", *Burganov House. The Space of Culture [Dom Burganova. Prostranstvo kultury],* 1/2000, pp. 19-37.
6. Danilova, I.E. "Alexander Burganov", *Burganov House. The Space of Culture [Dom Burganova. Prostranstvo kultury],* 1/2015, pp. 221-222.
7. Doronina, L.N. 2015. "The Origins of New Romanticism in A. Burganov's Works", *Burganov House. The Space of Culture [Dom Burganova. Prostranstvo kultury],* no. 4, pp. 104-113.
8. Turchin, V. 2010. "BURGANOV'S MOTIFS: The Assault of Images Operating in Space. Dialogue with Chaos" [BURGANOVSKIE MOTIVY: ataka obrazov, dejstvuyushchikh v prostranstve. Dialog s khaosom], *Tretyakov Gallery Magazine [Zhurnal «Tretyakovskaya Galereya»]*, no. 2(27).
9. Portnova, T.V. 2019. "Burganov's Plastic Modifications: On the Exhibition of the Sculpture Theatre in the A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum" [Plasticheskie modifikatsii A. Burganova: o vystavke "teatr skulptur" v muzee A. A. Bakhrushina], *Ideas and Ideals [Idei i idealy],* vol. 11, iss. 1, pt. 2, pp. 406-418.

Мария Александровна Бурганова
доктор искусствоведения
профессор
Действительный член Российской академии художества
Зав. кафедрой Монументально-декоративная скульптура
Российского государственного
художественно-промышленного
университета им. С. Г. Строганова
Директор по науке
Московского государственного музея «Дом Бурганова»
e-mail: dom.text@gmail.com
Москва, Россия
ORCID: 0000–0002–8695–9743
ResearcherID: C-9437–2017

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-10-21

СКУЛЬПТОР АЛЕКСАНДР БУРГАНОВ. К 90-ЛЕТИЮ МАСТЕРА

Аннотация: Скульптор Александр Николаевич Бурганов отечает 90- летний Юбилей. Его долгий творческий путь в искусстве отмечен выдающимися достижениями. Это замечательные памятники в России и за рубежом, персональные выставки, которые стали событиями в пространстве культуры, авторские издания, творческие акции. Творчество А. Н. Бурганов оказало огромное влияние на современный художественный процесс, вдохновив своими пластическими новациями целое поколение скульпторов. Его произведения отмечены уникальным авторским приемом формообразования. Его художественные образы и уникальный пластический язык позволили особенно прочувствовано отразить темы жизни и смерти, любви и страдания. Вклад мастера в монументальную скульптуру представлен целым рядом выдающихся монументов, установленных в разных странах мира. Творчеству Мастера посвящен персональный музей – Московский государственный музей «Дом Бурганова». Личностный художественный почерк и авторский стиль пластического высказывания, признание его творческих достижений дают основание причислить А.Н. Бурганова к наиболее влиятельным выдающимся скульпторам середины XX - первой четверти XXI в.

Ключевые слова: скульптор А.Н. Бурганов, авторский прием формообразования, памятники, выставки, современная скульптура, музей Дом Бурганова.е.

Александр Бурганов принадлежит к плеяде художников, которые проявили себя в самых разных областях искусства. Подобно Кандинскому, Пикассо, Арпу, Лембруку и многим другим выдающимся деятелям искусства и культуры, он создал произведения в скульптуре, архитектуре, графике, живописи, а кроме того необыкновенный театр, где статуи-актеры и люди-актеры соединились в одном действе. Бурганов — автор литературных произведений и научных исследований в области истории изобразительного искусства, концепций выставок и потрясающих пространственных экспозиций, изысканных гобеленов и интеллектуальных книжных макетов.

Этот универсализм, на самом деле, есть проявление того особого существования в мире искусства, когда художник не просто создает произведение, но выстраивает особое мироздание, которое целиком и полностью, начиная от архитектоники объемов в пространстве до персонажей его населяющих, придуманных им. Мир художника, многогранный, сложный, избыточный в своем многоголосье и стройный как отличный оркестр, в котором каждый «голос», каждый образ, монументальный и камерный, подчинены одной мелодической теме.

Как яркий самобытный мастер с узнаваемым художественным почерком А. Бурганов стартовал в начале 1960-х годов. Для него мир «сурового стиля» шестидесятников был абсолютно естественен. Это время экспериментов в скульптуре, поиски чистой формы, превалирующей над сю-

жетом, осознание красоты ритмов, пропорций, структур пространства. Отныне абстрагированные и преобразованные до логической формулы объемы стали основой концепции формообразования и повлияли на создание художественных образов в творчестве скульптора.

Среди достижений Бурганова создание особого жанра в пластической композиции. Он автор такого уникального явления как «скульптура – жест», проходящего практически через все символические образы выдающегося этого мастера.

Пластический лексикон скульптора сформировался в самом начале его творческого пути и практически не менялся за более чем полувековой период. В творчестве А.Н. Бурганова сразу появился целый ряд образов-символов, которые просматриваются практически во всех его композициях. Колонна, рама, рука, муза, конь, летящая динамичная драпировка, особый абрис лица, линия руки, особый силуэт фигуры узнаются во всех ипостасях, сменяющих друг друга в течение развития художественного процесса.

В разных работах, монументальных и станковых композициях представлен ключевой знаковый образ руки как символа творческого начала (Большая рука. 1999 г.), гордыни и сопротивления (Жест. 1982 г.), гласа Божьего (Ангел. 1983 г.) и объятия раскинутых рук (Приветствие. 2000 г.), просьбы (Нищая. 2015 г.). Бурганов часто соединяет руку с лицом в одной композиции, подчеркивая тему руки как лучшего и наиболее выразительного портрета, или остро компонует вместе множество рук (сопротивляющихся – Расстрел. 1987 г., указующих – Пророк. 2002 г.). И во всех случаях это — жест.

Еще одна важная тема — клетка, которая выражена в нескольких пластических ипостасях как граница — оболочка антропоморфного образа (Душа. 1995 г.) и как решетчатая структура, цель которой упорядочить время, форму, явление (Азбук глухонемых. 1995 г., Воскресный вечер. 1982 г.), как тема запрета – (Летящая птица в клетке. 1988 г.).

Выражением стихии у Бурганова наиболее часто является образ животного. Это гигантские собаки в клетках, размещенные под потолком одного из залов музея, или бульдоги, чьи фигуры удвоены по вертикали для подчеркивания концентрации ярости. Тема стихии и мужского начала также выражена образами коней. (Война. 1979 г.– дерущиеся кони, Экология. 1987 г., Муза. 1979 г. — лирическое прикосновение девичей головы к голове коня, Будущее – мальчик на жеребенке. 1987 г.). Свобода, стремление, вдохновение выражает образ летящей птицы или одиночного крыла, символизирующего эти образы еще более концентрированно и ярко.

Особенно выразительным элементом уникального художественного почерка мастера стали динамично развивающиеся складчатые структуры, присутствующие во многих композициях. Эти метафоры перехода времен, сопряжения мира горнего и мира дольнего, образы движения памяти делают магический реализм А. Бурганова особенно ярким. Сегодня, когда в пространстве городов скульптуры-памятники стали олицетворением истории, скульптуры – жесты Александра Бурганова наполняют площади, парки, музеи и выставочные залы новыми чувственным поэтическими и художественным образами.

Порой создается ощущение, что его статуи, существуя как монолиты, распадаются на фрагменты. У Музы Александра Бурганова форма головы, иной раз обобщенная до идеала греческой архаики, венчает стройное, сравнимое с колонной тело. В ее раскинутых руках – всеобъемлющий символический жест оранты и мощная горизонталь балки, перекрывающей вертикали опор. Каждый из элементов лексикона скульптора самодостаточен, способен многократно и разнообразно варьироваться и одновременно быть неразрывно связанным с целым. Соединяясь в новые композиционные комбинации и тут же распадаясь на «фрагменты», они бесконечны в своем процессе строительства здания искусства, отмеченного кодом Бурганова.

Начиная с 70-х годов, Александр Бурганов входит в западноевропейский художественный мир. Целый ряд его монументальных скульптур был установлен в различных городах Бельгии, Германии, Югославии, имя Александра Бурганова стало узнаваемым и привычным для европейских специалистов в области культуры и искусства. В 1984 г. грандиозную композицию Бурганова «Война и мир» приобретает выдающийся немецкий коллекционер, основатель нескольких крупных музеев в Европе Питер Людвиг. Композиция выглядела как символический образ вечного противостояния Жизни и Смерти. В железной клетке два огромных борющихся в яростной смертельной схватке коня олицетворяли тему смерти, войны, насилия. Группа женских фигур над клеткой – Юность, Возлюбленная, Беременная, Скорбящая, Молящаяся- застывших над смертельной схваткой коней, стала символом мира, жизни, созидания. П. Людвиг в своем письме к скульптору писал: «Эта скульптура обрела сейчас родину в Аахене, перед зданием Евроконгресса, где на различных мероприятиях, которые там постоянно проводятся, бывает несметное количество людей, которые рассматривают ее и восхищаются ею».

Открытие «Войны и мира» и приобретение П. Людвигом еще ряда произведений Бурганова для музейной коллекции продолжило «Немецкий период» в творческой биографии скульптора, начавшийся в 70-х годах с установки скульптуры в крупном промышленном городе Шведт на Одере, по заказу нефтеперерабатывающего завода. В течении 80-90 гг. в различных городах Германии прошли персональные выставки, устраивались литературные чтения произведений А. Бурганова. Его скульптура и графика представлены не только в музейных, но и крупных немецких частных собраниях Р. Штокема, Х. Ван Акена, Д. Зигера. Замечательное развитие немецкий период Бурганова получил в XXI веке.

В 1999 г. Александр Бурганов выиграл американский конкурс на памятник А. Пушкину для Вашингтона. Этот монумент, установленный недалеко от Белого дома, стал первым русским памятником на американском континенте. Памятник отмечен уникальным композиционным приемом. Поэт стоит у колонны, увенчанной поэтическим золотым Пегасом. Однако , это только часть композиции, являющейся своеобразным поэтическим мостом, протянутым между континентами, странами, народами. На другой стороне этого виртуального моста, возле такой же колонны с золотым Пегасом стоит американский поэт Уолт Уитмен.

«Вашингтонский» Пушкин стал одним из целого ряда монументов, воздвигнутых Александром Бургановым в честь деятелей русской культуры. Среди них памятники Бунину в Москве и в Воронеже, Пушкину в Ижевске, Пушкину и Гончаровой в Москве, Пушкину в аэропорту Шереметьево, Гнесиной в Москве и др. В 2010 году в городе Баден-Баден по инициативе местной мэрии был открыт памятник поэту Жуковскому.

В 2018 года в городе Мюнстер (Германия) состоялось торжественное открытие памятника «Наука против Хаоса». Созданный Александром Бурганова памятник посвящен Нобелевскому лауреату по физиологии и медицине за 1939 год Герхарду Йоханнесу Паулю Домагку. Памятник установлен перед зданием Вестфальского университета имени Вильгельма, в котором Г.Домагк работал.

В 1986 г. Бурганов украсил своей грандиозной скульптурой всемирную выставку ЭКСПО-86 в канадском городе Ванкувер. Перед устроителями выставки стояла сложная задача – индивидуализации пространства, сложенного из десятков типовых павильонов. Для решения этой неординарной задачи был приглашен Александр Бурганов, уже завоевавший известность своим новаторским пластическим языком и художественным образами. Над всей территорией ЭКСПО-86 «взлетела» 12-метров фигура первого космонавта Гагарина, окруженная динамичными развивающимися в пространстве крылатыми и складчатыми структурами, разворачивающимися по волнообразным линиям.

В этот же период Бурганов создал целый ряд памятников для бельгийских городов Льеж, Марше-о-Понт, Левен. Это «вторжение» в европейское пространство оказалось знаковым не только для самого скульптора, но стало своеобразной мощной энергетической струей для европейских зрителей, уставших от концептуальных перформансов и актуальных эпатажей. Скульптура как высокое искусство вновь стало возвращаться на мировую арену. Но если когда-то высокие традиции пластики принесли в Россию русские ученики великих европейских мастеров Родена, Бурделя, Деспио, сегодня этот процесс можно признать зеркальным. Бурганов вернул в европейское пространство мощную пластику, совершенство формы, диалог с классическим наследием, гармонию образов.

2004 год стал важным для творческой биографии Александра Бурганова. Грандиозная выставка его произведений, представленная на одной из центральной площадей Брюсселя.

Необходимо отметить, что подобные выставочные проекты уже были опробованы. В 1956 году крупный коллекционер и основатель музея скульптуры в Вашингтоне Хиршхорн провел по американским городам многомесячное выставочное турне более 200 скульптур XIX-XX веков, представляя часть экспозиции на открытых площадях. Боттеро выставлял свои скульптуры на площади Мадрида, Мур во Флоренции,

Стребель в Париже. Когда, в продолжение ряда этих выдающихся имен, Брюссель предложил организацию такой выставки А. Бурганову, стало понятно, что это не только высокая оценка творческих достижений, но и своеобразный вызов и ожидание новой, значимой экспозиции, эффектно преобразующей городское пространство, которое кроме современного течения жизни, нагружено собственной историей, и незыблемостью традиции.

Предложенная для экспозиции мэрией Брюсселя площадь Мон дез Арт находится на главной оси движения многочисленных потоков людей, стремящихся от ратуши к комплексу зданий Королевского музея Бельгии и Королевскому дворцу. Сложность состояла и в том, что исторический ансамбль площади, увенчан конной статуей короля Альберта, которая обозначила его центр и главную ось движения. Эта исторически сложившаяся площадь как бы «замерла» в своем развитии. Поэтому вторжение в это конституированное пространство практически не представлялось возможным.

Александр Бурганов представил для этой выставки более двадцати монументальных скульптур. Эта экспозиция, созданная средствами монументальной пластики из символических образов Жизни и Смерти, Силы и Слабости, Власти, Любви, Одиночества подняла эмоциональное напряжение всех исторических пластов этого пространства. Скульптуры «шли» на зрителя, «выстраивались» шеренгой, перекрывали, сформированные разметкой площади, потоки движения. Некоторые композиции Александр Бурганов разместил по основным осям площади, поддерживая тем самым диалог с архитектурным ансамблем, другие расставил на пересечении аллей. Площадь приобрела новый художественный образ, новое композиционное и смысловое звучание. Пластические произведения стали точками схода главных осей, по которым течет и разворачивается оживленное ими духовное и интеллектуальное пространство столь необходимое городской среде.

Кроме преобразованного художественного образа площади, Александр Бурганов своими скульптурами создал особенный миф пространства. В этом мифе собственная система координат, масштабы, внутренние связи, иерархическая структура. Скульптура Бурганова создала особый космос пространства, выстраивая внутри реального измерения собственное мироздание, ставшее своеобразной сакральной ценностью Брюсселя.

Еще одной замечательной экспозицией в открытом городском пространстве стала выставка Александра Бурганова на Елисейских полях в Париже, проходящая при поддержке знаменитого Пьера Кардена, а также выставка под открытым небом — «Alexander Burganov: Antike Traumbilder» в Мюнстере (2013 г.), разместившаяся перед Музея археологии Вестфальского университета.

Знаковые образы создал А. Бурганов в военных памятниках, установленных во многих городах нашей страны и за рубежом. Среди них: памятник советским солдатам, погибшим во Второй Мировой войне в г. Бученбах (Бельгия), мемориал гражданам России, погибшим во Второй Мировой войне в Льеже (Бельгия), скульптурная композиция «Победа», мемориал «Защитникам Москвы», скульптурная композиция «Поднимающий знамя» в Москве и многие другие.

Эти скульптурные произведения отличаются особой одухотворенностью и лиризмом. Автору удалось передать через личностные переживания величайшую трагедию, которой стала война для всех стран и народов.

Интеллектуальная игра с пространством, умение преобразовывать его самыми, порой, малыми средствами, отличительная черта творческого метода этого необыкновенного художника. Бурганов – архитектор интригует не менее чем Бурганов –скульптор. Он всегда виртуозно работает с композицией и пластикой архитектуры, ландшафтами, площадями, для которых предназначены его скульптурные произведения. Неординарный подход к проблеме синтеза архитектуры и скульптуры особенно проявился в его проекте здания музея «Дом Бурганова», получившего в 2001 г. государственный статус.

Александр Бурганов – автор архитектуры музейного здания и идеи экспозиции, создал необыкновенный острый художественный образ, основанный на смещении полей реального и виртуального, игры с метафорой, цитатой, «радость узнавания» которых подводит к интеллектуальному диалогу со зрителем. Этот диалог начинается с паркового ансамбля и городских территорий, прилегающих к комплексу музейных зданий. Уже здесь, вокруг музея установлены монументальные произведения, созданные Александром Бурганов.

В аркаде, названной «Люди-легенды» и примыкающей к главному входу, представлены портреты выдающихся деятелей культуры — А. Тарковского, И. Бунина, Р. Нуриева, И. Бродского и др. Сама аркада, увенчана символическими образами муз. Их имена непривычны для прилежного читателя легенд и мифов Древней Греции. Музы «Полуденного солнца», «Ожидания», «Цветущего дерева», «Нечаянной радости», «Вечерней звезды» — явно персонажи некой иной легенды. Скульптор, создавая внутри городского пространства новое мироздание, ставит эти величественные образы в его стену как краеугольные камни. Стена эта, состоящая из сквозных арок, конечно эфемерна как преграда, но крепка, устойчива и нерушимой силой таланта и духа этих замечательных людей. Так новое мироздание обрело своих героев, свои мифы и легенды. Созидание такого идеального пространства, как и сотворение мифов средствами архитектурно-скульптурной пластики явление совершенно необходимое для гармонизации и одухотворения городской среды.

Еще одна московская достопримечательность – парк, украшенный скульптурным ансамблем Александра Бурганова, названный «Экология» и расположенный на территории, прилегающей к музею в переулке Сивцев Вражек. Бронзовые монументальные композиции органично вошли в ландшафт, став эмоциональными и художественными центрами пространства. Огромная рука, увенчанная ажурной бабочкой, олицетворяет легкость соприкосновения человека и природы, как залог гармоничного сосуществования. Эта работа, названная «Экология», дали имя всему ансамблю. Новое прочтение извечных тем монументальной пластики, иные чем в традиционной для города мемориальной скульптуре образы, новые акценты пространственных связей, характерные для творчества Александра Бурганова, необыкновенно обогатили городскую среду, придав ей особую эстетическую и философскую ауру и художественный образ.

У Александра Буранова счастливая творческая биография, в ней отражены эпохи и художественные стили, которые сменяя друг друга прошли с середины XX века до настоящего времени. В каждом из этих периодов Бурганов занимал значимое место. Его заслуженно считают и художником «сурового стиля» за лаконизм и монументальность форм, и мастером реалистического портрета, школа которого базируется на лучших традициях отечественной пластики.

Бурганов — постмодернист, создающий выразительные метафорические образы в синтезе современности и античной классики. Бурганов, несомненно, один из наиболее ярких сюрреалистов современности, легко трансформирующий формы ради острого художественного выражения новых реалий. В этой многогранности абсолютная творческая свобода, так как во всех случаях художник не просто находился в художественном потоке времени, но выделялся ярким личностям художественным почерком и творческим методом. Недаром словосочетание «бургановская школа композиции» стало устойчивым термином в искусствоведческой практике и высших художественных учебных заведениях страны, где изучают и преподают искусство скульптуры.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Бурганов Александр Николаевич // Мастера Строгановской школы: 1945-2015; 190 лет МГХПА им. С. Г. Строганова: 1825-2015: Том первый / Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова. - М., 2015. - С. 264-269.
2. Бурганов А.Н. Фантастическая автобиография. - М.: Дом Бурганова, 2005. - 216 с.
3. Бурганов А.Н. Проблема формы и классическое наследие // Дом Бурганова. Пространство культуры. - 2016. - №3. - С. 51-69.
4. Бурганова М.А. Скульптура Новейшего времени в Музее археологии Вестфальского университета им. Вильгельма в Мюнстере // Дом Бурганова. Пространство культуры. - 2016. - №3. - С. 39-50.
5. Бурганова М.А., Смоленкова Ю.А. Александр Бурганов: новый код времени и пространства // Дом Бурганова. Пространство культуры. - 1/2000. - С. 19-37.
6. Данилова И.Е. Александр Бурганов // Дом Бурганова. Пространство культуры. - 1/2015. - С. 221-222.
7. Доронина Л.Н. Истоки нового романтизма в творчестве А. Н. Бурганова // Дом Бурганова. Пространство культуры. - 2015. - №4. - С. 104-113.
8. Турчин В. БУРГАНОВСКИЕ МОТИВЫ: атака образов, действующих в пространстве. Диалог с хаосом. - Журнал «Третьяковская галерея». - 2010. - №2 (27).
9. Портнова Т.В. Пластические модификации А. Бурганова: о выставке «театр скульптур» в музее А. А. Бахрушина // Идеи и идеалы. - 2019. - Том 11. - №1-2. - С. 406-418.

Alexander N. Lavrentiev
Doctor of Art History, Professor,
Acting Vice-Rector for Scientific and International Work
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-6986-1229

Ge Xiaofang
Postgraduate student
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: arnold008@126.com
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0003-6580-6478

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-22-35

FROM PHOTOGRAPHICS TO PHOTO DESIGN

Summary: The development of technical forms of art in the twentieth century, such as photography, cinematography, television, and media art, influences the traditionally established classification of types and genres of art, and independent areas of design and artistic activity arise at the junction of several directions. Similar processes occur at the junctions of photography and design. Photodesign is one of these areas. The authors analyze the process of the origin of photodesign using the examples of the work of pioneers of Russian design: Alexander Rodchenko, El Lisitsky, Gustav Klutsis and masters of the international avant-garde, among whom the name of the Hungarian artist, photographer, designer and teacher Laszlo Moholy-Nada occupies one of the central places precisely because of his interdisciplinary studies. The processes of integration of artistic and expressive means in modern art also affects the nature of academic disciplines in modern design and art schools. Photography, or its design version, photographics, is one of the new universal subjects. Photographics was originally understood as a method of working with photographic materials based on obtaining high-contrast images that resembled graphic images. Further, photography developed into a system of planned construction of photographic images with specified properties, for posters, photo installations, transformations, etc. Photodesign is currently understood as the field of activity of a graphic designer, exhibition designer, and installation designer who uses photography and its modifications as their main expressive tool. One of the relevant areas of photo design is the release of compositions into space and the creation of installations, which is considered by the example of the installation by Chinese artist Zhang Jiang "When the Night Watch arrives in China."

Keywords: photography, photo design, photo installation, photo objects, graphic design.

For almost two centuries, there has been a dispute between photography and painting about belonging to the true types of art and artistry in displaying the outer visual world and inner emotional state of a person. Moreover, in the age of digital technology, it is taking on new turns, as works of modern art in painting, graphics and photography often rely on the similar digital technologies. Both painting and photography equally become objects of replication and copying in the WEB, becoming objects of visual information.

Integration processes in the field of art in the twentieth century lead to the emergence of hybrid synthetic genres and branches, variations depending on the tasks that artists set themselves: applied or fine art, documentation or advertising, research, etc. Thus, on the basis of photographic technology in the twentieth century, we have: photographic paintings, photographics, photo-sculpture, photo-objects, photo-design. Additions to the word "photo" denote the interpretation of a photographic image for purely artistic or design purposes and the use of author's techniques that bring the final result to the field of easel painting or graphics, poster or book illustration, three-dimensional environment.

Photography and photodesign are neighbouring fields of design and artistic creativity that were formed in the early twentieth century due to the development of printing technologies, photographic equipment and the widespread use of photographic images in the media and communication. By photography, we mean the direction of working with photographic materials, which leads to the creation of high-contrast images, based initially on optical and chemical processes until about the early 1980s, and then mainly on digital processing of raster images. The arsenal of photography can also include installation techniques, the introduction of manual graphic and painting technologies. One of the first publications to use the term "photography" in our modern understanding was the book "Fotografika" by Polish photographer Edward Hartwig, published in 1960 [11]. Further, photography, as an academic discipline, is transformed into a complex of artistic and expressive techniques of project photography.

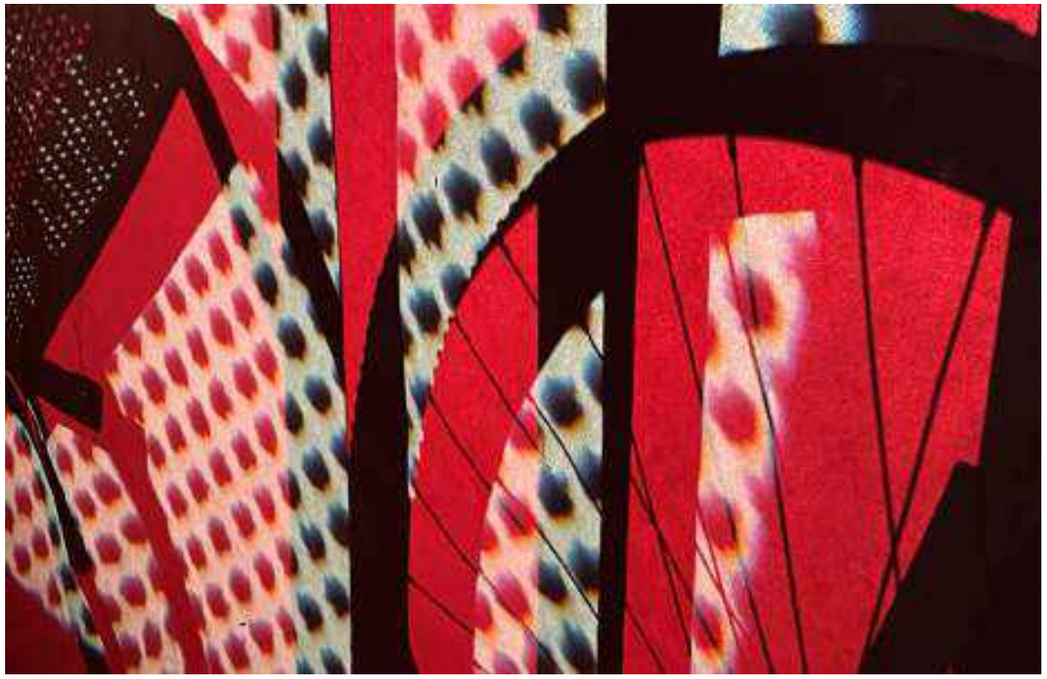
Already in the first half of the twentieth century, working with photographic images in publishing houses, agitation and propaganda, exhibitions, and later in the electronic and digital media system required the formation of new skills based on the principles of editing, image transformation, toning and coloring, processing to monochrome high-contrast images, working with bitmaps and the inclusion of elements of typographics. In fact, the photographic image became more and more an element of the visual alphabet, a kind of unified sign. A prominent representative of European modernism, photographer, painter and Bauhaus professor Laszlo Moholy-Nagy, in his book "Painting, Photography, Film"[1] (1926), prophesied the birth of a new communication media – the "typo-photo", which assumed the use of photographic images as words and concepts for composing visual montage phrases [13]. The nature of the use of photographic images by such masters of art and design of the twentieth century as Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray, Gustav Klutsis, El Lisitsky, Alexander Rodchenko in their graphic design activities, exhibition planning, and advertising works suggests a special direction, an offshoot of graphic and environmental design – photo design.

Ill. 1. M. Baboshina. «Stained Glass». Course «Photographic Art», Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts. 2024

Thus, the widespread use of photographic images not only in publishing business, but also in exhibition and urban design leads to the fact that at the junction of design disciplines at the beginning of the twentieth century, a new direction was born – photodesign, in which the photographic image became a material for creating a new product – communicative image. Graphic design theorist E.V.Chernevich saw the specifics of the photo designer's work precisely in the design approach to the photo image, planning the shooting process itself, or multi–stage processing of the photo image and its integration into the final product – cover, poster, advertisement, website page, animation video, installation, etc[2].

1. In 1929, the book was republished in Russian by the Ogonyok shareholder's publishing house [4].

2. E.V.Chernevich, historian of graphic design, author of books on the history of Russian graphic design, author of the original photography course at the Moscow Polygraphic Institute, which she taught in the 1970s and 1980s. In her course assignments, she emphasized the need to create not single images, but rather series visually connected by composition techniques and objects. As a member of the editorial board of the journal «Technical Aesthetics», she held round tables, one of such round tables devoted to the problem of the relationship between design and photography was the round table «Photography Possibilities». Based on the exhibition and performances, a special issue of the magazine «Technical Aesthetics» was prepared [8].



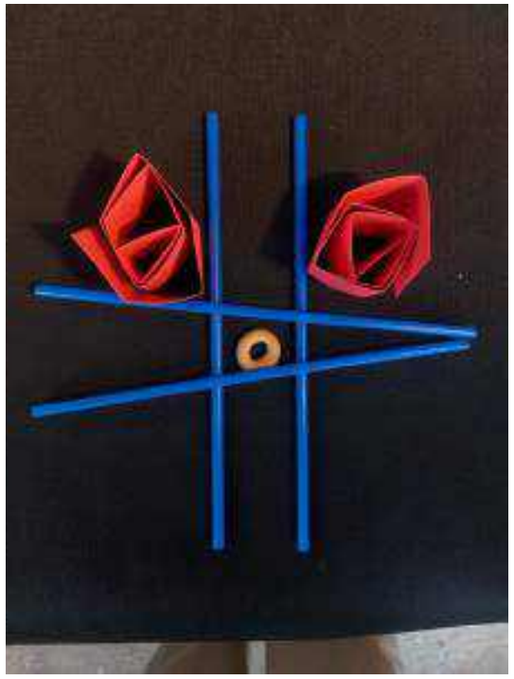
Ill. 2. A. Artemyev. «Op Art». Shooting of raster field projections. Course «Photographic Art», Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts. 2024

Artificial Intelligence technologies make it possible to create photorealistic images that are in demand in the communication system, based on verbally formulated tasks. On the other hand, in the works of artists and designers, at various times during the almost two hundred-year history of photography as a media, the original personal techniques image processing with hand coloration returned from time to time, and manifested itself in such areas as pictorialism, photographic painting, photo installations, photo objects, and photogram. Such experiments laid the foundation for commercial, educational and informational projects based on optical photographic images.

This trend has become particularly relevant for China, where at the beginning of the 21st century a number of sites for the exhibition of works of photographic art appeared, in which attempts were made to integrate the centuries-old, millennial experience of traditional art, the experience of traditional guo-hua painting into photographic art. Museums and art academies are becoming centers for studying the synthesis of photography and various types of art, where this issue is of interest to the scientific and creative community precisely in the context of design and its design approach. The Chinese Academy of Arts in Hangzhou is becoming one of the centers of creative research of the world and Russian photomontage experience, due to the presence of the Design Museum and the Museum of Photography here.

The development of graphic design and photo design required the inclusion in the training of modern design artists of a special creative discipline related to the development of photographic technologies, both traditional analog and digital. For more than a quarter of a century, there has been an author's photography course at the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art as part of the training of graphic designers. A separate field related to advertising photography has been opened at the Kosygin Russian State University as part of the training of designers for the textile industry.

During the development of the international project "Russian creative education in the field of digital art" in 2012-2016 [5] partner universities of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art (RGGU – University of Humanities, Ural State University of Architecture and Art named by N.S. Alferov, Gagarin State Technical University, and others) included textbooks and materials on teaching theoretical and practical disciplines related to



Ill. 3. S. Grigoryeva. «Photo Ornament». Course «Photographics», Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts. 2024

Ill. 4. A. Redko. «Op-art». Shooting of projections of raster fields. Course «Photographics», Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts. 2024

photography and photography[3]. Similar courses are conducted in many universities in China (for example, at the Xiaoming University of Technology at the Faculty of Design and Art).

In the photography program at the Stroganov Russian State Pedagogical University, assignments are based on the principle of mastering technological operations to create expressive images. That is, each technique is mastered as an experiment to create a new visual. From shooting with a cropping frame to the meaningful construction of a composition; from the "high" and "low" keys of an image to the choice of a mode for creating a high–contrast image; from mastering picturesque, "pictorial" effects with blurring filters to radical constructivist foreshortening photography. Each type of assignment involves the development of a project-based approach to photography.[4]

3. In total, the project has produced more than 15 different textbooks. One third of them in one way or another related to the teaching methods of photography, photography or the use of photographic technologies.
   Two textbooks can be cited as an example of textbooks prepared under this program [2, 9]. In these textbooks, a significant block of tasks is devoted to obtaining high-contrast photographic images and their further use in compositions.
4. For more information about the system of teaching photography at the Stroganov School, see [3].

Professor V.F.Sidorenko, who developed a photography course for graphic designers at the A.N.Kosygin Russian State University, in an article on the development of photographic technologies in design, suggested that photographics is a modern stage in the development of photography, which is characterized by the integration of various types of modern art and the use of computer graphics tools [10].

One more important area can be added to this: rethinking the centuries-old experience of painting and working with color and light. The centuries-old experience in the development of easel painting, the experience of working with color and modeling volume and space has not disappeared and continues to influence both modern painting and photography, increasingly becoming closer to the field of media design.

This concerns the culture of working with color and light, the principle of color rendering of shapes, volumes and space, and chiaroscuro modeling. The study of the interaction of easel painting and photography allows us to understand a lot about the evolution of both photographic art and easel paint-

Ill. 5. E. Lapshina. «Self-collage». Rearrangement of image elements. Course «Photographics», Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts. 2024

ing[5]. This applies, for example, to oil painting technologies based on lessening, mechanical mixing of paints or pointillism. Similar physical processes of subractive color mixing occur in multilayer analog photographic materials. Enlarging fragments of color bitmaps gives other effects based on additive mixing, which increases the overall brightness of the picture.

In this regard, we can recall another form of using photographic images as elements of a three-dimensional composition.

The illusory play with volumes and the virtual perspective of the photographic image was already embedded in the nature of the organization of the studio space, where the visitor was traditionally photographed on a two-dimensional oil-painted backdrop. The interaction of the real foreground space, where the person being portrayed was located, and the illusory two-dimensional image of the background created a complete illusion of the characters' existence in a certain romantic space of the seashore, a path in the depths of the forest, or a more exotic situation of flying on a painted airplane.

For the first time, Aleksander Rodchenko applied the principle of three-dimensional photomontage in 1924 to create versions of cover design for a collection of constructivist poets. The photographs of the poet Alexei Checherin have been printed in various scales and sizes: from a chest portrait to full-length figures and then included in the final still life, in which the constructivist symbolism was determined by a giant wooden compass and the very system of placing images on transparent glass planes arranged in space. The layering of a photographic image creates a special quasi-realistic virtual space, since the photographic images themselves are cut along the contour and transferred from their own space of the image to a completely different, constructed situation.

The photomontage technique, which is familiar to graphic design, began to be widely used in exhibition design and interior design back in the 1920s. It is worth recalling the projects of El Liszky and his colleagues on the organization of the exhibition "The Press" in Cologne in 1928, which included a photomontage frieze and free-standing spatial propaganda installations from photographs [10]. Based on her photographs of radio engineering details, American photojournalist Margaret Bourke-White used extra enlargements of her photographs of microphones and various radio technical details as "monumental paintings" to decorate the NBC radio studio, inviting studio employees and visitors to literally enter the radio broadcasting world.

Lisitsky's colleague, Sergey Senkin, who participated in the preparation of the Press exhibition, had an even more ambitious project. He planned to create photofresques. In his program "Photofresques"[6] he described all the main stages: First, the photographic images were projected at night onto the walls of buildings with a pre-applied photosensitive layer, and then the image was processed by applying developing and fixing solutions with a spray

5. This topic is discussed in more detail in Ge Xiaofang's article on the technological parallels of easel oil painting and photography [1].

6. Senkin S.Ya. Explanatory note to the program of work on photofresque. Typescript, circa 1928-1930. Archive of the artist. The text was first published in the catalog of the exhibition «From Painting to Design» in 1981 [14].

Ill. 6. S. Samoilenko. «Decorate Your Neighbor.» Portrait in an unusual environment. Course «Photographics», Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts stry. 2024

gun. Photography, therefore, was already reaching the level of the architectural scale of an entire city.

In Soviet Russia, Gustav Klutsis' experiments of designing giant photomontages brought photography to the urban scale environment [7]. Giant full-length photographs of Lenin and Stalin, installed on Teatralnaya Square in Moscow in 1932, are comparable in size to large-scale video projections. When creating these giants, a combination of photochemical and optical projection technologies was used in combination with pictorial retouching. At the same time, the very fine work with graphics, image density alignment, and defect elimination really resembled painting and graphic techniques.

Later, the use of photography in the design of television shows and set design in the 1970s laid the foundation for modern video mapping.

Photographic images are also used in the design of industrial products. Phototechnology is used in the design of surfaces in textiles, filling structural bearing planes in furniture design. In this case, we can talk about a "photo object" as one of the formats of the existence of photography in space in the role of an expositional art object or a functional object.[7]

As we can see, the experiments of Alexander Rodchenko's still lifes in 1924, El Lissitsky's spatial photomontages for international exhibitions in the late 1920s, and Gutav Klutsis' giant photographic paintings on Theater Square in 1932 demonstrated the spatial and environmental potential of photographic images, which could not but influence the further experiments of artists and designers. The

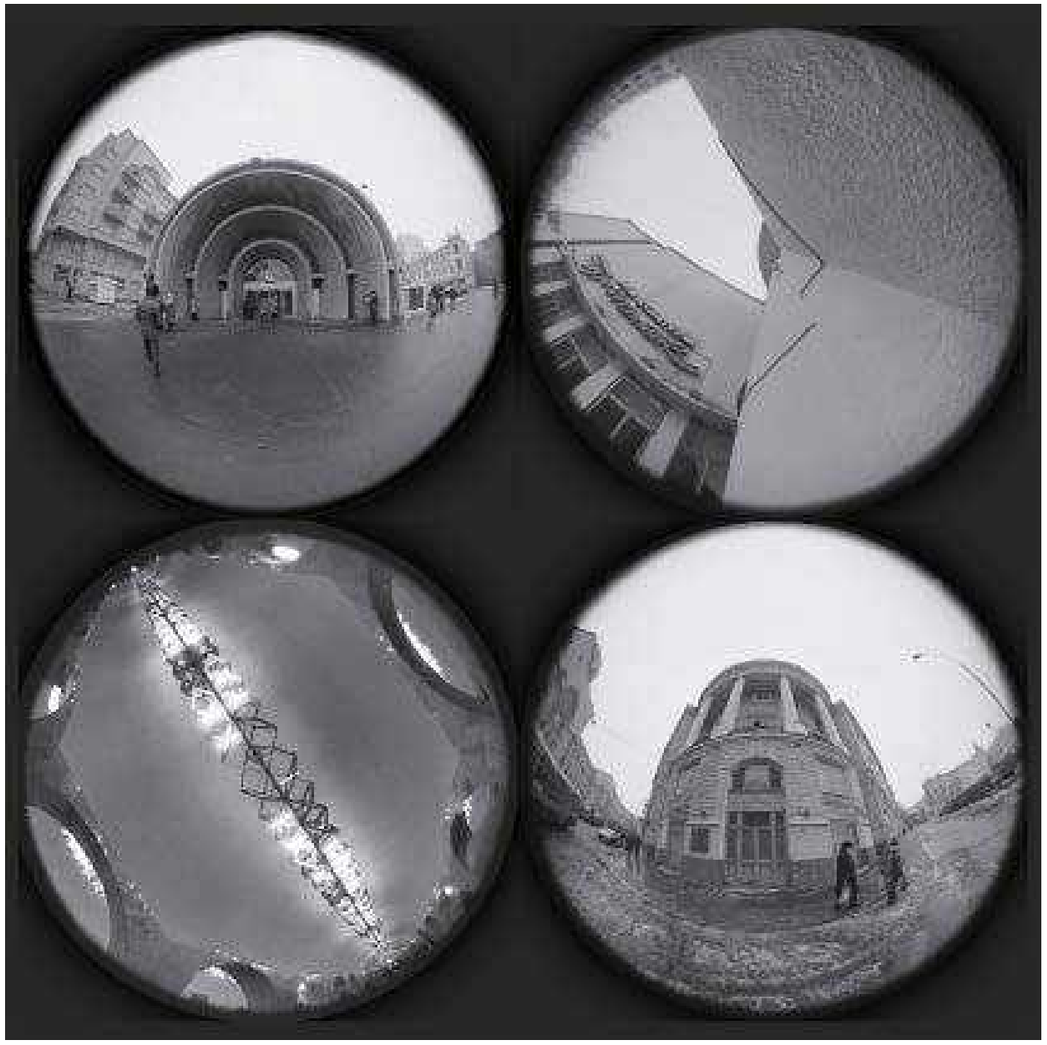
7. Examples of such a photo cable are given in an article by A.N.Lavrentiev in the Leonardo magazine [12].

Ill. 7. Zhang Jiang. «When the Night Watch Comes to China.» 2023. Elements of a pictorial installation

manipulation of two-dimensional images in space is still one of the most relevant areas of creative experiment at the intersection of photography, painting, design and installations.

In 2023, a painting installation created by Zhang Jiang, director of the Gongbi Institute of Painting at the Chinese Academy of Arts, was exhibited in galleries and museums in Shanghai, Nanjing and Beijing. He called his work based on the famous Rembrandt painting "When the Night Watch Comes to China." Visitors to the exhibition hall were surprised to discover that the installation, with its vibrant colors, innovative concepts and structure that can be freely combined according to the layout of the exhibition hall, was created using traditional

Ill. 8. Zhang Jiang. «When the Night Watch Comes to China». 2023. Installation variant for the exhibition. Beijing



Ill. 9. A. Lavrentiev. Moscow Architecture through the Fish-Eye Lens. 1986-1995

Chinese painting techniques based on the Gongbi method. [8]

The oil painting "Night Watch", one of Rembrandt's masterpieces and a classic in the history of Western art, was taken by Zhang Jiang as a basis. Under his leadership, nine young artists, using the technique of Gongbi painting and traditional Chinese frescoes, created a work called "When the Night Patrol Comes to China," which completes the fusion and clash of cultures of East and West, from concept to technical realization.

Zhang Zian invited several young artists from his studio to participate in the creation of the work. However, when trying to translate classical Western oil paintings into traditional Chinese painting techniques, they faced one difficulty after another. Over the course of the year, Zhang and his creative team conducted more than thirty online discussions, researching and analyzing original work, planning future works, and honing their own creations. At the beginning of the work, the project manager asked that everyone preserve the features of their own painting styles as much as possible and not influence each other.

The backdrop for the giant installation "When the Night Watch Comes to China" (4x7 meters) uses traditional Chinese fresco painting techniques (color, backgrounds, composition). The main characters and important parts of the original painting are painted in the manner of multi-layered painting, which allows you to preserve the depth of tone of Rembrandt's painting and at the same time conveys the atmosphere of Chinese fine art with the character of the brushstroke. The decorative, embroidery-like texture of Chinese painting stands out here.

A special feature of Rembrandt's paintings is that he masterfully conveyed the light and brilliance of objects, especially the texture of metal. The 2023 version of his painting uses the traditional Chinese wall painting method of leaching powder and applying gold. First, a heavy powder is poured to give the surface a three-dimensional texture, and then gold leaf is applied to give this area a particularly bright shine.

In European oil painting, colored surfaces and brushstroke are used to model image details, while in traditional Chinese painting, line often serves as the leading means of artistic expression. How to achieve harmony between these two painting languages?

In the course of repeated discussions and searches, using the example of a one-square-meter plot, various types of contour brushes were tried. As a result of a dozen attempts, the option was finally chosen, which made it possible to implement this project.

A special feature of this project is not only the unusual nature of working with color and painting technology, but also the spatial construction of the object itself, which brings the painting into the format of a spatial geometric structure. And, as it turned out, the graphic works of the masters of the Russian avant-garde, the photomontages of Alexander Rodchenko and Gustav Klutsis became sources of inspiration in the organization of the final composite compositions for Chinese artists.

Easel painting once had a decisive influence on the development of artistic photographic principles of working with light, color, form and space. We move from photography to photographics and photo design and return to painting at the next stage of development, when the usual flat format becomes a spatial and environmental installation, as in the case of the project "When the Night Watch Comes to China."

8. The «style» of Gongbi ((工笔 – Gōngbǐ) thorough brush) is a unique technique of traditional Chinese realistic painting, based on centuries of experience and the principle of layered application of mineral dyes, practically it is a washing technique that creates a feeling of volume and lightness. The task of conveying Rembrandt's dense, saturated painting by such means is all the more unusual.

REFERENCES

1. Lavrentiev, A.N. and Ge Syaofan. 2021. "To the Analysis of Technological Parallels Between Painting and Photography" [K analizu tekhnologicheskikh parallelej zhivopisi i fotografii], *Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGHPU],* no. 3, part 2, pp. 185-194.
2. Denikin, A.A. 2016. *Tsifrovaya fotografiya i sovremennoe iskusstvo: Uchebnoe posobie dlya studentov gumanitarnykh vuzov [Digital Photography and Contemporary Art: A Textbook for Students of Humanities Universities],* TEMPUS/RGGU, Moscow, Russia.
3. Lavrentiev, A.N. 2015. "Photographics in the Education System of Graphic Designers" [Fotografika v sisteme obrazovaniya dizajnera-grafika], *Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGHPU],* no. 3, pp. 14-28.
4. Moholy-Nagy, L. 1929. *Zhivopis ili fotografiya [Painting or Photography],* Moscow, USSR.
5. *Proc. of the International Scientific and Practical Conference "Russian Creative Education in Accordance with EU Standards",* Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Moscow, Russia, 2016.
6. Sidorenko, V.F. and Samorukova, K.R. 2012. "The Development Paths of Photographics" [Puti razvitiya fotografiki], *Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGHPU],* no. 4, pp. 12-17.
7. Khan-Magomedov, S.O. 2011. *Gustav Klutsis*, S.E.Gordeev, Moscow, Russia.
8. Chernevich, E.V. 1982. "Comment on the Topic" [Kommentarij k teme], *Technical Aesthetics [Tekhnicheskaya estetika],* no. 6, p. 8.
9. Shulika, A.N. 2015. *Spetsifika obrabotki izobrazhenij v graficheskom dizajne [Specifics of image processing in graphic design],* TEMPUS/RGGU, Moscow, Russia.
10. Goryacheva, T. 2017. *El Lisitskij. Katalog vystavki [El Lissitzky. Exhibition Catalogue],* GTG, Moscow, Russia.
11. Hartwig, E. 1960. *Fotografika*, Arkady, Warszawa, Poland.
12. Lavrentiev, A. 1994. "Inventions from Photography: Light, Shadow and Optic Transformations", *Leonardo*, vol. 27, no. 5, pp. 383-386.
13. Moholy-Nagy, L. 1926. *Painting, Photography, Film,* Albert Langen Verlag, Munchen, Weimar Republic.
14. Senkin, S.Ya. 1981. "An explanatory note pertaining to the photo-fresco work program", *From Painting to Design. Russian Constructivist Art of the Twenties*, Galerie Gmurzynska, Cologne, Germany, pp. 146-148.

Александр Николаевич Лаврентьев
Доктор искусствоведения,
профессор, и.о. проректора по научной и международной работе
Российского государственного художественно - промышленного
университета им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-6986-1229

Гэ Сяофан
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С. Г. Строганова
e-mail: arnold008@126.com
Москва, Россия
ORCID: 0009-0003-6580-6478

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-22-35

ОТ ФОТОГРАФИКИ – К ФОТОДИЗАЙНУ

Аннотация: Развитие технических видов искусства в XX веке, таких как фотография, кинематограф, телевидение, медиаискусство оказывает влияние на традиционно сложившуюся классификацию видов и жанров искусства, на стыке нескольких направлений возникают самостоятельные направления проектно-художественной деятельности. Подобные процессы происходят и на стыках фотографии и дизайна. К числу таких направлений относится и фотодизайн. Авторы анализируют процесс зарождения фотодизайна на примерах творчества пионеров отечественного дизайна: Александра Родченко, Эль Лисицкого, Густава Клуциса и мастеров мирового авангарда, среди которых имя венгерского художника, фотографа, дизайнера и педагога Ласло Мохой-Нада занимает одно из центральных мест именно в силу его междисциплинарных занятий. Процессы интеграции художественно-выразительных средств в современном искусстве сказываются и на характере учебных дисциплин в современных дизайнерских и художественных школах. К числу новых универсальных предметов относится и фотография, или ее проектная версия – фотографика. Под фотографикой первоначально понимался метод работы с фотоматериалом, основанный на получении высококонтрастных изображений, напоминавших станковые графический изображения. Далее фотографика переросла в систему проектного моделирования, коонструирования фотоизображений с заданными свойствами для плакатов, фотоинсталляций, офомления пространств и т.п. Под фотодизайном в настоящее время понимается область деятельности дизайнера-графика, дизайнера выставок и инсталляций, использующих в качестве основного выразительного инструмента фотоизображение и его модификации. Одно из актуальных направлений фотодизайна – выход композиций в пространство и создание инсталляций, что рассматривается на примере инсталляции китайского художника Чжан Цзяна «Когда "Ночной дозор" приедет в Китай».

Ключевые слова: фотографика, фотодизайн, фотоинсталляция, фотообъекты, графический дизайн..

Уже почти два века ведется спор между фотографией и живописью по поводу принадлежности к истинным видам искусства и художественности в отображении окружающего и внутреннего эмоционального мира человека. Более того, в век цифровых технологий он обретает новые повороты, поскольку произведения современного искусства в живописи, графике и фотоискусстве часто опираются на одни и те же технологии – цифровые. И живопись, и фотография в одинаковой мере становятся объектами тиражирования, копирования в информационном пространстве, становясь объектами визуальной информации.

Интеграционные процессы в сфере искусства приводят в XX веке к появлению гибридных синтетических жанров и ответвлений, вариаций в зависимости от задач, которые ставят себе художники: прикладные или станковые, информационно-публицистические, рекламные, научно-исследовательские и т.п. Так на основе фотографической технологии в XX веке возникают: фотоживопись, фотографика, фотоскульптура, фотообъекты, фотодизайн. Дополнения к слову «фото» обозначают трактовку фотоизображения в чисто художественных или проектных целях и применение авторских техник, выводящих итоговый результат в область станковой живописи или графики, плаката или книжной иллюстрации, объемной композиции.

Фотографика и фотодизайн – родственные области проектно-художественного творчества, сформировавшиеся в начале XX века в связи с развитием полиграфических технологий, фототехники и массовым использованием фотоизображений в средствах массовой информации и коммуникации. Под фотографикой мы понимаем направление работы с фотоматериалом, которое приводит к созданию высококонтрастных изображений, основавшихся первоначально на оптико-химических процессах примерно до начала 1980-х годов, а далее преимущественно на цифровой обработке растровых изображений. В арсенал фотографики можно включить и технику монтажа, привнесение ручных графических и живописных технологий. Одно из первых изданий, в котором использовался термин «фотографика» в нашем современном понимании была книга польского фотографа Эдварда Хартвига «Фотографика», изданная в 1960 г. [11]. Далее фотографика, уже как учебная дисциплина трансформируется в комплекс художественно-выразительных приемов проектной фотографии.

Уже в первой половине XX века работа с фотоизображениями в издательствах, агитации и пропаганде, выставочных экспозициях, а в дальнейшем и в системе электронных и цифровых медиа потребовала формирования новых навыков, основанных на принципах монтажа, трансформации изображения, тонирования и подцветки, приведения к монохромному высококонтрастному изображению, работы с растровыми изображениями и включении шрифтовых элементов. По сути, фотоизображение все больше и больше превращалось в элемент визуального алфавита, становясь неким унифицированным знаком. Яркий представитель европейского модернизма, фотограф, живописец и педагог Баухауза Ласло Мохой-Надь в своей книге «Живопись, фотография, фильм»[1] (1926) пророчествовал о рождении нового средства коммуникации – «типо-фото», то есть применения фотоизображений в качестве слов и понятий для составления визуальных монтажных фраз [13]. Характер использования фотоизображения такими мастерами искусства и дизайна XX века как Ласло Мохой-Надь, Ман Рей, Густав Клуцис, Эль Лисицкий, Александр Родченко в своих издательских, выставочных, рекламных произведениях позволяет говорить об особом направлении, ответвлении графического и средового дизайна – фотодизайне.

Таким образом, широкомасштабное использование фотоизображений не только в полиграфии, но и в выставочном и городском оформлении приводит к тому, что на стыке проектных дисциплин в начале XX века рождается новое направление – фотодизайн, в котором фотоизображение становится материалом для создания проектного коммуникативного образа. Специфику работы фотодизайнера теоретик графического дизайна Е.В.Черневич видела именно в проектности подхода к фотоизображению, планированию самого съемочного процесса или многоступенчатой обработке фотоизображения и интеграции в финальный продукт – обложку, плакат, рекламу, страницу сайта, анимационный ролик, инсталляцию и т.д.[2]

Технологии Искусственного Интеллекта позволяют создавать востребованные в системе коммуникации фотореалистические изображения, основанные на вербально формулируемых заданиях. С другой стороны, в творчестве художников и дизайнеров в различные периоды времени в течение почти двухсотлетней истории

1. В 1929 году книга была переиздана на русском языке в акционерном издательстве «Огонек» [4].
2. Е.В.Черневич, историк графического дизайна, автор книг по истории отечественного графического дизайна, автор оригинального курса фотографиии в Московском полиграфическом институте, который она вела 1970-е и 1980-е годы. В своих курсовых заданиях подчеркивала необходимость создания не единичных снимков, а именно серий, визуально связанных приемами композиции и объектами. Как член редколлегии журнала «Техническая эстетика» проводила круглые столы, одним из таких круглых столов, посвященных проблеме соотношения дизайна и фотографии, был круглый стол «Возможности фотографии». На основе выставки и выступлений и был подготовлен специальный номер журнала «Техническая эстетика» [8].

фотографии как медиа периодически возвращались авторские техники и технологии работы с цветом и изображением, что проявилось в таких направлениях как пикториализм, фотоживопись, фотоинсталляции и фотообъекты, фотограмма. Подобные опыты и эксперименты закладывали основу для коммерческих, образовательных и информационных проектов на основе оптических фотоизображений.

Особую актуальность это направление получило для Китая, где в начале XXI века возник целый ряд площадок для экспонирования произведений фотоискусства, в которых были сделаны попытки интегрировать многовековой, тысячелетний опыт традиционного искусства, опыт традиционной живописи го-хуа в фотоискусство. Центрами изучения синтеза фотографии и различных видов искусства становятся музеи и художественные академии, где данная проблематика интересуют научную и творческую общественность именно в контексте дизайна, его проектного подхода. Одним из центров творческого исследования мирового и российского опыта фотомонтажа становятся Китайская академия искусств в Ханчжоу, что связано с наличием здесь музея дизайна и музея фотографии.

Развитие графического дизайна и фотодизайна потребовало включения в подготовку современных художников-проектировщиков специальной творческой дисциплины, связанной с освоением фототехнологий, как традиционных аналоговых, так и цифровых. Уже более четверти века в рамках подготовки дизайнеров-графиков в РГХПУ им. С.Г.Строганова существует авторский курс фотографики. В РГУ им. А.Н.Косыгина открыто отдельное направление, связанной с рекламной фотографией в рамках подготовки дизайнеров для текстильной промышленности.

При разработке в 2012-2016 гг. международного проекта «Российское креативное образование в области цифрового искусства» [5] вузы-партнеры РГХПУ им. С.Г.Строганова (РГГУ, УРГАХУ им. Н.С.Алферова, СГТУ им. Ю.Гагарина и другие) включали в программу учебные пособия и материалы по преподавании теоретических и практических дисциплин, связанных с фототехникой и фотоискусством.[3] Подобные курсы ведутся и во многих вузах Китая (например, в Сяомынском технологическом университете на факультете дизайна и искусства).

В программе фотографики в РГХПУ им. С.Г.Строганова задания строятся по принципу освоения технологических операций для создания выразительных образов. То есть, каждый прием осваивается как эксперимент по созданию новой визуальности. От съемки с кадрирующей рамкой – к осмысленному построению композиции; от «светлого» и «темного» ключа в изображении – к выбору режима для создания высоконтрастного изображения; от освоения живописных, «пикториальных» эффектов с рассеивающими фильтрами – к радикальной конструктивисткой ракурсной фотографии. Каждый тип задания предполагает развитие именно проектного подхода к фотографии.[4]

Профессором В.Ф.Сидоренко, разработавшим курс фотографики для дизайнеров-графиков в РГУ им. А.Н.Косыгина, в статье о путях развития фототехнологий в дизайне высказана мысль о том, что фотографика — это современный этап развития фотографии, который отличается интеграцией различных видов современного искусства и использованием инструментария компьютерной графики [10].

К этому можно добавить еще и одно важное направление: переосмысление многовекового опыта живописи и работы с цветом и светом. Многовековой опыт развития станковой живописи, опыт работы с цветом и моделированием объема и пространства не исчез и продолжает оказывать влияние как на современную живопись, так и на фотографию, все более смыкаясь со сферой медиадизайна.

Это касается культуры работы с цветом и светом, принципа цветопередачи форм, объемов и пространства, светотеневой моделировки. Исследование особенностей взаимодействия станковой живописи и фотографии позволяет понять многое в эволюции как фотоискусства, так и станковой живописи.[5] Это касается, например, технологий масляной живописи, основанных на лессировках, механическом смешении красок или пуантилизме. В многослойных аналоговых фотоматериалах происходят аналогичные физические процессы субрактивного смешения цветов. Увеличение фрагментов цветных растровых изображений дает другие эффекты, основанные на аддитивном смешении, повышающем общую яркость картины.

В этой связи можно вспомнить еще об одной форме использования фотоизображений уже в качестве элементов объемно-пространственной композиции.

Иллюзорная игра с объемами и виртуальной перспективой фотоизображения закладывалась уже в характере организации пространства фотоателье, где посетитель традиционно фотографировался на двухмерном написанном масляными красками фоне задника. Взаимодействие реального пространства переднего плана, где находился портретируемый, и иллюзорного двухмерного изображения фона создавало полную иллюзию существования персонажей в некоем романтическом пространстве берега моря, тропинки в глубине леса или более экзотической ситуации полета на нарисованном аэроплане.

Впервые принцип трехмерного фотомонтажа Александр Родченко применил в 1924 году для создания ваориантов обложек для сборника поэтов-конструктивистов. Фотография поэта Алексея Чечерина был напечатан в разных масштабах и размерах: от погрудного портрета до фигур во весь рост и затем включена в итоговый натюрморт, конструктивистскую символику в котором определял гигантский деревянных циркуль и сама система размещения изображений на расставленных в пространстве прозрачных плоскостях стекол. Расслоение фотоизображения создает особое квази-реалистическое виртуальное пространство, поскольку сами фотоизображения вырезаны по контуру и из своего пространства на снимке перенесены в совершенно иную, сконструированную ситуацию.

Привычная для графического дизайна техника фотомонтажа стала широко использоваться также и в выставочном дизайне, дизайне интерьеров еще в 1920-е годы. Здесь стоит вспомнить проекты Эль Лисцкого и его коллег по организации экспозиции выставки «Пресса» в Кельне в 1928 году, включавшей фотомонтажный фриз и отдельно стоящие пространственные агитустановки из фотографий [10]. На основе своих фотографий радиотехнических деталей американская фотожурналистка Маргарет Бурк-Уайт вместо монументальной живописи для оформления радиостудии NBC использовала сверхувеличения своих снимков микрофонов и всевозможных радиотехнических деталей, приглашая работников студии и посетителей буквально войти внутрь радиовещания.

У коллеги Лисицкого, Сергея Сенькина, участвовавшего в подготовке выставки «Пресса» возник еще более грандиозный проект. Он планировал создавать фотофрески. В его программе «Фотофрески»[6] описывались основные этапы: сначала фотоизображения проецировались в ночное время на стены зданий с предварительно нанесенным светочувствительным слоем, а затем скрытое изображение проявлялись при помощи помощью нанесения проявляющих и закрепляющих растворов пульверизатором. Фотография, таким образом, выходила уже на уровень архитектурного масштаба целого города.

В Советской России эксперименты Густава Клуциса по созданию гигантских фотопанно вывели фотомонтаж в городскую среду, что позволило решать крупные пространственно-средовые композиционные задачи [7]. Гигантские фотографии Ленина и Сталина в рост, установленные на Театральной площади в Москве в 1932 году, сравнимы по размерам изображения с масштабными видеопроекциями. При создании этих гигантов использовалось сочетание фотохимических и оптико-проекционных технологий в сочетании с живописной ретушью. При этом сама тонкая работа с графикой, выравниванием изображения по плотности, устранению дефектов реально напоминала живописно-графические техники.

В дальнейшем использование фотографии в оформлении телевизионных шоу и сценографии в 1970-е годы заложило основу современного видеомэппинга.

3. Всего в рамках проекта было подготовлено более 15 различных учебных пособий. Треть из них так или иначе касалось методитки обучения фотографии, фотографики или использованиия фототехнологий.
   Как пример учебных пособий, подготовленных в рамках этой программы можно привести два учебных пособия [2, 9]. В этих учебных пособиях значительный блок заданий посвящен как раз получению высококонтрастных фотографических изображений и их дальнейшему использованию в композициях.
4. Подробнее о системе преподавания фотографики в Строгановской школе см. [3].
5. Подробнее эта тема раскрыта в статье Гэ Сяофан о технологических параллелях станковой масляной живописи и фотографии [1].
6. Сенькин С.Я. Объяснительная записка к программе работ по фотофреске. Машинопись, около 1928-1930 г. Архив художника. Текст впервые был опубликован в каталоге выставки «От живописи – к дизайну» в 1981 г. [14].

Фотоизображения приходят и в дизайн промышленной продукции. Фототехнология применяется в дизайне поверхностей в текстиле, заполнении конструктивных несущих плоскостей в дизайне мебели. В этом случае можно говорить о «фото-объекте», как одном из форматов существования фотографии в пространстве в роли экспозиционного арт-объекта или функционального предмета.[7]

Как видим, опыты фотонатюрмортов Александра Родченко 1924 года, пространственные фотомонтажи Эль Лисицкого для международных выставок конца 1920-х годов, гигантские фотопанно Гутава Клуциса на Театральной площади в 1932 года – продемонстрировали пространственно-средовой потенциал фотоизображений, что не могло не повлиять на дальнейшие опыты художников и дизайнеров. Манипулирование двухмерными изображениями в пространстве и сегодня является одним из актуальных направлений творческого эксперимента на стыке фотографии, живописи, дизайна и инсталляций.

В 2023 году живописная инсталляция, созданная директором Института живописи Гунби Китайской академии искусств Чжан Цзяном выставлялась в галереях и музеях Шанхая, Нанкина и Пекина. Свою работу по мотивам известной картины Рембрандта он назвал «Когда „Ночной дозор“ приезжает в Китай». Посетители выставочного зала с удивлением обнаруживали, что инсталляция с ее яркими цветами, инновационными концепциями и структурой, которую можно свободно комбинировать в соответствии с планировкой выставочного зала, была создана с использованием традиционной китайской техники живописи, основанной на методе Гунби.[8]

Картина маслом «Ночной дозор» — один из шедевров Рембрандта и классика в истории западного искусства — была взята Чжан Цзяном за основу. Под его руководством девять молодых художников, применив технику живописи Гунби и традиционных китайских фресок, создали произведение под названием «Когда ночной патруль приходит в Китай», которая завершает слияние и столкновение культур Востока и Запада, от техники до концепции.

Для участия в создании работы Чжан Цзянь пригласил нескольких молодых художников из своей студии. Однако, пытаясь перевести классические западные картины маслом в традиционную китайскую технику живописи, они сталкивались с одной трудностью за другой. В течение года Чжан и его творческая команда провели более тридцати онлайн-дискуссий, исследуя и анализируя оригинальную работу, планируя будущие работы и оттачивая свои собственные творения. В начале работы руководитель проекта просил, чтобы все максимально сохраняли особенности своих собственных стилей живописи и не влияли друг на друга.

В качестве фона для гигантской инсталляции «Когда “Ночной дозор” приезжает в Китай» (4x7 метров) использованы традиционные китайские приемы фресковой живописи (цвет, фоны, композиция). Главные персонажи и важные части оригинальной картины написаны в манере многослойной живописи, что позволяет сохранить глубину тона картины Рембрандта и в то же время характером мазка передает атмосферу китайского изобразительного искусства. Здесь особенно выделяется декоративная, похожая на вышивку, фактура китайской живописи.

Особенностью картин Рембрандта является то, что он виртуозно передавал свет и блеск предметов, в особенности текстуру металла. В версии его картины 2023 года использован традиционный для китайской настенной живописи метод выщелачивания порошка и нанесения золота. Сначала насыпается тяжелый порошок, чтобы придать поверхности трехмерную текстуру, а затем наносится сусальное золото, чтобы придать этому участку особенно яркий блеск.

В европейской масляной живописи для моделирования деталей изображения используются цветные поверхности и мазок, в то время как в традиционной китайской живописи линия часто служит ведущим средством художественной выразительности. Как достичь гармонии между этими двумя языками живописи?

В ходе неоднократных обсуждений и поисков на примере участка площадью один квадратный метр были испробованы различные виды контурных кистей. В результате десятка попыток был, наконец, выбран вариант, который и позволил воплотить данный проект.

Особенностью этого проекта является не только необычный характер работы с цветом и технология письма, но и само пространственное построение объекта, выводящее живопись в формат пространственной геометрической конструкции. И, как оказалось, источниками вдохновения в организации итоговых составных композиций для китайских художников стали графические работы мастеров русского авангарда, фотомонтажи Александра Родченко и Густава Клуциса.

Станковая живопись когда-то оказала решающее влияние на сложение художественных фотографических принципов работы со светом, цветом, формой и пространством. От фотографии мы переходим к фотографике и фотодизайну и возвращаемся к живописи уже на следующем витке развития, когда привычный плоский формат становится пространственно-средовой инсталляцией, как в случае с проектом «Когда „Ночной дозор“ приезжает в Китай».

7. Примеры подобной фотомебели приведены в статье А..Н.Лаврентьева в журнале Leonardo [12].
8. «Стиль» гунби ((工笔 – gōngbǐ) тщательная кисть) — уникальная техника традиционной китайской реалистической живописи, основанная на многовековом опыте и принципе послойного нанесения минеральных красителей, практически это техника отмывки, создающая ощущение объема и воздушности. Тем более необычна задача передать плотную, насыщенную живопись Рембрандта такими средствами.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Лаврентьев А.Н., Гэ Сяофан. К анализу технологических параллелей живописи и фотографии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. - 2021. - №3, ч. 2. - С. 185-194.
2. Деникин А.А. Цифровая фотография и современное искусство: Учебное пособие для студентов гуманитарных вузов. - М.: TEMPUS/РГГУ, 2016. - 224 с.
3. Лаврентьев А.Н. Фотографика в системе образования дизайнера-графика // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. - 2015. - №3. - С.14-28.
4. Мохой-Надь Л. Живопись или фотография. - М., 1929. - 88 с.
5. Российское креативное образование в соответствии со стандартами ЕС: материалы Международной научно-практической конференции. - М., РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2016. - 406 с.
6. Сидоренко В.Ф., Саморукова К.Р. Пути развития фотографики // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. - 2012. - №4. - С. 12-17.
7. Хан-Магомедов С.О. Густав Клуцис. - М.: С.Э.Гордеев, 2011. - 160 с.
8. Черневич Е.В. Комментарий к теме // Техническая эстетика. - 1982. - №6. - С.8.
9. Шулика А.Н. Специфика обработки изображений в графическом дизайне. - М.: TEMPUS/РГГУ, 2015. - 202 с.
10. Эль Лисицкий. Каталог выставки / Авт.-сост.: Татьяна Горячева. - М.: ГТГ, 2017. - 336 с.
11. Hartwig, E. 1960. *Fotografika*, Arkady, Warszawa, Poland.
12. Lavrentiev, A. 1994. “Inventions from Photography: Light, Shadow and Optic Transformations”, *Leonardo*, vol. 27, no. 5, pp. 383-386.
13. Moholy-Nagy, L. 1926. *Painting, Photography, Film*, Albert Langen Verlag, Munchen, Weimar Republic.
14. Senkin, S.Ya. 1981. “An explanatory note pertaining to the photo-fresco work program”, *From Painting to Design. Russian Constructivist Art of the Twenties,* Galerie Gmurzynska, Cologne, Germany, pp. 146-148.

Nina N. Gantseva
PhD (Philosophy),
Associate Professor of the Department of Art Restoration of Furniture
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts,
Honorary Professor of Zhengzhou Art Institute (PRC)
e-mail: gantsevan@mghpu.ru
Moscow, Russia

Alexander A. Kirinuk
Doctor of History, Professor,
Chief of the Department of the Postgraduate Studies
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: kirinuk@mghpu.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-36-52

FURNITURE ART IN THE CONTEXT OF THE SOCIAL HISTORY OF ART: «GRAND STYLE» OF LOUIS XIV

Summary: The article continues the research on the development of furniture art in France. The authors analyze the phenomena of artistic culture in relation to a wide context of historical events, consider the influence not only of political events and the economics of the society, but also the changed ideological and aesthetic attitudes in France at that time. The development of furniture art was largely influenced not only by new artistic trends and technologies in furniture production, but also reacted to the changing lifestyle, traditions and norms of behavior of people of that time. The focus is on the artistic style known as "Grand Style" — "Le Grand style". This style was formed during the reign of Louis XIV (1643-1715), therefore its full name is French: "Grand Manière", "Le style Louis Quatorze". The addition and evolution of the "Big Style" also reflects changes in terminology. Until the 17th century, the term "maniera" was used in aesthetics to denote different time stages and trends, introduced by Giogio Vasari. In France itself, this term has been used for some time, but it was during this period that the term "Le style" was formed, which became international and is still used today. The formation of the context of the development of decorative art and furniture art was greatly influenced by the processes of the formation of the system of power, the relationship of estates. French absolutism was an objective phenomenon that served the interests of the nobility, primarily the interests of the ordinary nobility. French furniture of the XVII–XVIII centuries, in the sense of "furniture of the royal court", created by such outstanding craftsmen of the second half of the XVII century as Andre-Charles Boule (1642-1732), Domenico Cussy (1635-1704), Pierre Gaulle (1620-1684), Antoine Goudreau (1680-1746), A.-J. Oppenord (1639-1715), is the brightest page in the history of not only French, but also of all European art.

Keywords: furniture art of France, the era of Louis XIV.

The art style in question is called "Grand Style" — "Le Grand style". It was formed during the reign of Louis XIV (1643-1715), so its full name is French: "Grand Manière", "Le style Louis Quatorze". The significance of this artistic phenomenon in European culture is evidenced by the fact that until the 17th century, the concept of "maniera" was used in aesthetics, introduced by Giorgio Vasari. In France itself, this term was used for some time, but later the term "Le style" appeared, which became international and is still used today.

One of the important factors that influenced the emergence of a new artistic style was the formation of a new form of government, called "absolutism." The question arises: how are these phenomena of social life, so far apart from each other, connected — the new form of government and the artistic style that emerged in this era? In this article, we offer our vision of the answer to this question.

Historians have a somewhat negative connotation towards absolutism as a form of government, which is associated with our modern ideas of democracy and people's power, and is an echo of the political struggle between the aristocracy and the bourgeoisie in the 17th and 19th centuries. In fact, this form of government arose quite naturally and solved a number of pressing problems that were being formed in Western Europe at the turn of the XV–XVII centuries in the new historical conditions.

In the XII–XIV centuries. In Europe, there was a system of estate representation bodies (in France, these were the general and provincial states, in England — the parliament, in Spain and Portugal — the cortes, in Russia — the Boyar Duma and Zemstvo Councils, etc.). This form of government was called the estate-representative monarchy, which corresponded to the ideas of medieval society about power and how to solve the problems facing it.

In medieval society, the monarch's power was based on two basic principles: 1 — the monarch was the first among many representatives of other noble families; 2 — the monarch is a sacred figure, his power is sanctified by the church.

Based on these principles and the state-legal idea of Medieval society, the monarch has all the power to govern the entire state, but since he transferred part of his power, firstly, to his vassals to manage the lands and estates belonging to them, and, secondly, to the cities that received self-government (the so-called "Magdeburg law"), then in order to solve the most important issues of government, the monarch must gather all the bearers of private power and work out a common solution together.

The case was very difficult from the very beginning. The nobles (especially in Hungary and Poland), coming to such meetings in large numbers, committed such outrages and made it so difficult to resolve issues that they had to switch to a representative form of presence — deputies from one community or another. But even this did not solve the problem, since with the development of social life, the social structure became more complicated, which led to an increase in social differences. In France, the highest nobility did not take into account the interests of the petty nobility, the nobility of the sword and the nobility of the mantle had different interests and actively opposed each other, and the large and small bourgeoisie of the cities constantly confronted each other.

Ill. 1. A.-J. Oppenord. Sarcophagus chest of drawers, Paris, c. 1695. Marquetry with a set of red turtles. London, Richard Wallace Museum Collection

Medieval public administration was largely based on contractual principles, which were expressed in the need for the consent of the estate-representative assembly in solving certain issues of state administration.

By the 15th and early 16th centuries, the tasks facing the European states were becoming much more complicated. During this period, the kings of England, Spain, and France completed the "gathering" of the lands that make up the emerging nation-states, and integration processes intensified. Under these conditions, the kings needed to: stop the attempts of the old feudal nobility to preserve their independence, strengthen the borders of newly formed states, continue the annexation of marginal semi-independent territories, destroy the autonomy of cities, establish full control over all provinces and promote social and cultural transformations of the era of the genesis of capitalism in European countries. This was possible only with the creation of a new system of government, which, in turn, required the strengthening of royal power.

In the second half of the XV century a decisive increase in royal power is beginning in Europe. In France, Francis I of Valois (1515-1547) began to make all the most important decisions on his own. On his decrees, he wrote: "Because it pleases us." Henry IV did not convene the States-General at all, after him they were assembled only once. In 1614, during the minority of Louis XIII, the States-General were convened to stop the unrest in the administration. However, they were dissolved and did not reconvene for 175 years after that. The objec-

Ill. 2. Domenico Cussi. Cabinet, Paris, 1678. Ebony wood, semi-precious stone marquetry. Collection of the Earl of Northumberland, Northumberland County, Alnwick Castle, United Kingdom

tive need to strengthen royal power is evidenced by the fact that similar processes took place in other countries: in England, Henry VIII (1491-1547), in Russia, Ivan IV the Terrible (1530-1584) fought with representative authorities to strengthen their power.

In France, it took more than 150 years of the king's stubborn struggle against the feudal nobility, the urban bourgeoisie and the peasantry to establish absolute royal power. The authors discussed this period in more detail in previous articles [1, 2]. Here we note that even under Louis XIII, this process has not yet been fully completed. Although his prime minister, Cardinal Richelieu, vowed to "make the royal power supreme in France [7, p. 90]. And, indeed, he did a lot for this, but after the death of Louis XIII, his son Louis XIV still had to suppress popular uprisings in the provinces of Guienne-et-Gascony, Saintonge, Angoumois and Poitou; the urban plebeians in Villefranche, Issoir, Tours, Angers, Marseille and many other cities also opposed the king. From 1648 to 1655, the royal power struggled with the Fronde (the Parliamentary Fronde from 1648 to 1649, the Prince's Fronde from 1650 to 1653, led by the Prince de Conde). The protests were finally suppressed, thanks to Prime Minister Cardinal Mazarin, and only after his death, in 1661, Louis XIV became the sovereign ruler of France.

But there is a perfectly fair question: why did it take so long for a new form of state power to be established, if absolutism solved objectively emerging problems in the development of European states? The answer is quite simple: the new form of government, on the one hand, was beneficial to all classes, and on the other, it not only affected, but in many ways infringed on the interests of all classes of France.

The peasantry — the most numerous and dependent part of the French population, was objectively interested in strengthening the royal power, which sought to limit the liberties of the feudal lords and establish a general order. Absolutism increased the centralization of state power, which sidelined the old administration — the bailiffs, seneschals, provosts and governors, who, because of their extremely vague administrative, judicial and military administrative powers, often greatly abused power. In addition, the peasant population, tired of civil wars and internal instability in the country, which led to endless looting by the warring parties, attacks by gangs of soldiers and noble gangs, needed a strong government capable of protecting them.

But the new form of government required a constant increase in taxes on the maintenance of a mercenary army, on the growing bureaucratic apparatus, and on the royal court. This led to a constant increase in direct (talia and capitalization) and indirect (similar to gabeli) taxes. Such a policy of the government provoked resistance and led to frequent demonstrations and riots of the peasants.

The attitude of the authorities towards the emerging bourgeoisie class in France was also not simple. The bourgeoisie was interested in uniting the country, in the existence of a strong centralized government, which led to the creation of a single market, the destruction of internal customs borders — a legacy of former feudal fragmentation — and the possibility of pursuing a mercantile state policy. The royal power was ready to do all this.

State power in the XVI–XVIII centuries was in great need of the bourgeoisie, or rather, of its finances. We must not forget that the bourgeoisie is part of the third estate, and consequently, taxes were levied not only on the peasantry, but also on representatives of trade and industry. In addition, one of the basic principles in the French economic system of that time was that almost all indirect taxes were handed over to bourgeois companies, direct taxes, if necessary — and the deficit was a constant condition of the French state — were mortgaged at interest for several years in advance, again to their own bourgeois financiers. Another source of state income for absolutist France was the sale of various positions and titles by the royal authorities to representatives of the bourgeoisie. This gave their owners the right to enter the so-called "nobility of the mantle." These positions were bought for large sums of up to 100 thousand livres [4, p.287]. However, the granting of a noble title, even for money, was not a guarantee for the owner, but was a source of income for the authorities. The financial Department of the King has repeatedly returned to this source. In 1696, when the Treasury was in need of money, the government of Louis XIV sold the patents of 500 bourgeois nobility for 6,000 thousand livres each. Then in 1715, the government annulled all noble patents issued later than 1689 and put them back on sale [5]. Such operations were quite frequent.

The medieval urban class in the 16th century, which began to develop into a bourgeois class within the national borders of the united French state, was a long—term process, which affected the behavior of the still very diverse third estate of citizens. In the 16th and 17th centuries, these were the urban plebeians, the wealthy urban elite, the tax-paying financiers, and the rapidly growing "nobility of the mantle" — they were all an emerging new class. But their interests were different and intertwined in the most unexpected ways, which affected the political unity of this class and its effectiveness in its political struggle. The emerging bourgeoisie class sought political power to protect its wealth and multiply the opportunity to acquire new ones. Such an aspiration did not suit the feudal class and the absolute monarch, who was the authorized representative of this class.

By the 16th century, there was a significant deformation of the medieval estates and their former organizations. This is especially true of the nobility.

In the previous period, knighthood was the basis of the armed forces of any country in Medieval Europe and the mainstay of royal power. Since the 16th century, firearms have been increasingly used on the battlefield, combat tactics have been changing, the role and importance of infantry has been increasing, and so on. At the same time, the role of chivalry has been decreasing. It is being replaced by a regular mercenary army. The nobility is losing its political importance in the eyes of the royal power. And most importantly, his income is decreasing. The noble class is beginning to become impoverished. "I must say," wrote K. de Seisel back in the XVI century, "that a permanent army was established as much to protect the kingdom as to ... support the nobles; and the positions there are so distributed that quite a large number of nobles of different states can live in peace, even if there was no war." in the kingdom. Because noble people occupy military positions... others occupy secondary positions: some are lieutenants, others are standard bearers, others are spearmen and archers, and finally, young nobles are assigned there as pages"[1]. As a source of income, you can add robbery during the war, which brought a considerable share of income. As an example, we can mention the Italian wars, which lasted for more than 50 years (1494-1559) and turned into an unheard-of robbery of Italy.

Changing economic relations are reducing the importance of land as the main wealth of the nobility. In this situation, it became less and less directly involved in economic activities. The nobles stopped tending their farmlands, left their villages and castles and moved to Paris to the court of the king or even to the court of the great lords. They gradually turned into freeloaders who lived on feudal rents from the peasants, or on pensions and the mercy of the king.

French absolutism was an objective phenomenon that served the interests of the nobility, primarily the interests of the ordinary nobility. Despite the fact that from time to time there was discontent among the upper stratum of the nobility, the nobility was the main pillar of royal power. For its part, the royal power, moving towards absolutism, always respected the interests of the nobility and acted on its side.

Absolutism in France, using a centralized tax collection apparatus, was the main lever that guaranteed the nobility some compensation for the losses it suffered as a result of changing living conditions. The second political task of the government was to maneuver between the old nobility, who retained significant political weight, and the bourgeois elements, who possessed large financial resources and

1. *C. de Seyssel.* La grande monarchie de France. Paris. 1541, f.17. Quoted by: [3, p. 158].

Ill. 3. Pierre Gaulle. Bureau with a floral set, Paris, c. 1680. Paris, Galerie Gismondi (Gismondi)

wanted to gain a considerable amount of power. Cardinal Richelieu, a persistent builder of the absolute monarchy in France, noted in his "Political Testament" that his main task was to ensure the dominant position of the nobility in front of the rising bourgeoisie [6, p. 90].

The Reformation of the Catholic Church began around 1500 and ended between 1680-1690. During this period, many events happened in France: civil wars, St. Bartholomew's Night, monastic reform, including an increase in female monasticism — Ursulines, Carmelites (for example, the entire French high society from 1604 to the 1620s took the path of the Carmelite Order), Agnostics, endless theological discussions and various religious movements. We will not delve into the complex vicissitudes of the struggle and spiritual quest of this time, we only note that all these events could not but affect the faith, which underwent significant changes and noticeably weakened. According to Descartes' friend Mersin, in 1623 there were at least 50,000 non-believers in Paris alone[2]. This is more than a quarter of the population of this city.

The authorities are beginning to actively use other mechanisms of ideological influence. First of all, this is art and science. Absolute monarchs encouraged the development of culture and science and at the same time sought to control them. The state institutionalization of culture and science (the creation of royal academies and scientific societies) dates back to the era of absolutism. Cardinal Richelieu organized the French Academy of Fine Arts. Cardinal Mazarin continued this activity. In 1648, the Royal Academy of Painting was established, followed by the Royal Academy of Sculpture "l'Académie de peinture et de sculpture", to which the Royal Academy of Architecture "l'Académie d'architecture" joined in 1671. Independently of them, there was a Royal Academy of Inscriptions, created to glorify the deeds of King Louis XIV.

Gradually, the Grand Style of Louis XIV was created, which is associated with the ideology and aesthetics of French absolutism. This style combined elements of classicism and Baroque. The Baroque gives classical forms a special splendor and expression, and classical forms exalted the king, made it possible to compare him with the emperors of Rome. "Le Grand" — this style expressed the ideas of the triumph of strong absolute royal power, prosperity and wealth of the country. He had a significant influence not only on architecture, painting, sculpture, but also applied art, interior design and furniture.

The end of the XVII — XVIII century. They were a heyday for France in the fields of politics, economics, culture and art. The beginning of this period coincides with the reign of King Louis XIV. Many types of decorative and applied art, such as furniture, tapestry, porcelain, and others, were developed during this period. The search for new forms, technical and technological techniques and materials is becoming the main idea for creating magnificent examples of interior decoration of the Great Century. Their stylistic solutions will later become role models, right up to the present.

The phenomenon of the heyday of decorative and applied arts in France at the end of the XVII–XVIII centuries had its own prehistory. In the era of Louis XIV in Paris at the end of the XVII — beginning of the XVIII century. The two professions were combined into one, that is, furniture makers were divided into carpenters and cabinetmakers [1]: mahogany carpenters or cabinetmakers, often foreigners, separated from carpenters, mainly French, who produce seating furniture and wholesale furniture. The distinction that we make between furniture manufacturers was established in the 18th century in the word "cabinetmaker" between cabinetmakers in the literal sense of the word and carpenters, on the other hand, and led at the end of the 18th century to the reorganization of the entire Community of Carpenters (Decree of 1776).

The foundation for this division was laid under Henry IV, who left an image of himself as a sympathetic and close to the people monarch, but he was also an enlightened patron of the arts. Henry IV patronized the arts and manufactures, as opposed to the country's dependence on foreigners in this matter. The production of art furniture was among them: it was Henry IV who invited foreign craftsmen and the first "ebeyniers" to Paris — cabinetmakers Michel Camp, Pierre Boulle, Jean Masay, Laurent Stabre, setting up workshops on the ground floor of the Louvre, initiating a policy of artistic nationalism, which Colbert would later promote. It is known that the name "Louvre workshops" refers to the ground floor and courtyard of the Grand Gallery of the Louvre.

Since the beginning of the 17th century, wealth in France came from Spain. When Anne of Austria became the wife of Louis XIII and Queen of France in 1615, she brought with her a taste for luxury, a sense of etiquette and some gold from the New World. Few women had more influence on the fashion of their era than this Spanish princess who ascended the French royal throne. Spanish ideas crossed the Pyrenees with her. Everything that was of interest to women of her level—jewelry, clothing, and furnishings-was influenced by this queen, who liked everything that reminded her of Spain.

When Louis XIV became King of France in 1643, he was five years old. His mother, Anne of Austria, was appointed regent for the king. The post of first minister was given to the Queen's favorite Cardinal Mazarini, who was the de facto ruler of France until his death in 1661. Mazarini, like Richelieu before him, saw the main task of consolidating the French nobility around the royal throne, that is, he further strengthened absolutism.

Since 1661, after the death of Mazarini, the period of the sole rule of Louis XIV begins. In 1659, the war with Spain ended with the Peace of the Pyrenees. When Mazarini, who had become one of the richest men in France during the years of his dictatorship, died in March 1661, saying at the moment of his last breath: "And they say that it will be necessary to leave all this!", the twenty-two-year-old King Louis XIV announced that from now on he himself would be his prime minister. Louis XIV loved governing the state: he reformed not only the army, but also the entire state machine, the justice system, and commerce. For 54 years, he personally dealt with issues of foreign and domestic policy of the state, relying on the Secretaries of State and especially on the Comptroller General of Finance (for a long time he was Jean Baptiste Colbert).

From the point of view of extreme centralization, the power of the 17th century in France can indeed be called the "century of Louis XIV," whom court historiography called the "Sun King." His reign, characterized by unprecedented splendor and luxury, resounding military victories in the initial period and catastrophic defeats in the end, patronage of the sciences and arts, was carried out at the expense of extreme financial strain and repeatedly brought the kingdom into an extremely dangerous situation.

The royal court became the center of the noble state under Louis XIV. To add luster to the "facade" of the absolute monarchy, the French king decided to build a palace that would be a symbol of the power of royal France. In addition, according to the king, the palace was supposed to protect the monarch from any attempts. The palace in Versailles, near Paris, became such an example of architectural art, and the luxury of its apartments was to be given by masters of decorative and applied arts, a significant proportion of whom belonged to furniture makers.

Ill. 4. A.-S. Bull. Cabinet with a bas-relief of Louis XIV in the image of the Roman Emperor. Marquetry: brass, tin, tortoiseshell, various types of wood, gilded bronze, marble. Paris, Louvre Museum

2. See: Porshnev B.F. Absolutism in France, Moscow, 2010, p. 216. [6, p. 216].

Ill. 5. A.-S. Bull. Sarcophagus chest of drawers, Paris, c. 1708. Marquetry: tortoiseshell, copper. It was made for the Louis XIV room in the Grand Trianon. National Museum of Versailles Castle

Louis XIV, pursuing the same policy as Henry IV, in which reason had to put economics and art on a par, was naturally interested in the workshops of the lower gallery of the Louvre. For the artists and even more so for the masters of that time, gaining the right to live in the Louvre was not only an opportunity to receive a kind of official dedication and approval along with the calm serenity of life in the workshops, but at the same time to be approved by the King and receive royal support as opposed to the Paris corporations. Among the furniture makers who worked for the Royal Court of Louis XIV, such masters as Domenico Cussy (1635-1704), Pierre Gaulle (1620-1684), Antoine Goudreau (1680-1746), A.J. Oppenord (1639-1715) and others were known. Louis XIV's favorite furniture maker was Andre-Charles Boule (1642-1732). The two outstanding personalities, the master and the monarch, were united by a spiritual kinship: the same love for splendor, a little heavy abundance, luxurious materials, and stunning symmetry. Boule's art characterizes the era of Louis XIV to the same extent that Boule himself was able to reveal his talent only under the patronage of the Sun King.

In 1672, based on the results of his works, A.-Ch. Boule was awarded the title of the first cabinet maker of the royal court, also qualified as an architect, engraver and sculptor. Buhl was such: he was at the same time an architect, an artist, a sculptor, a cabinetmaker, and an engraver of the royal seal. Buhl was an artist in the full sense of the word, and no branch of art was alien to him.

Most of the works of his furniture art, which are quite numerous today, were subsequently restored, reconstructed or repeated.

At the beginning of his career, A.-Ch. Boule used marquetry made of wood, as evidenced by the wooden inlaid panels decorating some of the master's most beautiful objects. In the second period of his work, A.-Ch. Boule was mostly influenced by the compositions of Charles Lebrun. This period of A.-Ch. Boule's work can be attributed to the most brilliant period of his artistic career, the production of beautiful pieces of furniture art with gilded bronze figures that serve as frames for floral compositions using the inlay technique located on the turtle field. A little later, he became imbued with the most fantastic style of J. Beren arranged his grotesques and mythological figures on a tortoiseshell background. Jeanne Beren — the draughtsman of the king's rooms and study, also lived in the galleries of the Louvre, in the rooms adjacent to A.-Ch. Boule. J. Beren was formed as an artist in the studio of Charles Lebrun, from where a large number of artists of various genres came, and he greatly influenced, after the death of his teacher, the development of decorative art traditions. His drawings and engravings were distinguished by their fertility, noble style and graceful execution. J. Beren's influence was predominant in the field of decorative art and interior design. In his arabesques and whimsical drawings, A.-Ch. Boule drew the ideas of his excellent sets in marquetry and inlay techniques.

Besides J. Beren, A.-Ch. Boule borrowed drawings from numerous artists. Domenico Cussi, the creator of A.-Ch. Boule figures and bas-reliefs, often helped him.

A.-Ch. Boule also worked in accordance with his own compositions. His composition was always so skillfully balanced that the grace of the details never detracted from the harmony of the general lines. The ornaments stood out against the background of inlaid tortoiseshell with copper ornaments in the form of arabesques, the originality of which was admired. All works of furniture art by Boule have an architectonic form, each part of which corresponds to the idea.

Ill. 6. A.-S. Bull. Cabinet with bas-relief «Socrates and Aspasia», Paris, c. 1710. Marquetry: tortoiseshell, copper, gilded bronze. Paris, Louvre Museum

Masters such as Andre-Charles Boule not only actually executed the furniture, but also were the authors of the projects of those works that came out of their workshop (Andre-Charles Boule's furniture designs are carefully preserved in the funds of the Museum of Decorative art in Paris). Being an excellent draughtsman and sculptor, A.-Ch. Boule himself created models of bronze decorations and beautiful bas-reliefs that decorated his works. Moreover, he cast these models in his workshop, which caused him a lot of problems in his relations with the bronze casting corporation.

Andre-Charles Boule is one of the most remarkable masters of furniture art of the late 17th — early 18th centuries. His name became, in fact, a household name, giving a name not only to a certain technique of furniture objects — "in the boule technique", but also to an artistic style in the field of furniture art — "boule style". Andre-Charles Boule was a great master of his century, worthy of his great ruler.

French furniture of the XVII–XVIII centuries, in the sense of "furniture of the royal court", which was the result of the activities of royal furniture makers, represents the brightest page in the history of not only French, but also of all European art. Interest in French furniture from this period has not waned. Many specialists, restorers, collectors and lovers of historical furniture still discover previously unattributed pieces of furniture, the splendor of which surprises and amazes, at the same time testifying to their origin from the apartments of the French kings. The world's most famous state museums, such as the Hermitage, the Louvre, Versailles, the Metropolitan Museum of Art, and the Victoria and Albert Museum, always reverently present objects of the "Grand Style" of the Louis XIV era in their furniture collections.

REFERENCES

1. Gantseva, N.N., Kirinyuk, A.A. 2022. "The Development of Furniture Art in the Social Paradigm of the Era: The Reign of Henry IV in France" [Razvitie mebelnogo iskusstva v sotsialnoj paradigme epokhi:

pravlenie Genrikha IV vo Frantsii], *Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGHPU]*, no. 4/3, pp. 14-29.
2. Gantseva, N.N., Kirinyuk, A.A. and Mashakin, A.I. 2023. "Furniture Art of France in the 17th — early 18th Centuries. The Era Of Louis XIII" [Mebelnoe iskusstvo Frantsii XVII–XVIII vv. Epokha Lyudovika XIII], *Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGHPU],* no. 4/3, pp. 12-29.
3. Bessmertnyj, Yu.L., Lyublinskaya, A.D., Skazkin, S.D. and others (ed.). 1972. *Istoriya Frantsii v 3-kh tomakh [History of France in Three Volumes]*, vol. 1, Moscow, USSR.
4. Koposov, N.E. 1989. "Absolute Monarchy in France" [Absolyutnaya monarkhiya vo Frantsii], *Questions of History [Voprosy istorii]*, no. 1, pp. 42-56.
5. Lyublinskaya, A.D. 1992. "Absolutism of the 17th Century", *Istoriya Frantsii [History of France],* Moscow, USSR.
6. Cardinal de Richelieu. 1947. *Testament politique*, Robert Laffont, Paris, France.

Нина Нестеровна Ганцева
Кандидат философских наук,
доцент кафедры
Художественной реставрации мебели
Российского государственного художественно - промышленного
университета им. С.Г. Строганова,
Почетный профессор
Чжэнчжоуского Художественного института (КНР)
e-mail: gantsevan@mghpu.ru
Москва, Россия

Александр Андреевич Киринюк
Доктор исторических наук, профессор,
Зав. отделом аспирантуры
Российского государственного художественно - промышленного
университета им. С.Г. Строганова
e-mail: kirinuk@mghpu.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-36-52

МЕБЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ СОЦИАЛЬНОЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВА: «БОЛЬШОЙ СТИЛЬ» ЛЮДОВИКА XIV

Аннотация: Статья продолжает исследования, посвященные развитию мебельного искусства Франции. Авторы анализируют явления художественной культуры во взаимосвязи с широким контекстом исторических событий, рассматривают влияние на нее не только политических событий и материальных возможностей общества, но и изменившихся идеологических и эстетических установок во Франции того времени. Развитие мебельного искусства во многом испытывало влияние не только новых художественных тенденций и технологий в производстве мебели, но и реагировало на меняющийся образ жизни, традиции и нормы поведения людей того времени. В центре внимания — художественный стиль, известный под названием «Большой стиль» — «Le Grand style». Данный стиль сформировался в годы правления Людовика XIV (1643–1715 гг.), поэтому его полное название — фр.: Grand Manière, Le style Louis Quatorze. Сложение и эволюция «Большого стиля» отражает и изменения в терминологии. До XVII в. в эстетике для обозначения отличающихся временных этапов и тенденций употреблялось понятие «maniera», введенное еще Дж. Вазари. В самой Франции этот термин еще некоторое время употребляется, однако именно рассматриваемый период складывается термин «Le style», который стал международным и используется поныне. На формирование контекста развития декоративного искусства и искусства мебели огромное влияние оказывали и процессы сложения системы власти, взаимоотношения сословий. Французский абсолютизм был объективным явлением, которое отвечало интересам дворянского сословия, в первую очередь, интересам рядового дворянства. Французская мебель XVII–XVIII вв., в понимании «мебель королевского двора», созданная такими выдающимися мастераами второй половины XVII века как Андре-Шарль Буль (1642–1732), Доменико Кюсси (1635–1704), Пьер Голль (1620–1684), Антуан Гудро (1680–1746), А.-Ж. Оппенорд (1639–1715), представляет собой ярчайшую страницу в истории не только французского, но и всего европейского искусства.

Ключевые слова: мебельное искусство Франции, эпоха Людовика XIV.

Художественный стиль, о котором пойдет речь, получил название «Большой стиль» — «Le Grand style». Он сформировался в годы правления Людовика XIV (1643–1715 гг.), поэтому полное его название — фр.: *Grand Manière, Le style Louis Quatorze*. О значении этого художественного явления в европейской культуре свидетельствует тот факт, что до XVII в. в эстетике употреблялось понятие «maniera», введенное еще Дж. Вазари. В самой Франции этот термин еще некоторое время употребляется, но позже возникает термин «Le style», который стал международным и используется и поныне.

Одним из важных факторов, повлиявших на возникновение нового художественного стиля, было становление новой формы государственного правления, получившей название «абсолютизм». Возникает вопрос: как связаны эти столь далекие друг от друга явления общественной жизни — новая форма государственного правления и художественный стиль, возникший в эту эпоху? В данной статье мы предлагаем свое видение ответа на этот вопрос.

Отношение к абсолютизму как форме государственного устройства у историков носит несколько негативный оттенок, что связано с нашими современными представлениями о демократии, народовластии и является отголоском политической борьбы между аристократией и буржуазией в XVII-XIX вв. На самом деле эта форма правления возникала достаточно закономерно и решала целый ряд насущных проблем, которые в новых исторических условиях формировались в Западной Европе на рубеже XV–XVII вв.

В XII–XIV вв. в Европе сложилась система органов сословного представительства (во Франции это были генеральные и провинциальные штаты, в Англии — парламент, в Испании и Португалии — кортесы, в России — Боярская дума и Земские соборы и т. д.). Эта форма правления получила название сословно-представительной монархии, которая соответствовала представлениям средневекового общества о власти и способах решения задач, стоящих перед ней.

В представлениях средневекового общества власть монарха зиждилась на двух основных принципах: 1 — монарх был первым среди множества представителей других знатных семейств; 2 — монарх — фигура сакральная, его власть освящена церковью.

Исходя из этих принципов и государственно-правовой идеи Средневекового общества, монарху принадлежит вся власть для управления всем государством, но, так как часть своей власти он передал, во-первых, своим вассалам для управления землями и поместьями, принадлежащими им, а, во-вторых, городам, получившим самоуправления (так называемое «магдебургское право»), то для того, чтобы решать важнейшие вопросы управления государством, монарх должен собирать всех носителей частной власти и вырабатывать сообща общее решение.

Дело с самого начала было весьма непростым. Дворяне (особенно в Венгрии и Польше), являясь на такие собрания в огромном числе, производили такие бесчинства и так затрудняли решение вопросов, что пришлось переходить на представительскую форму присутствия — депутаты от того или иного сообщества. Но и это не решало проблемы, так как с развитием общественной жизни усложнялась социальная структура, которая вела к росту социальных различий. Во Франции высшая знать не учитывала интересы мелкопоместного дворянства, дворянство шпаги и дворянство мантии имели различные интересы и активно противостояли друг другу, а крупная и мелкая буржуазия городов постоянно вступали в конфронтацию друг с другом.

Средневековое государственное управление во многом основывалось на договорных началах, которые выражались в необходимости согласия сословно-представительного собрания при решении тех или иных вопросов государственного управления.

К XV — началу XVI в. задачи, стоящие перед государствами Европы, значительно усложняются. В этот период завершается «собирание» королями Англии, Испании, Франции земель, входящих в состав формирующихся национальных государств, усиливаются интеграционные процессы. В этих условиях королям необходимо: пресечь попытки старой феодальной знати сохранить свою независимость, укрепить границы вновь формируемых государств, продолжить присоединение окраинных полунезависимых территорий, уничтожить автономию городов, установить полный контроль над всеми провинциями и способствовать социальным и культурным трансформациям эпохи генезиса капитализма в европейских странах. Это было возможно только при создании новой системы управления государством, которая, в свою очередь, требовала усиления королевской власти.

Во второй половине XV в. в Европе начинается резкое усиление королевской власти. Во Франции уже Франциск I Валуа (1515–1547 гг.) начал единолично принимать все важнейшие решения. На своих указах он писал: «Ибо нам так угодно». Генрих IV совсем не созывал Генеральные штаты, после него они были собраны всего лишь один раз. В 1614 г., во время малолетства Людовика XIII, для прекращения беспорядков в управлении были созваны Генеральные штаты. Однако, они были распущены и после этого не созывались в течение 175 лет. Об объективной необходимости усиления королевской власти свидетельствует тот факт, что подобные процессы шли и в других странах: в Англии Генрих VIII (1491–1547 гг.), в России Иван IV Грозный (1530–1584 гг.) боролись с органами представительной власти за укрепление своей власти.

Во Франции для утверждения абсолютной королевской власти потребовалось больше 150 лет упорной борьбы короля с феодальной знатью, городской буржуазией и крестьянством. Более подробно об этом периоде авторы говорили в предыдущих статьях [1, 2]. Здесь же отметим, что даже при Людовике XIII этот процесс еще не завершился полностью. Хотя его премьер-министр кардинал Ришелье и клялся «сделать королевскую власть высшей во Франции [7, с. 90]. И, действительно, он сделал для этого много, но после смерти Людовика XIII его сыну Людовику XIV еще пришлось подавлять народные бунты в провинциях Гиень-и-Гасконь, Сентож, Ангумуа и Пуату; городское плебейство в Вильфранше, Иссуаре, Туре, Анжере, Марселе и многих других городах также выступило против короля. С 1648 по 1655 г. королевская власть боролось с Фрондой (Парламентская Фронда — с 1648 по 1649 г., Фронда принцев — с 1650 по 1653 г., которую возглавил принц де Конде). Окончательно выступления были подавлены, благодаря премьер-министру кардиналу Мазарини, и только после его смерти, в 1661 г., Людовик XIV стал полновластным правителем Франции.

Но совершенно справедливый вопрос: почему так долго утверждалась новая форма государственной власти, если абсолютизм решал объективно возникающие задачи в развитии европейских государств? Ответ довольно прост: новая форма государственного управления, с одной стороны, была выгодна всем сословиям, а с другой — она не просто затрагивала, но во многом ущемляла интересы всех сословий Франции.

Крестьянство — наиболее многочисленная и зависимая часть населения Франции — было объективно заинтересовано в усилении королевской власти, которая стремилась ограничить вольности феодалов и установить общий порядок. Абсолютизм усиливал централизацию государственной власти, что оттесняло на второй план старую администрацию — бальи, сенешалей, прево и губернаторов, которые из-за их чрезвычайно неопределенных административно-судебных и военно-административных полномочий зачастую чрезвычайно злоупотребляли властью. Кроме того, крестьянское население, уставшее от гражданских войн и внутренней нестабильности в стране, которые вели к бесконечным грабежам воюющих сторон, нападений солдатских банд и дворянских шаек, — нуждалось в сильной власти, способной их защитить.

Но новой форме государственного управления требовалось постоянное увеличение налогов на содержание наемной армии, на растущий бюрократический аппарат, на королевский двор. Это вело к постоянному росту прямых (талья и капитация) и косвенных (подобному габели) налогов. Такая политика власти вызывала сопротивление и приводила к частым выступлениям и бунтам крестьян.

Отношение власти к нарождающемуся классу буржуазии во Франции было также не простым. Буржуазия была заинтересована в объединении страны, в существовании сильной централизованной власти, что вело к созданию единого рынка, уничтожению внутренних таможенных границ — наследия былой феодальной раздробленности — и возможности проведения меркантильной государственной политики. На все это готова была пойти королевская власть.

Государственная власть в XVI–XVIII вв. очень нуждалась в буржуазии, вернее, в ее финансах. Нельзя забывать, что буржуазия — это часть третьего сословия, а следовательно, налогами облагались не только крестьянство, но и представители торговли и промышленности. Кроме того, одним из основных принципов в системе французского хозяйствования того времени было то, что почти все косвенные налоги сдавались на откуп компаниям буржуа, прямые налоги в случае необходимости — а дефицит был посто-

янным состоянием французского государства — закладывались под проценты на несколько лет вперед опять же собственным буржуа-финансистам. Еще одним источником государственного дохода абсолютистской Франции была продажа королевскими властями представителям буржуазии различных должностей и титулов. Это давало право их владельцам войти в так называемое «дворянство мантии». Эти должности покупались за крупные суммы до 100 тыс. ливров [4, с.287]. Однако дарование дворянского звания даже за деньги не было гарантией для владельца, но являлись источником дохода для власти. Финансовое ведомство короля неоднократно возвращалось к этому источнику. В 1696 г., когда казначейство нуждалось в деньгах, правительство Людовика XIV продало патенты 500 буржуа на дворянское звание по 6 000 тыс. ливров с каждого. Затем в 1715 г. правительство аннулировало все дворянские патенты, выданные позже 1689 г., и снова пустило их в продажу [5]. Такие операции были довольно частыми.

Средневековое сословие горожан в XVI в., начинавшее складываться в буржуазию — класс в национальных границах объединенного французского государства, было долговременным процессом, что отразилось на поведении еще очень разношерстного третьего сословия горожан. В XVI–XVII вв. это и городское плебейство, и богатая городская верхушка, и откупщики-финансисты, и бурно растущее «дворянство мантии» — все они были нарождающимся новым классом. Но их интересы были различными и переплетались самым неожиданным образом, что сказывалось на политическом единстве этого класса и эффективности в его политической борьбе. Нарождающийся класс буржуазии стремился к политической власти, позволяющей защитить свои богатства и многократно увеличить возможность в получении новых. Такое стремление совсем не устраивало класс феодалов и абсолютного монарха, являвшегося полномочным представителем этого класса.

К XVI в. происходит значительная деформация средневековых сословий и их прежних организаций. Особенно это касается дворянства.

В предыдущий период рыцарство являлось основой вооруженных сил любой страны Средневековой Европы и опорой королевской власти. Начиная с XVI в., на поле боя все шире применяется огнестрельное оружие, меняется тактика ведения боя, усиливается роль и значение пехоты и т. д. Одновременно снижается роль рыцарства. На смену ему приходит регулярная наемная армия. Дворянство теряет политическое значение в глазах королевской власти. А самое главное — уменьшаются его доходы. Благородное сословие начинает нищать. «Надо сказать, — писал К. де Сейсель еще в XVI в., — что постоянное войско заведено оно столько же для защиты королевства, сколько и для того, чтобы ...содержать дворян; и должности там так распределены, что довольно большое число дворян разных состояний может жить спокойно, хотя бы и не было никакой войны в королевстве. Потому что знатные люди занимают военные должности... другие занимают второстепенные должности: одни — лейтенанты, другие — знаменосцы, третьи — копейщики и стрелки, и наконец, молодые дворяне приставлены туда пажами»[1]. Как источник дохода можно добавить грабеж во время войны, который приносил немалую долю доходов. Как пример можно назвать Итальянские войны, которые длились более 50 лет (1494–1559 гг.) и превратились в неслыханный грабеж Италии.

Меняющиеся экономические отношения снижают значение земли как основного богатства сословия дворян. В этой ситуации оно все меньше принимало непосредственное участие в хозяйственной деятельности. Дворяне переставали заниматься своими сельхозугодьями, покидали свои деревни и замки и перемещались в Париж ко двору короля или даже ко двору крупных сеньоров. Они постепенно превращались в нахлебников, живших на феодальную ренту с крестьян, или на пенсии и милости короля.

Французский абсолютизм был объективным явлением, которое отвечало интересам дворянского сословия, в первую очередь, интересам рядового дворянства. Несмотря на то, что время от времени возникало недовольство высшего слоя знати, дворянство являлось основной опорой королевской власти.

Со своей стороны, королевская власть, двигаясь к абсолютизму, всегда соблюдала интересы дворянства и выступала на его стороне.

Абсолютизм во Франции, используя централизованный аппарат взимания налогов, был основным рычагом, гарантировавшим дворянству некоторое восполнение тех потерь, которое

1. *C. de Seyssel*. La grande monarchie de France. Paris. 1541, f.17. Цит. по: [3, с.158].

оно несло вследствие меняющихся условий жизни. Второй политической задачей власти было лавирование между старым дворянством, сохранившим значительный политический вес, и буржуазными элементами, обладавшими крупными финансовыми средствами и желавшими получить немалую толику власти. Кардинал Ришелье, упорный строитель абсолютной монархии во Франции, в своем «Политическом завещании» отмечал, что своей основной задачей он видит обеспечение главенствующего положения дворянства перед поднимающейся буржуазией [7, с. 90].

Реформация католической церкви начинается около 1500 г. и завершается между 1680–1690 гг. В этот период во Франции случилось много событий: гражданские войны, Варфоломеевская ночь, монастырская реформа, в том числе увеличилось женское монашество — урсулинки, кармелитки (например, все французское высшее общество с 1604 по 1620-е гг. встало на путь ордена Кармелиток), агностики, бесконечные теологические дискуссии и различные религиозные течения. Не будем погружаться в сложные перипетии борьбы и духовных поисков этого времени, отметим только, что все эти события не могли не сказаться на вере, которая претерпела значительные изменения и заметно ослабела. Если верить словам друга Декарта Мерсена, в 1623 г. в одном Париже проживало не менее 50 тыс. неверующих[2]. Это больше четверти населения этого города.

Власть начинает активно использовать другие механизмы идеологического воздействия. В первую очередь, это искусство и наука. Абсолютные монархи поощряли развитие культуры и науки и одновременно стремились к контролю над ними. К эпохе абсолютизма восходит государственная институционализация культуры и науки (создание королевских академий, научных обществ). Кардинал Ришелье организовал Французскую академию художеств. Кардинал Мазарини продолжил эту деятельность. В 1648 г. была создана королевская Академия живописи, затем Королевская академия скульптуры «l'Académie de peinture et de sculpture», к которой в 1671 г. присоединили Королевскую академию архитектуры «l'Académie d'architecture». Независимо от них существовала Королевская академия надписей, созданная для прославления деяний короля Людовика XIV.

Постепенно создавался Большой стиль Людовика XIV, который связан с идеологией и эстетикой французского абсолютизма. Этот стиль соединял в себе элементы классицизма и барокко. Барокко придает классическим формам особенную пышность и экспрессию, а классические формы возвеличивали короля, позволяли сравнить его с императорами Рима. «Le Grand» — этот стиль выражал идеи торжества сильной абсолютной королевской власти, процветания и богатства страны. Он оказал заметное влияние не только на архитектуру, живопись, скульптуру, но и прикладное искусство, интерьер и мебель.

Конец XVII — XVIII в. явились для Франции периодом расцвета в области политики, экономики, культуры и искусства. Начало этого периода по времени совпадает с периодом правления короля Людовика XIV. Многие виды декоративно-прикладного искусства, такие, как мебель, гобелен, фарфор и другие, в этот период получают свое развитие. Поиск новых форм, технико-технологических приемов и материалов становится основной идеей для создания великолепных образцов украшения интерьеров Великого века. Их стилистические решения впоследствии станут образцами для подражания, вплоть до настоящего времени.

Феномен расцвета декоративно-прикладного искусства во Франции конца XVII–XVIII вв. имел свою предысторию. В эпоху Людовика XIV в Париже в конце XVII — начале XVIII в. две профессии совмещались в одной, то есть мебельщики делились на столяров и краснодеревщиков [1]: столяры по красному дереву или краснодеревщики, часто иностранцы, отделились от столяров, в основном, французов, производящих мебель для сидения и оптовую мебель. Различие, которое мы проводим между изготовителями мебели, установилось в XVIII в. в слове «краснодеревщик» между краснодеревщиками в прямом смысле слова и столярами, с другой стороны, и привело в конце XVIII в. к реорганизации всей Общины столяров (Указ 1776 г.).

Основа этому разделению была заложена при Генрихе IV, который оставил о себе представление как о симпатичном и близком к народу монархе, но он также являлся просвещенным меценатом. Генрих IV покровительствовал искусствам и мануфактурам, в противовес зависимости страны

2. См: *Поршнев Б.Ф.* Абсолютизм во Франции. — М., 2010. — С. 216. [6, с. 216].

в этом вопросе от иностранцев. Производство художественной мебели находилось среди них: именно Генрих IV призвал в Париж иностранных мастеров и первых «ebeynier» — краснодеревцев Мишеля Кампа, Пьера Буля, Жана Масэ, Лорана Стабре, устроив мастерские на первом этаже Лувра, положив начало политике художественного национализма, которую позже будет пропагандировать Кольбер. Известно, что под названием «мастерские Лувра» имеется в виду первый этаж и двор Большой галереи Лувра.

С начала XVII в. богатство во Францию приходило из Испании. Став в 1615 г. супругой Людовика XIII и королевой Франции, Анна Австрийская принесла с собой вкус к роскоши, чувство этикета и немного золота из Нового Света. Мало женщин имело больше влияния на моду своей эпохи, чем эта испанская принцесса, взошедшая на французский королевский престол. Испанские идеи преодолели вместе с ней Пиренеи. Все, что составляло предмет интереса женщин ее уровня, — украшения, одежда и обстановка, испытало влияние этой королевы, которой нравилось все, что напоминало об Испании.

Когда Людовик XIV в 1643 г. стал королем Франции, ему было пять лет. Регентшей при короле была назначена его мать, Анна Австрийская. Пост первого министра получил фаворит королевы кардинал Мазарини, который являлся фактическим правителем Франции вплоть до своей смерти в 1661 г. Основную задачу Мазарини так же, как до него Ришелье, видел в консолидации французского дворянства вокруг королевского трона, то есть в дальнейшем укреплении абсолютизма.

С 1661 г., после смерти Мазарини, начинается период единоличного правления Людовика XIV. В 1659 г. война с Испанией закончилась Пиренейским миром. Когда в марте 1661 г. умер Мазарини, ставший за годы своей диктатуры одним из богатейших людей Франции, в момент своего последнего вздоха произнеся: «И говорят, что нужно будет все это оставить!», двадцатидвухлетний король Людовик XIV объявил, что отныне он сам будет своим премьер-министром. Людовик XIV любил управлять государством: он реформировал не только армию, но также всю государственную машину, систему правосудия, торговли. В течение 54 лет он лично занимался вопросами внешней и внутренней политики государства, опираясь на государственных секретарей и особенно на генерального контролера финансов (долгое время им являлся Жан Батист Кольбер).

С точки зрения крайней централизации, власти XVII в. во Франции можно действительно называть «веком Людовика XIV», которого придворная историография нарекла «королем-солнцем». Его правление, характеризовавшееся невиданным блеском и роскошью, громкими военными победами в начальный период и катастрофическими поражениями в конце, покровительством наукам и искусствам, осуществлялось за счет крайнего напряжения финансов и неоднократно приводило королевство в крайне опасное положение.

Центром дворянского государства при Людовике XIV стал королевский двор. Чтобы придать блеск «фасаду» абсолютной монархии, французский король решил построить такой дворец, который являлся бы символом могущества королевской Франции. К тому же, по мнению короля, дворец должен был оградить монарха от каких бы то ни было покушений. Таким образцом архитектурного искусства стал дворец в Версале, близ Парижа, а роскошь его апартаментам должны были придать мастера декоративно-прикладного искусства, значительная доля среди которых принадлежала мастерам мебельного дела.

Людовик XIV, проводя ту же политику, что и Генрих IV, при которой разум должен был поставить в один ряд экономику и искусство, естественно интересовался мастерскими нижней галереи Лувра. Добиться права проживания в Лувре было для художников и еще больше для мастеров того времени не только возможностью получить род официального посвящения и одобрения вместе со спокойной безмятежностью жизни в мастерских, но в то же время быть одобренными Королем и получить королевскую поддержку в противовес парижским корпорациям.

Среди мебельщиков, работавших на Королевский двор Людовика XIV, были известны такие мастера, как Доменико Кюсси (1635–1704), Пьер Голль (1620–1684), Антуан Гудро (1680–1746), А.-Ж. Оппенорд (1639–1715) и др. Любимым мастером-мебельщиком Людовика XIV был Андре-Шарль Буль (1642–1732). Двух выдающихся личностей — мастера и монарха — объединяло духовное родство: одна и та же любовь к великолепию, немного тяжелому изобилию, роскошным материалам, потрясающей симметрии. Искусство Буля характеризует эпоху Людовика XIV в той же мере, в какой сам Буль смог раскрыть свой талант только под покровительством Короля-Солнца.

В 1672 г. по результатам своих произведений А.-Ш. Буль получил звание первого краснодеревщика королевского двора, квалифицированного также в качестве архитектора, гравера и скульптора. Буль и являлся таковым: он был одновременно архитектором, художником, скульптором, краснодеревщиком, гравером королевской печати. Буль был художником в полном смысле этого слова, и ни одна отрасль искусства не была ему чужда.

Большая часть произведений его мебельного искусства, довольно многочисленная на сегодняшний день, была впоследствии реставрирована, реконструирована или повторена.

В начале своей карьеры А.-Ш.Буль использовал маркетри из дерева, свидетельством чего являются деревянные инкрустированные панно, украшающие некоторые из наиболее прекрасных предметов мастера. Во втором периоде своего творчества А.-Ш.Буль в большей степени находился под влиянием композиций Ш. Лебрена. К этому периоду творчества А.-Ш. Буля можно отнести наиболее блистательный период его художественной карьеры, производство прекрасных предметов мебельного искусства с позолоченными фигурами из бронзы, служащими обрамлением для флоральных композиций в технике инкрустации, находящейся на черепаховом поле. Немного позже он проникся наиболее фантастическим стилем Ж. Берена и расположил его гротески и мифологические фигуры на черепаховом фоне. Жанн Берен — рисовальщик комнат и кабинета короля — также жил в галереях Лувра, в соседних с А.-Ш. Булем покоях. Ж. Берен сформировался как художник в мастерской Шарля Лебрена, откуда вышло большое количество художников различных жанров, и он во многом повлиял, после смерти своего учителя, на развитие традиций декоративного искусства. Его рисунки и гравюры отличались плодовитостью, благородным стилем и грациозностью исполнения. Влияние Ж. Берена было преобладающим в области декоративного искусства и интерьера. В его арабесках и причудливых рисунках А.-Ш. Буль черпал идеи своих превосходных наборов в технике маркетри и инкрустации.

Помимо Ж. Берена, А.-Ш. Буль заимствовал рисунки у многочисленных художников. Довольно часто помогал ему Доменико Кюсси, создатель фигур и барельефов мебели А.-Ш. Буля.

А.-Ш. Буль также работал в соответствии со своими собственными композициями. Его композиция всегда была так умело уравновешена, что грациозность деталей никогда не отвлекала от гармоничности генеральных линий. Орнаменты выделялись на фоне инкрустации из черепахового панциря с медными орнаментами в виде арабесок, оригинальность которых вызывала восхищение. Все произведения мебельного искусства Буля имеют архитектоничную форму, каждая часть которой соответствует замыслу.

Такие мастера, как Андре-Шарль Буль, являлись не только исполнителями, но и авторами проектов тех произведений, которые выходили из их мастерской (графические проекты А.-Ш. Буля хранятся в фондах Музея декоративного искусства, Париж). Являясь прекрасным рисовальщиком и скульптором, А.-Ш.Буль сам создавал модели бронзового декора и прекрасные барельефы, украшавшие его произведения. Более того, он отливал эти модели в своей мастерской, что доставило ему немало проблем в отношениях с корпорацией литейщиков-бронзовщиков.

Андре-Шарль Буль является одним из самых замечательных мастеров мебельного искусства конца XVII — начала XVIII в. Его имя стало, по существу, нарицательным, дав название не только определенной технике исполнения мебельных предметов — «в технике буль», но и художественному стилю в области мебельного искусства — «стиль буль». Андре-Шарль Буль был великим мастером своего века, достойным своего великого правителя.

Французская мебель XVII–XVIII вв., в понимании «мебель королевского двора», которая являлась итогом деятельности королевских мастеров-мебельщиков, представляет собой ярчайшую страницу в истории не только французского, но и всего европейского искусства. Интерес к французской мебели этого периода не угасает. Многие специалисты, реставраторы, коллекционеры и любители исторической мебели до сих пор открывают ранее неатрибутированные предметы мебели, великолепие которых удивляет и поражает, вместе с тем свидетельствуя о своем происхождении из апартаментов французских королей. Самые известные в мировом масшта-

бе государственные музеи, такие как Эрмитаж, Лувр, Версаль, Метрополитен музей, Музей Виктории и Альберта, в своей мебельной коллекции всегда с глубоким почтением представляют предметы «Большого стиля» эпохи Людовика XIV.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Ганцева Н.Н., Киринюк А.А. Развитие мебельного искусства в социальной парадигме эпохи: правление Генриха IV во Франции // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. - 2022. - №4/3. - С. 14-29.
2. Ганцева Н.Н., Киринюк А.А., Машкин А.И. Мебельное искусство Франции XVII–XVIII вв. Эпоха Людовика XIII // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. - 2023. - №4/3. - С. 12-29.
3. История Франции В 3 т.. Т. 1 / [Авт. Ю.Л. Бессмертный, А.Д. Люблинская, С.Д. Сказкин и др.]. - М., 1972. - 359 с.
4. Копосов Н.Е. Абсолютная монархия во Франции // Вопросы истории. - 1989. - №1. - С. 42-56.
5. Люблинская А.Д. Абсолютизм XVII века // История Франции. - М., 1992.
6. Поршнев Б.Ф. Абсолютизм во Франции. - М., 2010.
7. Cardinal de Richelieu. 1947. Testament politique, Robert Laffont, Paris, France.

Xue Bingyuan
Postgraduate student
Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: chinaxuebingyuan@gmail.com
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0009-0002-3678-4700

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-53-69

HISTORY OF CHINESE THERAPEUTIC GARDENS

Summary: Therapeutic gardens in China, emerging from the interplay of garden art and medicine, have deep roots that extend back to ancient times. Their historical evolution is closely tied to the philosophical and medical theories of those periods. Traditional medicine and horticulture developed over a long span, forming complex systems that merged to create therapeutic gardens. These gardens not only reflect the traditional notion of health as a harmony between humans and nature but also demonstrate the evolution of China's approach to healing through natural environments—from early temple hospital courtyards to modern medical institutions. The development of therapeutic gardens encompasses the shift from the philosophical foundations of Daoism and Buddhism to the practical incorporation of natural elements into healing architecture, adapting to social, cultural, and technological changes. In the context of contemporary evidence-based design (EBD), they have acquired new significance as a multidisciplinary form of spatial therapy, combining scientific approaches with cultural heritage.

Keywords: China, therapeutic garden, history, philosophy, medicine, design

The emergence of therapeutic gardens is inextricably linked to the formation of the first hospitals. Under the influence of ancient Chinese religion, the theory of traditional Chinese medicine contains many philosophical ideas. In ancient Chinese society, the main activity was agriculture. People perceived themselves as living between heaven and earth, believing that survival depended on adapting to environmental changes throughout the year to maintain comfort and health. This gave rise to the philosophical concept of "Unity of Heaven and humanity" ("天人合一" - "Harmony and unity of man with nature, man's moral actions should correspond to the laws of nature in order to achieve harmonious coexistence of the individual and the universe"), which deeply penetrated people's consciousness [15, p. 10]. Traditional Chinese medicine believes that any disease arises from a disharmony between a person's mental state and the external environment. External factors such as wind, moisture, cold, and heat are causes of diseases, while internal emotions such as joy, anger, sadness, and fear disrupt health. Only when the body is in a state of disharmony can the external environment cause disease [1, pp. 6-8]. The "Huangdi Neijing" ("黄帝内经"), one of the most important classic texts of Chinese medicine, also emphasizes the connection between the environment and human health. The "Huangdi Neijing" states: "Nourishing Yang in spring and summer, nourishing Yin in autumn and winter." ("春夏养阳,秋冬养阴" - In spring and summer, increase yang energy for activity; in autumn and winter, support yin energy for rest and recovery. Yang symbolizes warmth, activity, and external energy, while yin symbolizes cold, tranquility, and internal energy) [12, p. 3]. And the ancient Chinese philosopher Lao-tzu (founder of Daoism) in his work "Tao Te Ching" ("道德经") writes: "Humans model themselves on the earth; the earth patterns itself on the operation of heaven; heaven patterns itself on the operation of Dao; Dao patterns itself on what is nature" ("人法地,地法天,天法道,道法自然") [3, pp. 223-226]. This phrase emphasizes the interconnectedness and internal order between different levels of the Universe and expresses the philosophy of "conform to the nature" ("顺应自然") and "control by doing nothing" ("无为而治" - "Do not interfere unnecessarily, do not forcibly accelerate the devel-

Fig. 1. An example of a «dry garden»

opment of events, allow things to develop naturally, according to their internal laws"). These ideas, which show that human health requires harmony with nature, laid the theoretical foundation for Chinese classical gardens.

The Formation Process of Therapeutic Horticulture in China

The history of therapeutic gardens in China can be traced back to the Western Zhou Dynasty (1046 BC - 771 BC), when the idea of "Unity of Heaven and humanity" originated. These ideas were developed and refined by philosophers over the centuries and became an important component of ancient Chinese ideology. During this period, people respected nature, followed its laws, and strove for harmony with it. It was believed that natural phenomena portended events in human society and that the environment influenced future destiny. This idea deeply influenced Chinese "Feng Shui" culture ("风水" - "A traditional Chinese concept of architecture and environmental design, which believes that optimizing the layout and orientation in the natural environment can promote the harmonious coexistence of man and nature, thereby attracting good luck, health, and prosperity"), shaping unique perceptions of the spatial environment and its significance. Therefore, people of that time sought harmony with nature, considering the surrounding environment when designing and constructing buildings, which subsequently influenced the concept of therapeutic gardens.

In the middle of the Han Dynasty (202 BC - 220 AD), there were two types of medical institutions in China: government medical institutions and private practicing clinics. This was related to the introduction of Buddhism into China. At this time, monks in Buddhist monasteries used Buddhist medical methods and local herbs to treat believers. Monasteries began to take in the homeless and sick, distribute food during religious holidays, and medicines during epidemics. Monasteries became charitable hospitals. Thus, the first official hospitals appeared in China. These hospitals became significant vehicles for religious, philosophical, and cultural ideas, as well as universal values. In addition, since monasteries were often located in the mountains, far from noisy cities, their quiet and green environment was conducive to the recovery and rehabilitation of patients. The comfortable environment of the monasteries can be considered a prototype of Chinese therapeutic gardens.

During the Wei and Jin period (220-420 AD), due to constant wars, negative and pessimistic sentiments prevailed in society. Intellectuals and hermits began to retreat from the wars and settled in more remote and peaceful places. The idea of "focus on improving oneself and not interfering in others' affairs" ("独善其身" - "When it is impossible to change the external environment, first take care of yourself, do not interfere in the affairs of the world, improve yourself and cultivate your character") gradually spread, and natural ecosystems became an ideal place for the seclusion of intellectuals. They believed that life among mountains and rivers contributed to the improvement of character and spiritual elevation. This idea deeply influenced cultural values and significantly contributed to the development of therapeutic gardens. Hermit scholars lived surrounded by natural landscapes, where mountains, water, flowers, and grass were present. The natural landscape became an important part of their daily life and spiritual support. This idea, closely linking natural landscapes with the human spirit, influenced the design direction of Chinese therapeutic gardens.

During the Southern and Northern Dynasties (420-589 AD), the Chinese authorities, seeking to pay special attention to public health and increase the population, began to create medical institutions and medical facilities for the public, calling these places "Six Diseases Clinic" ("六疾馆" - "An institution specializing in the reception and treatment of people suffering from six types of diseases. These six diseases usually refer to the six causes of diseases: wind, cold, heat, humidity, dryness, and fire, which in traditional Chinese medicine are considered the main causes of various diseases") [14, pp. 46-48]. During the Tang Dynasty (618-907 AD), Buddhist monasteries emerged and established specialized institutions for treating the sick, called "Beitianfang" ("悲田坊"). There were also government medical institutions called "Yangbingfang" ("养病坊"), which not only provided assistance to poor patients but also cared for the elderly and orphans. At this time, people began to pay more attention to their health and methods of maintaining health, integrating medical knowledge about disease prevention and ideas of natural healing into therapeutic gardens.

During the Song Dynasty (960-1279 AD), thanks to rapid economic development, many state and private medical and charitable organizations appeared. These included 'Anjifang' ("安济坊") and 'Guanghuifang' ("广惠坊"), which were hospitals for ordinary people, and significantly surpassed the institutions of previous dynasties in size [6, pp. 15-16]. At this time, Chan (Zen) philosophy began to spread and develop rapidly in China. Chan, which arose from the combination of Buddhism and Chinese philosophy, had a profound impact on East Asian culture. Chan Buddhism particularly emphasized practice methods such as "Not based on the written word; A special transmission outside the teaching; Directly pointing to the human mind; Achieving Buddhahood by seeing one's nature" ("不立文字,教外别传,直指人心,见性成佛" - "The Zen tradition does not rely on teaching through traditional written texts, but prefers more direct methods, such as the direct transmission of knowledge from teacher to student, from heart to heart, as well as through practice in daily life. Zen is convinced that every person has the potential to become a Buddha and that achieving an enlightened state of consciousness is possible through direct cognition of one's true essence"), which meant the need for direct awareness of one's own nature to achieve enlightenment and liberation. Chan Buddhism believed that everyone's nature is pure but obscured by ignorance and anxiety [13, pp. 26-31]. Through Chan practice, these obscurations can be eliminated and original purity restored. Chan practice is diverse, and people can choose methods that correspond to their inner worldview. Chan Buddhism had a profound impact on Chinese culture, not only within Buddhism but also in literature, art, philosophy, and other fields. Poets of the Northern Song Dynasty (960-1279 AD) preferred to spend time in a quiet and refined environment, composing poems, painting, enjoying tea and flowers, which also contributed to their spiritual development. Many ideas and methods of Chan practice also had a positive impact on people's physical and psychological health, attracting worldwide attention and study. At this time, Japan, being under the strong influence of Chinese culture, began to develop its own Chan gardens, such as "dry gardens" ("枯山水花园") (Fig. 1) and "roji" ("露地庭"). These gardens are distinguished by an aesthetic that emphasizes the spiritual world, and their influence has spread far beyond Asia. In the Western world, meditative therapeutic gardens also employ healing methods such as Zen Buddhism (Chan), enjoying flowers, plants, and trees, listening to the sounds of insects and birdsong, gardening, and tea drinking. These actions are aimed not only at physical recovery but also at achieving peace of mind and restoration, reflecting the concept of a holistic approach

to treatment. Through these practices, people can establish a deeper connection with the natural environment, which contributes to the improvement of physical and mental health. This treatment method emphasizes achieving inner peace and clarity of mind through the forces of nature and simple life practices [8, pp. 15-16].

During the Ming and Qing Dynasties (1368-1912 AD), many famous doctors appeared in China, such as "Li Shizhen" ("李时珍"), known for his extensive work in pharmacology. In his work "Bencao Gangmu" ("本草纲目" - One of the great works on pharmacology, which became famous as the "encyclopedia of Eastern pharmacology," had a profound impact on the development of traditional Chinese medicine), he described many medicinal plants and their medicinal value. Li Shizhen classified natural springs by temperature and chemical composition, dividing them into cold, warm, hot, sweet, and bitter, and described how each of them could be used to treat various diseases [4, p. 33]. Using natural elements in the spatial environment, he developed methods for diagnosing and treating diseases.

Throughout the long period of monarchical rule (from the Xia Dynasty, c. 2070 BC - c. 1600 BC, to the Qing Dynasty, 1644-1912 AD), the development of medical institutions in China was slow. In the minds of ancient Chinese, it was not considered necessary to isolate patients from the rest of society. Traditional Chinese medicine believed that illness was the result of disharmony in a holistic system that included not only the human body but also various levels of society, family, and the environment. Treatment was to be aimed at "regulating" the entire system, so patients were not to be isolated from the social environment. People, also influenced by culture, religion, and philosophy, had a deep respect for nature, sought to integrate with it, and expressed this idea in all aspects of their lives. Thus, the medical space for diagnosis and treatment was designed in the same style as private living spaces. The gardens of hospitals and pharmacies were designed similarly to private gardens, with design elements such as flowers, trees, and shrubs [7, pp. 19-20]. Therefore, during this historical period, there were no specific records that the garden environment could promote the recovery of patients. Nevertheless, traditional Chinese gardens of that time can be considered traditional therapeutic gardens, which in the future influenced the design of modern Chinese therapeutic gardens [2, pp. 16-18].

The Development Process of Therapeutic Gardens in Modern China

From the end of the Qing Dynasty to the period of the Republic of China (1840-1949), China's contacts with the Western world gradually increased, and Western medicine penetrated China through missionaries. Missionaries, in addition to preaching, treated people using Western medical methods, combining hospitals and churches. At this time, thanks to the persistent promotion of medical aid knowledge by missionaries and the rapid therapeutic effect of Western medicine compared to Chinese medicine, Western medicine gradually gained recognition and development among the general public. The development of hospitals in China began to follow the Western model of medical care. In addition to missionary hospitals, the government and private individuals also built medical institutions. For example, in 1865, a medical faculty was opened at the "Tongwen Guan" ("京师同文馆" - The first official specialized educational institution for studying foreign languages in the late Qing Dynasty, now the English Department of Peking University), and in 1903, a medical practical research institute was established at the "Imperial University of Peking" ("京师大学堂" - Now Peking University), etc. Subsequently, to attract more Chinese to Western medicine, missionaries used various methods, including the architectural design of hospitals in the style of traditional Chinese buildings, which facilitated acceptance and reduced resistance from conservative people, contributing to the further development of Western medicine in China. Medical building projects combining Western and Chinese elements began to spread in China. In the process of transforming traditional hospitals to improve medical care for the population, many classic buildings were created that combined Western and Chinese architectural elements. For example, the "Nanjing Central Hospital" ("南京中央医院"), built in 1933; the "Shanghai Hongqiao Sanatorium" ("上海虹桥疗养院"), built in 1935; the "Shanghai Zhongshan Hospital" ("上海中山医院"), built in 1936, and so on. One striking example is the "Peking Union Medical College Hospital" ("北京协和医院") (Fig. 2), founded in 1921. The hospital's design used the "decentralized (pavilion) hospital" ("pavilion principle") popular in the West at the time, and the appearance of the buildings combined classical elements of Chinese architecture and the Western "Beaux-Arts style" (from Fr. beaux-arts, fine arts) [9, pp. 102-115].

Fig. 2. Peking Union Medical College Hospital. Beijing, China

The hospital used the "Nightingale ward" concept (Fig. 3), which provided good natural lighting and ventilation, and was also surrounded by a pleasant garden and park environment [16, pp. 7-9]. The "Nightingale Ward" principle was named after the English nurse Florence Nightingale, who proposed and implemented the modern design of hospital wards. This design included long wards with beds arranged along the walls, leaving a central space for medical staff. This design contributed to better patient care and hygiene in the wards. Thanks to improved sanitary conditions and living standards in hospital wards, patient mortality significantly decreased. Florence Nightingale is considered a pioneer of modern nursing. She promoted ideas for improving sanitary conditions and medical education programs, which contributed to the development of public health and the construction of medical institutions. Influenced by her ideas, the architecture of the Peking Union Medical College Hospital included garden areas, creating therapeutic spaces that met sanitary requirements and enhanced the quality of the treatment space, promoting patient recovery. These gardens formed several therapeutic zones that met the needs of hygienic isolation and improved the quality of the treatment space, creating a relaxing atmosphere for patients, which contributed to their recovery [5, p. 27]. During this period, modern therapeutic gardens in their true sense began to appear.

At the beginning of the establishment of the People's Republic of China (1949), the level of economic development was low, and decline was observed in many spheres of society. The new government faced a complex international situation and hostility from the Western world. China began to study and adopt the Soviet social system. In the economic sphere, the creation of a centralized planned economy began. In the field of science and technology, China also began to receive assistance from the Soviet Union, inviting Soviet scientific consultants, sending its specialists to the Soviet Union for exchange of experience and training, and also sending students to study in the USSR. However, due to limited socio-economic conditions, many hospitals, in order to save on design and construction, directly copied Soviet blueprints and did not make significant innovations in landscape design. There were cases where several institutions used the same blueprints for construction, resulting in very similar architecture and landscape design of hospitals and institutions. Moreover, many rural clinics simply converted existing temples or estates to perform medical functions, and these places usually did not have professional landscape design [14, pp. 85-87]. Overall, due to economic constraints dur-

ing that period, therapeutic gardens did not receive sufficient development.

In the 1980s, after the start of the reform and opening-up policy, China began to integrate with the international medical community, which contributed to the rapid development of the construction of comprehensive hospitals in the country. Medical institutions began to expand, following the architectural form of early modernism in developed countries, including the expansion of the scale of construction of medical institutions, the functions of medical institutions becoming more complex (with the addition of a greater variety of medical departments), and the rapid development of diagnostic and treatment technologies. For example, the "China-Japan Friendship Hospital" (北京中日友好医院) in Beijing was founded in 1984. These medical institutions had compact functional connections, high medical efficiency, and saved urban land, which to a certain extent helped solve the problem of a shortage of land resources for hospital expansion. However, the excessive concentration of buildings created great burdens on the circulation system of hospitals and did not provide proper sanitary conditions. With the growing need for medical services in large cities, many hospitals began to expand their scale and build new medical buildings, which led to a reduction in green areas in hospitals. This meant that patients had fewer opportunities to relax in the green areas of hospitals, and the space for therapeutic gardens gradually shrank. The development of rehabilitation gardens in hospitals was limited, and sufficient attention was not paid to the special design of green areas in hospitals. At that time, the construction of urban parks was experiencing a significant upswing; China borrowed many advanced ideas and technologies from abroad, which made the construction of public parks more advanced [10, pp. 30-31]. Urban parks, accessible to all residents, began to develop in cities. Although these parks mainly focused on practical use and did not pay sufficient attention to therapeutic design, they provided many examples for the future development of therapeutic gardens.

In the 1990s, Deng Xiaoping (one of the important leaders of the People's Republic of China) proposed that the goal of economic reforms in China was to create a "socialist market economy." With the establishment and development of a market economy, reforms in the healthcare system began to be market-oriented. In this political context, large urban hospitals received significant state support and began to pay attention to improving the level of medical care and the medical environment [9, p. 144]. During this period, medical institutions focused on the surrounding landscape environment, and many expanded, reconstructed, and new hospitals began to consider the selection of vegetation and the use of natural elements such as mountains, water, stones, and trees from traditional Chinese garden art in their planning and design. However, in the later stages of development, traditional Chinese gardens became too focused on spiritual aspects, such as state of mind and atmosphere, which led to a monotony in the design of these gardens and insufficient expression of their atmosphere in the medical environment. Chinese designers began to study Western gardens and started to integrate Chinese and Western garden culture into their projects, exploring new directions for the development of garden art.

At the beginning of the 21st century, with the rapid development of China's economy and the rise of its international status, therapeutic gardens received an important impetus for development. At this time, the theory of therapeutic landscapes, developed in Western countries, gradually began to be introduced in China. Chinese landscape designers and specialists from various disciplines began to pay attention to the positive impact of the environment on people's psychological and physical health. Some scholars proposed combining traditional Chinese medicine with landscape culture, trying to develop scientific solutions for therapeutic gardens. Some traditional ideas of Chinese medicine were rethought, such as the Daoist concept of natural healing. Scholars in the field of Chinese medicine believe that the scope of Chinese medicine is much broader than modern preventive and wellness medicine, emphasizing the need to promote harmony between man and nature, as well as with society. Compliance with natural conditions is the most important aspect of design. Some landscape design specialists proposed applying the "Wuxing (五行)" theory of Chinese medicine in the design of therapeutic landscapes, but the specific results of this approach have yet to be studied [11, p. 16]. Currently, China pays great attention to the sustainable development of the ecological environment and continuously improves urban space and green spaces. Therapeutic gardens are becoming increasingly popular and attracting the attention of

Fig. 3. Nightingale ward.

Chinese designers. At this time, many international design companies and teams participated in the design and construction of Chinese hospitals and their surroundings, bringing new ideas and technologies to the design of therapeutic gardens in China. Among them were the medical architecture research group of KU Leuven (Belgium), the Japan Institute of Healthcare Architecture (日本医療福祉建築協会), the British Health Construction Agency, the American company NBBJ, companies JMER, Zimmerman, and OJB from the USA, etc. [14, p. 87]. These companies and teams brought different cultural and design approaches from different countries of the world, which, combined with Chinese traditions, created multicultural and multidisciplinary therapeutic gardens. International cooperation not only raised the level of design of Chinese therapeutic gardens but also contributed to Chinese designers paying more attention to the ecological environment and sustainable development, improving the urban environment and green spaces. At this time, people began to pay attention not only to physical health but also to psychological well-being and mental comfort. Therapeutic gardens provided patients with space for relaxation and healing. In addition, the construction of such gardens contributed to increasing public attention to environmental protection and ecological sustainability. Therapeutic gardens gradually received wide recognition and approval, attracting the attention of an increasing number of domestic and foreign designers to the study and development of this field.

Conclusions

The history and development of therapeutic gardens in China are closely linked to traditional Chinese gardens, as well as to the unique fusion of garden art, traditional medicine, religion, and philosophy. Traditional Chinese gardens particularly emphasize the harmonious coexistence of man and nature. This core idea in the development process of therapeutic gardens reflects the Chinese people's aspiration for health and a good life.

From temple gardens to modern hospital gardens, therapeutic gardens have undergone a path of evolution and development. The idea of "Unity of Heaven and humanity" which originated in the Western Zhou period, gradually became an important part of ancient Chinese philosophy, influencing Feng Shui culture and garden design concepts. From the Han period to the Tang Dynasty, the introduction of Buddhism contributed to the formation of charitable hospitals; monasteries became prototypes of therapeutic gardens, providing a

quiet and green environment conducive to the recovery of patients. During the Wei-Jin period, the philosophy of eremitism among scholars contributed to the development of therapeutic gardens. From the Southern and Northern Dynasties to the Tang Dynasty, the government and Buddhist temples established many medical institutions, and ideas of preventive medicine began to be integrated into garden design. During the Song Dynasty, the spread of Chan Buddhism enhanced the spiritual content of gardens, making them places for psychological and physical recovery. During the Ming and Qing Dynasties, the book "Bencao Gangmu" by the famous physician Li Shizhen provided a scientific basis for therapeutic gardens, and the design of medical buildings combining Western and Chinese elements became widespread at the end of the Qing Dynasty, as exemplified by the Peking Union Medical College Hospital, which integrated Western "Nightingale Ward" design principles with Chinese classical elements, creating modern therapeutic gardens.

At the beginning of the establishment of the People's Republic of China, due to limited economic and technical means, therapeutic gardens did not receive sufficient development. After the reforms and opening up in the 1980s, medical institutions began to expand adopting international modernist architectural forms, but the excessive concentration of buildings limited the construction of green areas. Since the 1990s, with the development of the market economy, medical institutions began to pay more attention to the design of the surrounding landscape environment, integrating Chinese and Western garden design concepts and exploring new directions. At the beginning of the 21st century, Western therapeutic landscape theory was introduced to China and combined with traditional Chinese culture, which allowed for the development of more effective solutions for therapeutic gardens.

With the strengthening of China's economic power and the rise of national cultural identity, therapeutic gardens will continue to receive attention and development. Combining modern medical technologies and traditional Chinese medical theories and practices, future therapeutic gardens will pay more attention to the holistic impact of the environment on human physical and psychological health. With the deepening of international exchange, China will adopt and integrate more foreign design concepts, creating unique therapeutic gardens with Chinese characteristics, providing comfortable and healthy spaces for people.

Final Remarks

China's therapeutic gardens, as a unique combination of garden art and medicine, have gone through a path filled with cultural, philosophical, and medical interaction. Starting from ancient times, China's therapeutic gardens have been closely linked with religious and philosophical ideas, as well as with the theories of traditional medicine, gradually forming a comprehensive system. Today, therapeutic gardens in China not only provide people with places for rest and recovery but also become important carriers of Chinese garden culture. With the growing attention to sustainable development and the humanities, therapeutic gardens are becoming an integral part of people's lives. The development of therapeutic gardens reflects humanity's pursuit of health in harmony with nature and offers specialists opportunities for the construction and design of modern medical environments.

REFERENCES:

1. Wang Wenkui, Wang Feng and Wang Ling. 2006. "The Origins of Chinese Medicine and Reflections on the Development of Chinese Medicine" [王文奎, 王峰, 王岭. 中医的渊源和对中医学发展的思考 (J)], *Chinese Engineering Science* [中国工程科学], no. 4(8), pp. 1–11.
2. Dai Ruxue. 2020. *Research on the Development and Planning Design of Rehabilitation Gardens* [戴如雪. 康复花园的发展历程与规划设计研究 (D)], South China Agricultural University, Guangzhou, China.
3. Lao-tzu. 2017. *Complete Collection of Tao Te Ching* [(春秋) 老子. 道德经全集 (M)], Beijing, China.
4. Lei Yanhua, Jin Hexian and Wang Jianyan. 2011. "Current Status and Prospects of Research on Rehabilitation Gardens" [雷艳华, 金荷仙, 王剑艳. 康复花园研究现状及展望 (J)], Chinese Landscape Architecture [中国园林], no. 4(27), pp. 31–36.
5. Li Meihui. 2020. *Research on the Architectural Design of the Peking Union Medical College Hospital at Various Historical Stages* [李美慧. 北京协和医院各历史阶段建筑设计研究: 硕士学位论文 (D)], Beijing University of Civil Engineering and Architecture, Beijing, China.
6. Luo Yini. 2013. Research on the Humanized Design of the External Environment of Hospital Buildings [罗依旋. 医院建筑外环境人性化设计研究 (D)], Hubei University of Technology, Wuhan, China.
7. Lü Boxin. 2017. *Research on Evidence-Based Design of Rehabilitation Landscapes for the Elderly* [刘博新. 老年人康复景观的循证设计研究 (M)], China Architecture & Building Press [中国建筑工业出版社], Beijing, China.
8. Lü Boxin. 2015. *Research on Evidence-Based Design of Rehabilitation Landscapes for the Elderly in China* [刘博新. 面向中国老年人的康复景观循证设计研究 (D)], Tsinghua University, Beijing, China.
9. Lü Yulong. 2006. *The Evolution of Modern Medical Architecture in China* [刘玉龙. 中国近现代医疗建筑的演进 (D)], Tsinghua University, Beijing, China.
10. Min Xiaoxiao. 2018. "Research on Three Important Characteristics in the History of Modern Chinese Gardening" [闵筱筱. 中国近代园林史上三个重要标志特征研究 (J)], *Henan Agriculture* [河南农业], no. 2, pp. 30–31.
11. Wu Jianping and Wang Han. 2015. *Historical Evolution of Horticultural Therapy* [吴建平, 王涵. 园艺疗法的历史沿革 (M)], China Association of Social Workers [中国社会工作联合会], Beijing, China, pp. 15–23.
12. Huangdi, Zhao Minli and Yin Xiaolin (ed.). 2007. *Huangdi Neijing* [黄帝, 赵敏俐, 尹小林编. 黄帝内经 (M)], Capital Normal University Press [首都师范大学出版社], Beijing, China.
13. Cai Zhizhong. 2018. *The Platform Sutra of the Sixth Patriarch* [蔡志忠编绘. 六祖坛经 (M)], Shandong People's Publishing House [山东人民出版社].
14. Jiang Ying. 2010. *The Origins and Development of Medical Gardens* [蒋莹. 医疗园林的起源与发展 (D)], Beijing Forestry University, Beijing, China.
15. Zhang Hongwei. 2019. *Research on Rehabilitation Landscapes in the Zhengzhou Welfare Home* [张宏炜. 郑州福利院康复性景观设计研究 (D)], Henan Agricultural University, Henan, China.
16. Marcus, C.C. and Sachs N.A. 2013. *Therapeutic Landscapes: An Evidence-Based Approach to Designing Healing Gardens and Restorative Outdoor Spaces*, Wiley, Hoboken, New Jersey, USA.

Сюе Биньюань
Аспирант
Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица
e-mail: chinaxuebingyuan@gmail.com
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0009-0002-3678-4700

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-53-69

ИСТОРИЯ КИТАЙСКИХ ТЕРАПЕВТИЧЕСКИХ САДОВ

Аннотация: Терапевтические сады в Китае, являясь результатом взаимодействия садового искусства и медицины, имеют глубокие корни, восходящие к древнему Китаю. Их историческое развитие тесно связано с философскими и медицинскими теориями. Традиционная медицина и садоводство развивались на протяжении долгого времени, образуя комплексные системы терапевтических садов. Эти сады не только отражают традиционные представления о здоровье как гармонии между человеком и природой, но и демонстрируют эволюцию отношения к лечению через природную среду, начиная с храмовых больничных пространств до современных медицинских учреждений. Развитие терапевтических садов связано с переходом от философских основ даосизма и буддизма к практическому включению природных элементов в лечебную архитектуру, адаптируясь к социальным, культурным и технологическим изменениям. В условиях современного научно-обоснованного проектирования (EBD) они приобретают новое значение как мультидисциплинарная форма пространственной терапии, сочетающая научные подходы и методы во взаимодействии с национальным культурным наследием.

Ключевые слова: Китай, терапевтический сад, история, философия, медицина, дизайн

Введение

Возникновение терапевтических садов неразрывно связано с формированием первых больниц. Под влиянием древнекитайской религии в теории традиционной китайской медицины содержится множество философских идей. В древнем китайском обществе основным видом деятельности было земледелие. Человек находился между небом и землей и считал, что для выживания необходимо полагаться на небо и землю, адаптируясь к изменениям окружающей среды в течение года, чтобы жить комфортно и быть здоровым. Так родилась философская концепция «Человек и природа — единое целое» («天人合一» «Гармония и единство человека с природой, моральные действия человека должны соответствовать законам природы, чтобы достичь гармоничного сосуществования индивида и вселенной»), которая глубоко проникла в сознание людей [15 с. 10]. Традиционная китайская медицина считает, что любое заболевание возникает из-за дисгармонии между психическим состоянием человека и внешней средой. Внешние факторы, такие как ветер, влага, холод и жара, являются причинами заболеваний, а внутренние эмоции, такие как радость, гнев, печаль и страх, нарушают здоровье. Только когда организм находится в состоянии дисгармонии, внешняя среда может вызвать заболевание [1 с. 6-8]. «Хуан-ди нэй цзин» («黄帝内经»), один из самых важных классических текстов китайской медицины, также подчеркивает связь между окружающей средой и здоровьем человека. В «Хуан-ди нэй цзин» говорится: «Весной и летом подпитываем ян, осенью и зимой подпитываем инь». («春夏养阳,秋冬养阴» - Весной и летом повышаем энергию ян для активности, осенью и зимой поддерживаем энергию инь для отдыха и восстановления. Ян символизирует тепло, активность и внешнюю энергию, а инь символизирует холод, покой и внутреннюю энергию) [12 с. 3]. А древнекитайский философ Лао-цзы (основатель даосизма) в своем произведении «Дао Дэ Цзин» («道德经») пишет: «Человек следует Земле, Земля следует Небу, Небо следует Дао, а Дао следует естественности» («人法地,地法天,天法道,道法自然») [3 с. 223-226]. Эта фраза подчеркивает взаимосвязь и внутренний порядок между различными уровнями Вселенной и выражает философию «следования природе» («顺应自然») и «недеяния» («无为而治» «Не вмешиваться излишне, не насильно ускорять развитие событий, позволить вещам развиваться естественно, согласно их внутренним законам»). Эти идеи показывают, что здоровье человека требует гармонии с природой и заложили теоретическую основу для китайских классических садов.

Процесс формирования терапевтического садоводства в Китае

История терапевтических садов в Китае может быть прослежена от эпохи Западной Чжоу (1046 г. до н. э. - 771 г. до н. э.), когда зародилась идея «Человек и природа — единое целое». Эти идеи развивались и совершенствовались философами на протяжении веков и стали важной составляющей древнекитайской идеологии. В этот период люди уважали природу, следовали ее законам и стремились к гармонии с ней. Считалось, что природные явления предвещают события в человеческом обществе и что окружающая среда влияет на будущую судьбу. Эта идея глубоко повлияла на китайскую культуру «Фэншуй» («风水» «Традиционная китайская концепция архитектуры и дизайна окружающей среды, которая считает, что оптимизация расположения и ориентации в природной среде может способствовать гармоничному сосуществованию человека и природы, тем самым привлекая удачу, здоровье и процветание»), формируя уникальные представления о пространственной среде и ее значении. Поэтому люди того времени стремились к гармонии с природой, учитывая окружающую среду при проектировании и строительстве зданий, что впоследствии повлияло на концепцию терапевтических садов.

В середине династии Хань (202 г. до н. э. - 220 г. н. э.) в Китае существовали два типа медицинских учреждений: правительственные медицинские учреждения и частные практикующие клиники. Это было связано с проникновением буддизма в Китай. В это время монахи буддийских монастырей использовали буддийские медицинские методы и местные травы для лечения верующих. Монастыри начинали принимать бездомных и больных, раздавали пищу во время религиозных праздников и лекарства во время эпидемий. Монастыри стали благотворительными больницами. Таким образом, в Китае появились первые официальные больницы. Эти больницы стали лучшими носителями философских и культурных идей религии. Кроме того, поскольку монастыри часто находились в горах, вдали от шумных городов, их тихая и зеленая среда благоприятствовала выздоровлению и реабилитации пациентов. Комфортную обстановку монастырей можно рассматривать как прообраз китайских терапевтических садов.

В период Вэй и Цзинь (220-420 гг. н. э.) из-за постоянных войн в обществе преобладали негативные и пессимистические настроения. Интеллектуалы и отшельники начали уходить от войн и селились в более отдаленных и спокойных местах. Идея «уединения и самосовершенствования» («独善其身» «Когда невозможно изменить внешнюю среду, сначала заботьтесь о себе, не вмешивайтесь в дела мира, совершенствуйте себя и воспитывайте свой характер») постепенно распространялась, и природные экосистемы становились идеальным местом для уединения интеллектуалов. Они считали, что жизнь среди гор и рек способствует улучшению характера и духовному подъему. Эта идея глубоко повлияла на культуру и терапевтические сады, значительно способствуя их развитию. Ученые-отшельники жили, окруженные природными ландшафтами, где присутствовали горы, вода, цветы и трава. Природный ландшафт стал важной частью их повседневной жизни и духовной опорой. Эта идея, тесно связывающая природные пейзажи с человеческим духом, оказала влияние на направление дизайна китайских терапевтических садов.

В период Южных и Северных династий (420-589 гг. н. э.), китайские власти, стремясь уделить особое внимание здоровью населения и увеличению его численности, начало создавать лечебные учреждения и медицинские заведения для общественности, называя эти места «Павильонами шести болезней» («六疾馆» «Учреждение, специализирующееся на приеме и лечении людей, страдающих от шести видов заболеваний. Эти шесть болезней обычно относятся к шести причинам болезней: ветер, холод, жара, влаж-

ность, сухость и огонь, которые в традиционной китайской медицине считаются основными причинами различных заболеваний») [14 с. 46-48]. В период династии Тан (618-907 гг. н. э.) появились буддийские монастыри, которые создавали специализированные учреждения для лечения больных, называемые «Бэйтяньфан» («悲田坊»). Также существовали правительственные медицинские учреждения, называемые «Янбинфан» («养病坊»), которые не только предоставляли помощь бедным больным, но и заботились о пожилых людях и сиротах. В это время люди начали уделять больше внимания своему здоровью и методам поддержания здоровья, интегрируя медицинские знания о профилактике заболеваний и идеи естественного оздоровления в терапевтические сады.

В период династии Сун (960-1279 гг. н. э.), благодаря быстрому экономическому развитию, появилось множество государственных и частных медицинских и благотворительных организаций. Они были созданы для лечения бедных, такие как «Аньцзифан» («安济坊») и «Гуанхуэйфан» («广惠坊»), которые были больницами для обычных людей и значительно превосходили по размеру учреждения предыдущих династий [6 с. 15-16]. В это время философия чань (дзэн) начала быстро распространяться и развиваться в Китае. Чань, возникший из сочетания буддизма и китайской философии, оказал глубокое влияние на восточноазиатскую культуру. Чань-буддизм особенно подчеркивал методы практики, такие как «Не основываясь на текстах, передается вне традиций, Прямо указывая на мысли человека, увидев свою природу, становишься Буддой» («不立文字,教外别传,直指人心,见性成佛» «Традиция дзэн не опирается на обучение с помощью традиционных письменных текстов, а предпочитает более прямые методы, такие как передача знаний от учителя к ученику напрямую, от сердца к сердцу, а также через практику в повседневной жизни. Дзэн убежден, что каждый человек обладает потенциалом стать Буддой и что достижение просветленного состояния сознания возможно через прямое познание своей истинной сущности»), что означало необходимость прямого осознания собственной природы для достижения просветления и освобождения. Чань-буддизм считал, что природа каждого человека чиста, но омрачена неведением и тревогами [13 с. 26-31]. Через практику Чань можно устранить эти омрачения и восстановить первоначальную чистоту. Практика Чань разнообразна, и люди могут выбирать способы, соответствующие их внутреннему мироощущению. Чань-буддизм оказал глубокое влияние на китайскую культуру, не только внутри буддизма, но и в литературе, искусстве, философии и других областях. Поэты периода Северной династии Сун (960-1279 гг. н. э.) предпочитали проводить время в тихой и изысканной обстановке, сочиняя стихи, рисуя, наслаждаясь чаем и цветами, что также способствовало их духовному развитию. Многие идеи и методы практики Чань также оказывали положительное влияние на физическое и психологическое здоровье людей, привлекая внимание к их изучению людей по всему миру. В это время Япония, находясь под сильным влиянием китайской культуры, начала разрабатывать свои собственные чаньские сады, такие как «сухие сады» («枯山水花园») (Ил. 1) и «ро-дзи» («露地庭»). Эти сады отличаются эстетикой, подчеркивающей духовный мир, и их влияние распространилось далеко за пределы Азии. В западном мире медитационные терапевтические сады также явно используют методы лечения, такие как дзэн-буддизм (чань), наслаждение цветами, растениями и деревьями, прослушивание звуков насекомых и пения птиц, занятия садоводством и чаепитие. Эти действия направлены не только на физическое восстановление, но и на достижение душевного спокойствия и восстановления, отражая концепцию целостного подхода к лечению. Через эти практики люди могут установить более глубокую связь с природной средой, что способствует улучшению физического и психического здоровья. Этот метод лечения подчеркивает достижение внутреннего спокойствия и ясности ума с помощью сил природы и простых жизненных практик [8 с. 15-16].

В период династий Мин и Цин (1368-1912 гг. н. э.) в Китае появилось множество знаменитых врачей, таких как «Ли Шичжэнь» («李时珍»), известный своей обширной работой в области фармакологии. В своем труде «Бэньцао Ганму» («本草纲目» - Одно из великих произведений по фармакологии, которое прославилось как «энциклопедия восточной фармакологии», оказало глубокое влияние на развитие традиционной китайской медицины) он описал множество лекарственных растений и их медицинскую

ценность. Ли Шичжэнь классифицировал природные родники по температуре и химическому составу, деля их на холодные, теплые, горячие, сладкие и горькие, и описывал, как каждый из них можно использовать для лечения различных заболеваний [4 с. 33]. Используя природные элементы в пространственной среде, он разработал методы диагностики и лечения болезней.

На протяжении долгого периода монархической диктатуры (от династии Ся, ок. 2070 г. до н.э. - ок. 1600 г. до н.э., до династии Цин, 1644-1912 гг.) развитие медицинских учреждений в Китае происходило медленно. В сознании древних китайцев не существовало необходимости изолировать больных от всего общественного жизненного пространства. Традиционная китайская медицина считала, что болезнь является результатом дисгармонии в целостной системе, включающей не только человеческое тело, но и различные уровни общества, семьи и окружающей среды. Лечение должно было быть направлено на “регулирование” всей системы, поэтому больных не следовало изолировать от социальной среды. Люди, также под влиянием культуры, религии и философии, относились с глубоким уважением к природе, стремились интегрироваться с ней и выражали эту мысль во всех аспектах своей жизни. Таким образом, медицинское пространство для диагностики и лечения было оформлено в том же стиле, что и частные жилые пространства. Сады больниц и аптек были оформлены аналогично частным садам, с элементами дизайна, такими как цветы, деревья и кустарники [7 с. 19-20]. Поэтому в этот исторический период не существовало конкретных записей о том, что садовая среда может способствовать выздоровлению больных. Тем не менее, традиционные китайские сады того времени можно рассматривать как традиционные терапевтические сады, которые в будущем оказали влияние на проектирование современных китайских терапевтических садов [2 с. 16-18].

Процесс развития терапевтических садов в современном Китае

В конце династии Цин до периода Китайской Республики (1840-1949 гг.) контакты Китая с западным миром постепенно увеличивались, и западная медицина проникала в Китай через миссионеров. Миссионеры, кроме проповеди, занимались лечением людей методами западной медицины, совмещая больницы и церкви. В это время, благодаря настойчивой пропаганде медицинской помощи и быстрому лечебному эффекту западной медицины по сравнению с китайской, западная медицина постепенно получала признание и развитие среди широкой общественности. Развитие больниц в Китае начало следовать западной модели медицинской помощи. Помимо миссионерских больниц, правительство и частные лица также строили медицинские учреждения. Например, в 1865 году в «Тунвэньгуань» («京师同文馆» - Первом официальном специализированном учебном заведении для изучения иностранных языков в конце династии Цин, ныне кафедра английского языка Пекинского университета) был открыт медицинский факультет, а в 1903 году в «Столичные учительские палаты» («京师大学堂» - Ныне Пекинский университет) был создан медицинский практический исследовательский институт и т.д. В дальнейшем, чтобы привлечь больше китайцев к западной медицине, миссионеры использовали различные методы, включая архитектурное оформление больниц в стиле традиционных китайских зданий, что облегчало принятие и уменьшало сопротивление со стороны консервативно настроенных людей, способствуя дальнейшему развитию западной медицины в Китае. Проекты медицинских зданий, сочетающие западные и китайские элементы, начали распространяться в Китае. В процессе преобразования традиционных больниц для улучшения медицинской помощи населению были созданы многие классические здания, сочетающие западные и китайские архитектурные элементы. Например, «Нанкинская центральная больница» («南京中央医院»), построенная в 1933 году; «Шанхайский санаторий Хунцяо» («上海虹桥疗养院»), построенный в 1935 году; «Шанхайская больница Чжуншань» («上海中山医院»), построенная в 1936 году, и так далее. Одним из ярких примеров является «Больница медицинского колледжа Пекинского союза» («北京协和医院») (Ил. 2), основанная в 1921 году. В дизайне больницы использовался популярный в то время на Западе принцип «децентрализованной (павильонной) больницы» («pavilion principle»), а внешний вид зданий сочетал в себе классические элементы китайской архитектуры и западный «бозар стиль» (от фр. beaux-arts, изящные искусства) [9 с. 102-

115]. В больнице применялась концепция палат «Найтингейл Уорд» («Nightingale ward») (Ил. 3), которые обеспечивали хорошее естественное освещение и вентиляцию, а также были окружены приятной садово-парковой средой [16 с. 7-9]. Принцип отделения «Найтингейл Уорд» был назван в честь английской медсестры Флоренс Найтингейл (Florence Nightingale), предложившей и внедрившей современный дизайн больничных палат. Этот дизайн включал в себя длинные палаты с кроватями, расположенными вдоль стен, оставляя центральное пространство для медперсонала. Этот дизайн способствовал лучшему уходу за больными и поддержанию гигиены в палатах. Благодаря улучшению санитарных условий и уровня жизни в больничных палатах, смертность пациентов значительно снизилась, и Найтингейл стала основоположницей современной медицины. Она продвигала идеи улучшения санитарных условий и образовательных программ по медицине, что способствовало развитию общественного здравоохранения и строительству медицинских учреждений. Под влиянием её идей архитектура Больницы медицинского колледжа Пекинского союза включала садовые зоны, создавая терапевтические пространства, удовлетворяющие санитарным требованиям и повышающие качество лечебного пространства, способствуя выздоровлению пациентов. Эти сады формировали несколько терапевтических зон, которые удовлетворяли потребности в гигиенической изоляции и повышали качество лечебного пространства, создавая расслабляющую атмосферу для пациентов, что способствовало их выздоровлению [5 с. 27]. В этот период начали появляться современные терапевтические сады в их истинном смысле.

В начале становления Китайской Народной Республики (1949 год) уровень экономического развития был низким, и во многих сферах жизни общества наблюдался упадок. Новое правительство столкнулось со сложной международной обстановкой и враждебностью со стороны западного мира. Китай начал изучать и перенимать советскую социальную систему. В экономической сфере началось создание централизованной плановой экономики. В сфере науки и техники Китай также начал получать помощь от Советского Союза, приглашая советских научных консультантов, отправляя своих специалистов в Советский Союз для обмена опытом и обучения, а также направляя студентов на обучение в СССР. Однако из-за ограниченности социально-экономических условий многие больницы, чтобы сэкономить на проектировании и строительстве, напрямую копировали советские чертежи и не вносили существенных новшеств в ландшафтный дизайн. Появились случаи, когда несколько учреждений использовали одни и те же чертежи для строительства, в результате чего архитектура и ландшафтный дизайн больниц и учреждений были очень похожи. Более того, многие сельские клиники просто переоборудовали существующие храмы или усадьбы для выполнения медицинских функций, и эти места обычно не имели профессионального ландшафтного дизайна [14 с. 85-87]. В целом, из-за экономических ограничений в тот период терапевтические сады не получили достаточного развития.

В 1980-х годах, после начала политики реформ и открытости, Китай начал интегрироваться с международным медицинским сообществом, что способствовало быстрому развитию строительства многофункциональных больниц в стране. Медицинские учреждения начали расширяться, следуя форме архитектуры раннего модернизма развитых стран, включая расширение масштабов строительства медицинских учреждений, функции медицинских учреждений становятся более комплексными (с добавлением большего разнообразия медицинских отделений) и быстрым развитием диагностических и лечебных технологий. Например, «Китайско-японская больница дружбы»(北京中日友好医院) в Пекине, была основана в 1984 году. Эти медицинские учреждения имели компактные функциональные связи, высокую медицинскую эффективность и экономию городских земель, что в определенной степени помогло решить проблему нехватки земельных ресурсов для расширения больниц. Однако чрезмерная концентрация зданий создавала большие нагрузки на внутреннюю транспортную систему больниц и не обеспечивала должных санитарных условий. С ростом потребности в медицинских услугах в крупных городах многие больницы начали расширять свои масштабы и строить новые медицинские корпуса, что приводило к сокращению зеленых зон в больницах. Это означало, что у пациентов становилось меньше возможностей для отдыха в зеленых зонах больниц, и

пространство для терапевтических садов постепенно сокращалось. Развитие реабилитационных садов в больницах было ограничено, и не было уделено должного внимания специальному дизайну зеленых зон в больницах. В то время строительство городских парков переживало значительный подъем, Китай заимствовал многие передовые идеи и технологии из-за рубежа, что сделало строительство общественных парков более совершенным [10 с. 30-31]. Городские парки, доступные всем жителям, начали развиваться в городах. Хотя эти парки в основном ориентировались на практическое использование и не уделяли достаточного внимания терапевтическому дизайну, они предоставили множество примеров для будущего развития терапевтических садов.

В 1990-х годах Дэн Сяопин (один из важных лидеров Китайской Народной Республики) предложил, что целью экономических реформ в Китае является создание "социалистической рыночной экономики". С установлением и развитием рыночной экономики реформы в системе здравоохранения начали ориентироваться на рыночные принципы. В этом политическом контексте крупные городские больницы получили значительную государственную поддержку и начали уделять внимание повышению уровня медицинского обслуживания и улучшению медицинской среды [9 с. 144]. В этот период медицинские учреждения сосредоточили внимание на окружающей ландшафтной среде, и многие расширенные, реконструированные и новые больницы стали учитывать при планировании и проектировании выбор растительности и использование природных элементов, таких как горы, вода, камни и деревья, из традиционного китайского садово-паркового искусства. Однако на поздних этапах развития традиционные китайские сады стали слишком сосредоточены на духовных аспектах, таких как душевное состояние и атмосфера, что привело к однообразию дизайна этих садов и недостаточному выражению их атмосферы в медицинской среде. Китайские дизайнеры начали изучать западные сады и стали интегрировать китайскую и западную садово-парковую культуру в свои проекты, исследуя новые направления развития садово-паркового искусства.

В начале XXI века, с быстрым развитием экономики Китая и повышением его международного статуса, терапевтические сады получили важный импульс к развитию. В это время теория терапевтических ландшафтов, развитая в западных странах, постепенно начала внедряться в Китае. Китайские ландшафтные дизайнеры и специалисты из различных дисциплин стали уделять внимание положительному влиянию окружающей среды на психологическое и физическое здоровье людей. Некоторые ученые предложили объединить традиционную китайскую медицину с ландшафтной культурой, пытаясь разработать научные решения для терапевтических садов. Некоторые традиционные идеи китайской медицины были переосмыслены, такие как даосская концепция естественного оздоровления. Ученые в области китайской медицины считают, что содержание китайской медицины гораздо шире, чем современная профилактическая и оздоровительная медицина, подчеркивая необходимость содействия гармонии между человеком и природой, а также с обществом. Соответствие природным условиям является важнейшим аспектом проектирования. Некоторые специалисты по ландшафтному дизайну предложили применять теорию "пяти элементов (五行)" китайской медицины в дизайне терапевтических ландшафтов, однако конкретные результаты этого подхода еще предстоит изучить [11 с. 16]. В настоящее время Китай уделяет большое внимание устойчивому развитию экологической среды и непрерывно улучшает городское пространство и озеленение. Терапевтические сады становятся все более популярными и привлекают внимание китайских дизайнеров. В это время в проектировании и строительстве китайских больниц и их окружения участвовали многие международные дизайнерские компании и команды, которые внесли новые идеи и технологии в проектирование терапевтических садов в Китае. Среди них были исследовательская группа по медицинской архитектуре Лёвенский католический университет (Бельгия), Японская ассоциация здравоохранения и социального обеспечения (日本医療福祉建築協会), Британское агентство по строительству здравоохранения, американская компания NBBJ, компании JMER, Zimmerman и OJB из США, и т.д. [14 с. 87]. Эти компании и команды привнесли различные культурные и проектные подходы из разных стран мира, которые в сочетании с китайскими традициями создали мультикультур-

ные и междисциплинарные терапевтические сады. Международное сотрудничество не только повысило уровень дизайна китайских терапевтических садов, но и способствовало тому, что китайские дизайнеры начали уделять больше внимания экологической среде и устойчивому развитию, совершенствуя городскую среду и озеленение. В это время люди начали уделять внимание не только физическому здоровью, но психологическому благополучию и душевному комфорту. Терапевтические сады предоставляли пациентам пространство для расслабления и исцеления. Кроме того, строительство таких садов способствовало повышению общественного внимания к охране окружающей среды и экологической устойчивости. Терапевтические сады постепенно получили широкое признание и одобрение, привлекая внимание все большего числа отечественных и зарубежных дизайнеров к изучению и развитию этой области.

Выводы

История и развитие терапевтических садов в Китае тесно связаны с традиционными китайскими садами, а также с уникальным слиянием садово-паркового искусства, традиционной медицины, религии и философии. Традиционные китайские сады особенно подчеркивают гармоничное сосуществование человека и природы. Это основная мысль в процессе развития терапевтических садов, которая отражает стремление китайцев к здоровью и хорошей жизни.

От садов при храмах до современных больничных садов терапевтические сады прошли путь эволюции и развития. Идея «Человек и природа — единое целое», зародившаяся в период Западной Чжоу, постепенно стала важной частью древнекитайской философии, повлияв на культуру «Фэншуй» и концепции садово-паркового дизайна. С периода Хань до династии Тан проникновение буддизма способствовало созданию благотворительных больниц, монастыри стали прототипами терапевтических садов, предоставляя тихую и зеленую среду, благоприятную для выздоровления больных. В период Вэй-Цзинь философия отшельничества ученых способствовала развитию терапевтических садов. С периода Южных и Северных династий до династии Тан правительство и буддийские храмы основали многие лечебные учреждения, и идеи профилактической медицины начали интегрироваться в садово-парковый дизайн. В период династии Сун распространение чань-буддизма усилило духовное содержание садов, делая их местом для психологического и физического восстановления. В период династий Мин и Цин книга «Бэньцао Ганму» знаменитого врача Ли Шичжэня предоставила научное обоснование для терапевтических садов, а проектирование медицинских зданий, сочетавшее западные и китайские элементы, получило распространение в конце династии Цин, как, например, в Больнице медицинского колледжа Пекинского союза, которая объединила западные принципы дизайна «Найтингейл Уорд» с китайскими классическими элементами, создавая современные терапевтические сады.

В начале становления Китайской Народной Республики, из-за ограниченных экономических и технических средств, терапевтические сады не получили достаточного развития. После реформ и открытости в 1980-х годах медицинские учреждения начали расширяться в соответствии с международными модернистскими архитектурными формами, но чрезмерная концентрация зданий ограничивала строительство зеленых зон. С 1990-х годов, с развитием рыночной экономики, медицинские учреждения стали уделять больше внимания дизайну окружающей ландшафтной среды, интегрируя китайские и западные концепции садово-паркового дизайна и исследуя новые направления. В начале 21 века западная теория терапевтических ландшафтов была внедрена в Китае и объединена с традиционной китайской культурой, что позволило разрабатывать более эффективные решения для терапевтических садов.

С усилением экономической мощи Китая и повышением уровня национальной культурной идентичности терапевтические сады продолжат получать внимание и развитие. Сочетая современные медицинские технологии и традиционные китайские медицинские теории и практики, будущие терапевтические сады будут уделять больше внимания комплексному воздействию окружающей среды на физическое и психологическое здоровье человека. С углублением международного обмена Китай будет получать больше зарубежных дизайнерских концепций и интегрировать их, создавая уникальные терапевтические сады с китайской спецификой, предоставляя комфортные и здоровые пространства для людей.

Заключение

Терапевтические сады Китая, как уникальное сочетание садово-паркового искусства и медицины, прошли путь, наполненный культурным, философским и медицинским взаимодействием. Начиная с древних времен, терапевтические сады Китая были тесно связаны с религиозными и философскими идеями, а также с теориями традиционной медицины, постепенно формируя совершенную систему. Сегодня терапевтические сады в Китае не только предоставляют людям места для отдыха и восстановления, но и становятся важными носителями китайской садово-парковой культуры. С ростом внимания к устойчивому развитию и гуманитарным наукам, терапевтические сады становятся неотъемлемой частью жизни людей. Развитие терапевтических садов отражает стремление человечества к здоровью в гармонии с природой и предоставляет специалистам возможности для строительства и дизайн проектирования современной медицинской среды.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Ван Вэнькуй, Ван Фэн, Ван Лин: Истоки китайской медицины и размышления о развитии китайской медицины(J) [王文奎, 王峰, 王岭. 中医的渊源和对中医学发展的思考(J)] Китайская инженерная наука[中国工程科学], 2006. № 4 (8). С. 1–11.
2. Дай Жусюэ: Исследование развития и планирования дизайна реабилитационных садов(D) [戴如雪. 康复花园的发展历程与规划设计研究(D)] Южно-Китайский сельскохозяйственный университет, 2020. 87 с.
3. Лао-цзы: Полное собрание Дао Дэ Цзин(M) [(春秋)老子. 道德经全集(M)] Пекин, 2017. 826 с.
4. Лэй Яньхуа, Цзинь Хэсянь, Ван Цзяньянь: Современное состояние и перспективы исследований реабилитационных садов(J) [雷艳华, 金荷仙, 王剑艳. 康复花园研究现状及展望(J)] Китайское садоводство[中国园林], 2011. № 4 (27). С. 31–36.
5. Ли Мэйхуэй: Исследование архитектурного дизайна Пекинской объединённой медицинской клиники на различных этапах истории(D) [李美慧. 北京协和医院各历史阶段建筑设计研究：硕士学位论文(D)] Пекинский архитектурный университет, 2020. 94 с.
6. Ло Ини: Исследование гуманизированного дизайна внешней среды больничных зданий(D) [罗依旎. 医院建筑外环境人性化设计研究(D)] Хубэйский технологический университет, 2013. 55 с.
7. Люй Босинь: Исследование основанного на доказательствах дизайна реабилитационных ландшафтов для пожилых людей(M) [刘博新. 老年人康复景观的循证设计研究(M)] Пекин: Издательство промышленного строительства Китая[中国建筑工业出版社], 2017. 195 с.
8. Люй Босинь: Исследование основанного на доказательствах дизайна реабилитационных ландшафтов для пожилых людей в Китае(D) [刘博新. 面向中国老年人的康复景观循证设计研究(D)] Пекин: Университет Цинхуа, 2015. 210 с.
9. Люй Юйлун: Эволюция современной медицинской архитектуры Китая(D) [刘玉龙. 中国近现代医疗建筑的演进(D)] Пекин: Университет Цинхуа, 2006. 327 с.
10. Минь Сяосяо: Исследование трёх важных характеристик в истории современного садоводства Китая(J) [闵筱筱. 中国近代园林史上三个重要标志特征研究(J)] Сельское хозяйство Хэнаня[河南农业], 2018. № 2. С. 30–31.
11. У Цзяньпин, Ван Хань: Историческая эволюция садоводческой терапии(M) [吴建平, 王涵. 园艺疗法的历史沿革(M)] Пекин: Союз социальной работы Китая[中国社会工作联合会], 2015. С. 15–23.
12. Хуанди, Чжао Минли, Инь Сяолинь (ред.): Хуан-ди нэй цзин(M) [黄帝, 赵敏俐, 尹小林编. 黄帝内经(M)] Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета[首都师范大学出版社], 2007. 69 с.
13. Цай Чжичжун: Сутра помоста шестого патриарха(M) [蔡志忠编绘. 六祖坛经(M)] Издательство Народ Шаньдуна[山东人民出版社], 2018. 112 с.
14. Цзян Ин: Истоки и развитие лечебных садов(D) [蒋莹. 医疗园林的起源与发展(D)] Пекин: Пекинский лесной университет, 2010. 236 с.
15. Чжан Хунвэй: Исследование реабилитационных ландшафтов в доме престарелых города Чжэнчжоу(D) [张宏炜. 郑州福利院康复性景观设计研究(D)] Хэнань: Хэнаньский сельскохозяйственный университет, 2019. 62 с.
16. Marcus C. C., Sachs N. A. Therapeutic Landscapes: An Evidence-Based Approach to Designing Healing Gardens and Restorative Outdoor Spaces / Hoboken, New Jersey: Wiley, 2013. 336 с.

Daria A. Rubakhina
Teacher at Moscow International University
e-mail: dasha_rubakhina@mail.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-70-77

M. DOBUZHINSKY'S GRAPHIC DESIGN OF G. SEREBRYAKOVA'S BOOK, *NINE WOMEN: DRAWN FROM THE EPOCH OF THE FRENCH REVOLUTION*

Summary: The article considers the little-known work by Mstislav Dobuzhinsky – the design of Galina Serebryakova's book, Nine Women: Drawn From The Epoch Of The French Revolution. It is noted that the artist used the associative interpretation of the written story when designing the book, making reference to identifiable symbols of the time period portrayed, with the image of a woman serving as the main motif. The article analyses the stylistic features of the illustrations and the development of the artist's graphic style, expressed in the search for new techniques and forms when designing the book's cover.

Keywords: Mstislav Dobuzhinsky, book graphics, the image of a woman, the French Revolutionary Epoch.

Mstislav Dobuzhinsky's work in book design was one of the most significant areas of his creativity. At present, the artist's so-called foreign work period (1925–1957) remains insufficiently studied. Meanwhile, Dobuzhinsky's works completed during these years are undoubtedly of interest for detailed consideration and analysis, both as independent works of art and in the context of the artist's graphic work.

Ill. 1. Book cover

The graphic design of the book, *Nine Women: Drawn From The Epoch Of The French Revolution*, written by Galina Serebryakova, a Soviet writer and journalist, is an example of Mstislav Dobuzhinsky's mature, but at the same time little-known work. The artist completed it for the Gosizdat publishing house in 1928, while being abroad after leaving Petrograd four years earlier [4, p. 216]. The book was published in 1929, the circulation was 2000 copies. The work, along with a series of illustrations for *The Three Fat Men by Y. Olesha (ZIF, 1928) and the cover for Gargantua and Pantagruel* by F. Rabelais (ZIF, 1928), became one of the last created by Dobuzhinsky on order of Soviet publishing houses, after which the connection with them was finally broken [9, pp. 60–61].

Serebryakova's work is a series of historical and literary biographies. The book consists of eight chapters, each of which is dedicated to a new heroine – a real historical figure and participant in the events of the Great French Revolution, namely Theroigne de Méricourt, Simonne Evrard, "Manon" Roland, Claire Lacombe, Lucile Desmoulins, Elisabeth Le Bas, Therese Tallien, and Josephine de Beauharnais. The biographies are arranged in historical and chronological order, allowing the reader to follow the development of events in the described period in dynamics and through the prism of the fates of Serebryakova's heroines, representing different political movements.

Dobuzhinsky's graphic design of the book consists of the cover, the title page, as well as elements of the internal design of the text: the headpiece, the initial letter, and the ending. All the drawings are closely related to each other and represent a single figurative system. Illustrations in their traditional sense are absent, Dobuzhinsky refuses pictorial factology; the artist turns to recognisable symbols of the Great French Revolution in order to reflect the meaning of the book most capaciously. Following the theme of the book, a female image becomes the central motif of the graphic design.

On the front side of the cover, there is an image of a shield, in the centre of which, there is a portrait of a woman in antique clothes and an unusual headdress, a Phrygian cap, a well-known symbol of the struggle for freedom. The woman is Marianne, a collective image that represents France in the era of change. The origin of the symbol is usually associated with the song, "La Guérison de Marianne", written in October 1792, in which a girl named Marianne personified the Republic for the first time. The image of Marianne on the cover of the book as a half-naked antique goddess makes Dobuzhinsky's interpretation akin to Antoine Jean Gros's painting, *Allegory of the Republic* (1794), and Eugene Delacroix's famous painting, *Liberty Leading the People* (1830). Behind the shield with Marianne's portrait, Dobuzhinsky depicts a fasces, bundles of rods bound together by straps, and an axe protruding from the centre. In Ancient Rome, they symbolised the power and strength of Roman law, and during the Great French Revolution – the new revolutionary order. The composition of the cover is very static and restrained, while the drawing is permeated with an atmosphere of anxiety. It is reflected on the woman's face and shines through in the background space, filled with trembling lines of varying thickness. Dobuzhinsky deliberately creates a contrast between apparent calm and internal tension. The artist subtly captured and depicted the contradictory state of unstable equilibrium of revolutionary times.

Ill. 2. Book ending

The plastic language of the cover design is of particular interest. The emphasised geometricity in the stylisation of the female portrait, the hard line, and the closed contour are not typical of Dobuzhinsky's graphics. On the contrary, such artist's famous works as, for example, the illustrative cycle for "The Swineherd" by H. Ch. Andersen (1917), the drawings for "Poor Liza" by N. Karamzin (1921), the covers for the poetry collections "Podorozhnik" by A. Akhmatova (1921) and "Gardens" by G. Ivanov (1921), the covers of the Green Bird theatre journal (1922) and the Perezvony, the Riga literary and art journal (1925), are executed in a completely different manner – with a light, lively, picturesque line breaking up into separate strokes, reminiscent of a pen stroke. It is this manner, formed by the beginning of the 1920s, that becomes a recognisable calling card of most of the artist's post-revolutionary works [7, p. 326]. At the same time, one cannot fail to note Dobuzhinsky's constant interest in modern artistic trends, which largely determined the development of his creativity. In the graphic design for the cover of the *Nine Women: Drawn From The Epoch Of The French Revolution*, there are features characteristic of Art Deco illustrations of the late

ТЕРУАНЬ де МЕРИКУР

Сто десять лет тому назад в Сальпетриере, парижском убежище для умалишенных, умерла женщина, имя которой было на устах всего Парижа в первые годы революции. Свыше двадцати лет провела она в железной клетке „для буйных". В последние годы ее жизни болезнь принимала все более тяжелые формы; дни и ночи безумная просиживала на соломенном тюфяке, лепеча бессвязные фразы, или, преследуемая кровавыми воспоминаниями прошлого, подолгу выла. Грязная и бесстыдная, она внушала отвращение.

Ill. 3. Title and initial

1920s – early 1930s. Namely, it is the geometrisation of lines and forms, the identification of elementary volumes by "cubing" parts of the image [5, p. 11]. It can be assumed that the graphic aesthetics of Art Deco turned out to be close to Dobuzhinsky. Thus, in the mid-1910s, the artist occasionally turned to Cubism and Futurism in his creative work [10, p. 140], and in the early 1920s, to the Russian avant-garde [10, p. 173]. It is important to note that Dobuzhinsky continued to explore a new style for himself; the influence of Art Deco can be traced in other artist's works, namely, in the cover of the guidebook, "Paris. Führer für die Weltstadt" (Paris, 1928), in the design of the album "Chiberta" (Paris, 1929), and, almost a decade later, in the cover of S. Lifar's book, *Diaghilev. With Diaghilev* (Paris, 1939), which proves the artist's not a random, but a deep interest in this direction.

The inside design of the book continues the imagery outlined by Dobuzhinsky on the cover. The artist creates a complex, multi-level image in terms of meaning, filled with many details. Each of the eight chapters of the book has a similar design and begins with a decorative title stating the name of the heroine. The text is preceded by a capital letter decorated with a symbolic design. The artist once again turns to the image of the ancient goddess personifying the French Republic; in her hand, she is holding a spear, the end of which is crowned with a "cap of liberty". The woman is leaning on a stone slab with rounded corners, having a recognisable form of a tablet. Beginning with the painting by J.-J.-F. Le Barbier, it was this form that was used in the first images of the French Declaration of the Rights of Man and the Citizen of 1789, which is still an integral part of the Constitution of France; the form has been subsequently repeatedly replicated by artists to depict this document [1, p. 10].

The drawing is made in the silhouette technique; to indicate the details, Dobuzhinsky resorts to grattage – the artist scratches thin white lines, thereby, on the one hand, complicating the detailing of the drawing, and, on the other hand, visually lightening it. The rhythm of thin white lines against the background of a black spot of the silhouette echoes the headpiece, where the elegant drawing of the font letters of the reversing type contrasts with the filling of the decorative strip. In terms of plasticity and mood, the illustration noticeably differs from the graphic composition of the front side of the cover and, to a certain extent, dissonates with it. Instead of the intended severity and geometricity, Dobuzhinsky turns to smooth, graceful, and picturesque lines. The drawing, made in such a manner, rather continues the style of the artist's works of previous years, than develops the new graphic principles outlined by Dobuzhinsky on the cover. Thus, one can recall the artist's illustrations made in the silhouette technique for *The Young Lady-Peasant by A. Pushkin (1919) or The Wonderful Life of Joseph Balsamo, Count Cagliostro* by M. Kuzmin (1918).

The active graphic accent at the beginning of each chapter is balanced by the ending. It is another image with which Dobuzhinsky again turns to the symbols of the Great French Revolution. The artist depicts a fasces, in which he replaces the punishing element, the axe, signifying the right of power to execute or pardon, with a Phrygian cap. The deliberate replacement of the symbol of power with the symbol of freedom carries a change in seman-

рому столько раз она вела неистовые отряды предместий, с саблей в руках, с ружьем за спиной. После этого потрясения ее политическая деятельность прекратилась. Заболевший мозг не оправился, и через год Теруань окончательно сошла с ума.

Ill. 4. Chapter ending

tic accents. It can be assumed that Dobuzhinsky thereby illustrates the famous revolutionary slogan: "Liberty, Equality, Fraternity". Once again, in a slightly different graphic stylisation, the artist repeats the image of a disarmed fasces on the spine of the book cover, gracefully inscribing the author's name and the title of the work on its shaft.

The book ends with a drawing located on the back side of the cover. The artist creates a final image of an emblematic nature, in which he sums up his thoughts about the Great French Revolution. At first glance, the image is similar to the drawing decorating the initial letter. In the centre of the composition, there is again the image of Marianne, the French Republic, which proclaimed its ideals of a new life; however, this time, Dobuzhinsky complements the drawing with another very important detail – he encloses the composition in the ring of ouroboros, a snake eating its tail. Thereby, he indicated the cyclical nature of history and emphasised the drama of the events of the described period.

Mstislav Dobuzhinsky's graphic design does not contain illustrations in their traditional sense. Despite this, exclusively with the help of elements of design graphics, the artist creates a collective image of the era of the Great French Revolution, consistently developing and filling it from the cover through the interior design to the final drawing-emblem. Following the text of the work, Dobuzhinsky places the image of a woman in the centre of his pictorial interpretation. At the same time, the artist does not strive to create a portrait of each of Galina Serebryakova's heroines; nevertheless, he creates a portrait of the time in which they lived and made history. However, despite the semantic integrity of the graphic design and its connection with the content of the book, Dobuzhinsky did not fully succeed in combining the illustrations into a single artistic ensemble. The reason for this was the lack of stylistic commonality between the cover drawing and the interior design, including the ending of the book. The book cover design first reveals Dobuzhinsky's interest in Art Deco, which was developed in the artist's other graphic works from 1928 to 1939. Interest in this style once again proves Dobuzhinsky's sensitivity to modern artistic trends and his desire for experimentation. It is important to note that the artist does not completely immerse himself in the new graphic aesthetics and does not seek to copy it. While exploring new directions, Dobuzhinsky does not abandon his previous artistic principles; however, at the same time, he constantly enriches them, transforms them from the inside.

REFERENCES

1. Andreeva, G.N. 2020. "The "Tablets" of the Constitution in Works of Fine Art" [«Skrizhali» konstitutsii v proizvedeniyakh izobrazitelnogo iskusstva], *Herald of Culturology [Vestnik kul'turologii]*, no. 4, pp. 9-29.
2. Gollerbakh, E. 1927. *Sovremennaya oblozhka [Modern Cover*], Izdanie Akademii khudozhestv, Leningrad, USSR.
3. Gusarova, A.P. 1982. *Mstislav Dobuzhinsky. Zhivopis. Grafika. Teatr [Mstislav Dobuzhinsky. Painting. Graphics. Theatre*], Izobrazitelnoe iskusstvo, Moscow, USSR.
4. Dobuzhinsky, M.V. 2001. *Pisma [Letters*], in Chugunov, G. and Dobuzhinsky, M.V. (ed.), Izd-vo «Dmitry Bulanin», St. Petersburg, Russia.
5. Lapik, N.A. 2013. "Stylistic Analysis of Fashionable Illustrations of the Art Deco Period" [Stilisticheskij analiz «Modnykh» illyustratsij perioda Art Deko], *International Research Journal [Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatelskij zhurnal]*, no. 1(8), pp. 8-11.
6. Lipovich, I.N. 1974. "The Book Graphics of "Mir Iskusstva". Some Aspects of Theory and Artistic Practice", Abstract of Ph.D. dissertation, Art History, Leningrad, USSR.
7. Makovsky, S.M. 1922. *Siluety russkikh khudozhnikov [Silhouettes of Russian Artists]*, Nasha rech, Prague, Czechoslovakia.
8. Malinina, T.G. 1999. *Khudozhestvennye modeli mirozdaniya. Kn. 2-ya. XX vek. Vzaimodejstvie iskusstv v poiskakh novogo obraza mira [Artistic Models of the Universe. Vol. 2. 20th century. Interaction of Arts in Search of a New Image of the World]*, Nauka, Moscow, Russia.
9. Chugunov, G.I. 1972. *Knizhnaya grafika M. V. Dobuzhinskogo (zarubezhnyj period 1925-1957) - Kniga. Issledovaniya i materialy: sb. 24 [M. Dobuzhinsky's Book Graphics. Foreign Period 1925–1957. - Book. Research and materials: 24th collection],* Kniga, Moscow, USSR, pp. 59–65.
10. Chugunov, G.I. 1984. *Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky.* 1875–1957, Khudozhnik RSFSR, Leningrad, USSR.
11. Packer, W. 1985. *The Art of Vogue covers 1909-1940 by William Packer,* Random House Value Publishing, New York, USA.

Дарья Анатольевна Рубахина
Преподаватель АНОВО «Московский международный университет»
e-mail: dasha_rubakhina@mail.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-70-77

ГРАФИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КНИГИ Г. СЕРЕБРЯКОВОЙ «ЖЕНЩИНЫ ЭПОХИ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ» В ИСПОЛНЕНИИ М.В. ДОБУЖИНСКОГО

Аннотация: В статье рассматривается малоизвестная работа Мстислава Добужинского – оформление книги Галины Серебряковой «Женщины эпохи французской революции». Отмечено, что при построении ансамбля книги художник прибегает к ассоциативной интерпретации текста, обращаясь к узнаваемым символам изображаемой эпохи, центральным мотивом становится образ женщины. Анализируются стилистические особенности иллюстраций, прослеживается развитие графического стиля художника, выраженное в поиске новых приемов и форм при оформлении обложки.

Ключевые слова: М.В. Добужинский; книжная графика; женский образ; Великая французская революция.

Одним из важнейших направлений творческой деятельности Мстислава Добужинского явилась его работа в книге. В настоящее время недостаточно изученным остается так называемый зарубежный период творчества художника (1925-1957). Меж тем, работы, выполненные Добужинским в эти годы, несомненно, представляют интерес для подробного рассмотрения и анализа, как самостоятельные художественные произведения, так и в контексте всей графической деятельности мастера.

Примером зрелой, но при этом малоизвестной работы Мстислава Добужинского является графическое оформление книги советской писательницы и журналистки Галины Серебряковой «Женщины эпохи французской революции». Художник выполнил ее для издательства «Госиздат» в 1928 году, находясь за границей после отъезда из Петрограда четырьмя годами ранее [4, с. 216]. Книга была опубликована в 1929 году, тираж составил 2000 экземпляров. Эта работа наравне с серией иллюстраций к «Трем толстякам» Ю. Олеши (ЗИФ, 1928) и обложкой к «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле (ЗИФ, 1928) стала одной из последних, созданных Добужинским по заказу советских издательств после чего связь с ними окончательно оборвалась [9, с. 60-61].

Произведение Серебряковой представляет собой серию историко-литературных биографий. Книга состоит из восьми глав, каждая из которых посвящена новой героине – реальному историческому лицу и участнице событий Великой французской революции, а именно Теруань де Мерикур, Симонне Эврар, Манон Ролан, Клер Лакомб, Люсиль Демулен, Елизавете Леба, Терезе Тальен и Жозефине де Богарне. Биографии размещены в историко-хронологической последовательности, что позволяет читателю проследить развитие событий в описываемый период в динамике и через призму судеб героинь Серебряковой, представляющих разные политические движения.

Графический ансамбль книги созданный Добужинским составляют обложка, титульная страница, а также элементы внутреннего оформления текста: заставка, буквица и концовка. Все рисунки тесно связаны между собой и представляют единую образную систему. В отсутствии иллюстраций в их традиционном понимании, Добужинский отказывается от изобразительной фактологии, чтобы отразить смысл книги наиболее емко, художник обращается к узнаваемым символам Великой французской революции. Центральным мотивом графического оформления, вслед за темой книги, становится женский образ.

На лицевой стороне обложки изображен щит, в центр которого помещен портрет женщины в античных одеждах и необычном головном уборе, фригийском колпаке, известном символе борьбу за свободу. Эта женщина – Марианна, собирательный образ, который представляет Францию эпохи перемен. Зарождение символа принято связывать с появлением песни «La guérison de Marianne», написанной в октябре 1792 года, в которой девушка по имени Марианна впервые олицетворяла Республику. Изображение Марианны на обложке книги в виде полуобнаженной античной богини, роднит интерпретацию Добужинского, с рисунком Антуана Гро «Аллегория Республики» (1794) и знаменитой картиной Эжена Делакруа «Свобода на Баррикадах» (1830). Позади щита с портретом Марианны, Добужинский изображает ликторские связки – пучки прутьев, перевязанные ремнем с выступающей из центра секирой. В Древнем Риме они символизировали власть и силу римского права, во времена Великой французской революции – новый революционный порядок. Композиция обложки предельно статична и сдержана, при этом рисунок пронизывает атмосфера тревожности. Беспокойство отображено на лице женщины, оно же сквозит в пространстве фона, заполненного дрожащими линиями разной толщины. Добужинский намеренно выстраивает контраст между кажущимся спокойствием и внутренним напряжением. Художник тонко уловил и отобразил противоречивое состояние неустойчивого равновесия революционного времени.

Отдельный интерес представляет пластический язык рисунка обложки. Подчеркнутая геометричность в стилизации женского портрета, жесткая линия и замкнутый контур не типичны для графики Добужинского. Напротив, такие известные работы мастера, как, например, иллюстративный цикл к «Свинопасу» Г.-Х. Андерсена (1917), рисунки к «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина (1921), обложки к сборникам стихов «Подорожник» А. Ахматовой (1921) и «Сады» Г. Иванова (1921), обложки театрального журнала «Зеленая птичка» (1922) и рижского литературно-художественного журнала «Перезвоны» (1925) выполнены в совсем иной манере -- легкой живой распадающейся на отдельные штрихи живописной линией, напоминающий росчерк пера. Именно эта манера, сформировавшаяся к началу 1920-х годов, становится узнаваемой визитной карточкой большинства послереволюционных работ художника [7, с. 326]. При этом нельзя не отметить постоянный интерес Добужинского к современным художественными течениями, во многом определяющий развитие его творческой эволюции. В графическом решении обложки к «Женщинам эпохи французской революции» прослеживаются черты характерные для иллюстраций ар-деко конца 1920-х – начала 1930-х годов. А именно, геометризация линий и форм, выявление элементарных объемов за счет «кубирования» частей изображения [5, с. 11]. Можно предположить, что графическая эстетика ар-деко оказалась близка Добужинскому. Так, в середине 1910-х годов в своем творчестве художник эпизодически обращался к кубизму и футуризму [10, с. 140], в начале 1920-х, к русскому авангарду [10, с. 173]. Важно отметить, что Добужинский продолжит исследование нового для себя стиля, влияние ар-деко прослеживается и в других работах мастера, а именно, в обложке путеводителя «Paris. Führer für die Weltstadt» (Париж, 1928) и оформлении альбома «Chiberta» (Париж, 1929), и почти десятилетие спустя, в обложке к книге С. Лифаря «Дягилев. С Дягилевым» (Париж, 1939), что доказывает не случайный, а глубокий интерес со стороны художника к этому направлению.

Внутренне оформление книги продолжает образный ряд, обозначенный Добужинским на обложке. Художник создает сложный многоуровневый в смысловом отношении образ, наполненный множеством деталей. Каждая из восьми глав произведения имеет схожее оформление и начинается с декоративной заставки, на которой указано имя героини. Текстовой набор предваряет буквица, украшенная символическим рисунком. Художник вновь обращается к образу античной богини, олицетворяющей французскую республику, в ее руке копье, окончание которого венчает «колпак свободы». Женщина опирается на каменную плиту с закругленными углами, имеющую узнаваемую форму скрижали. Именно эта форма, начиная с картины Ж.-Ж.-Ф.

Ле Барбье, была использована в первых изображениях французской Декларации прав человека и гражданина 1789 года, до сих пор являющейся составной частью Конституции Франции, и впоследствии многократно тиражировалась художниками для изображения этого документа. [1, с. 10].

Рисунок выполнен в технике силуэта, для обозначения деталей Добужинский прибегает к граттажу – художник процарапывает тонкие белые линии, тем самым с одной стороны усложняет детализацию рисунка, а с другой – облегчает его визуально. Ритмика тонких белых линий на фоне черного пятна силуэта перекликается с заставкой, где изящный рисунок букв шрифта, набранного вывороткой, контрастируют с заливкой декоративной полосы. По пластике и настроению иллюстрация заметно отличается от графической композиции лицевой стороны обложки и в определенной степени диссонирует с ней. Вместо намеченной строгости и геометричности, Добужинский обращается к плавным изящным и живописным линиям. Рисунок, выполненный в подобной манере, скорее продолжает стилистику работ художника предыдущих лет, нежели развивает новые графические принципы, обозначенные Добужинским на обложке. Так можно вспомнить иллюстрации мастера, выполненные в технике силуэта к «Барышне-крестьянке» А.С. Пушкина (1919) или «Чудесной жизни Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» М.А. Кузьмина (1918).

Активный графический акцент в начале каждой из глав уравновешивается концовкой. Это еще один образ, в котором Добужинский вновь обращается к символам Великой французской революции. Художник изображает ликторскую связку, в которой заменяет карающий элемент, секиру, означающую право власти казнить или миловать на фригийский колпак. Намеренное замещение символа власти на символ свободы несет в себе смену смысловых акцентов. Можно предположить, что тем самым Добужинский иллюстрирует знаменитый революционный лозунг: «Свобода, равенство, братство». Еще раз, в несколько иной графической стилизации, изображение разоруженной ликторской связки художник повторяет на корешке обложки книги, изящно вписав в ее древко имя автора и название произведения.

Завершает книгу рисунок, расположенный на задней стороне обложки. Художник создает заключительный образ эмблематического характера, в котором подводит итог своих размышлений о Великой французской революции. На первый взгляд, изображение схоже с рисунком, украшающим буквицу. В центре композиции вновь образ Марианны, французской республики, провозгласившей свои идеалы новой жизни, но в этот раз Добужинский дополняет рисунок еще одной очень важной деталью – он заключает композицию в кольцо уробороса, змеи, поедающей свой хвост, тем самым указывая на цикличность истории и подчеркивая драматизм событий описываемого периода.

Графическое оформление, представленное Мстиславом Добужинским, не содержит иллюстраций в их традиционном понимании. Несмотря на это, исключительно при помощи элементов оформительской графики, художник создает собирательный образ эпохи Великой французской революции, последовательно развивая и наполняя его от обложки через внутреннее оформление к заключительному рисунку-эмблеме. Следуя за текстом произведения, Добужинский помещает в центр своей изобразительной интерпретации образ женщины. При этом художник не стремится создать портрет каждой из героинь Галины Серебряковой, а создает портрет времени, в котором они жили и творили историю. Однако, несмотря на смысловую цельность графического оформления и его связь с содержанием книги, объединить иллюстрации в единый художественный ансамбль Добужинскому удалось не в полной мере. Причиной этому послужило отсутствие стилистической общности между рисунком обложки и внутренним оформлением, включая концовку книги.

В рисунке обложки книги впервые намечается интерес Добужинского к ар-деко, который получает развитие в других графических работах художника периода с 1928 по 1939 года. Интерес к этому стилю в очередной раз доказывает восприимчивость Добужинского к современным художественным течениям и его тягу к эксперименту. При этом важно отметить, что художник не погружается полностью в новую графическую эстетику, не стремится скопировать ее. Исследуя новые направления, Добужинский не отказывается от своих прежних художественных принципов, но в то же время, постоянно обогащая их, трансформирует изнутри.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андреева Г.Н. «Скрижали» конституции в произведениях изобразительного искусства // Вестник культурологии. - 2020. - №4. - С. 9-29.
2. Голлербах Э. Современная обложка. - Л.: Издание Академии художеств, 1927. - 105 с.
3. Гусарова А.П. Мстислав Добужинский. Живопись. Графика. Театр. - М.: Изобразительное искусство, 1982. - 203 с.
4. Добужинский М.В. Письма / Изд. подгот. Г.И. Чугунов, М.В. Добужинский. - СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. - 444 с.
5. Лапик Н.А. Стилистический анализ «Модных» иллюстраций периода Арт Деко // Международный научно-исследовательский журнал. - 2013. - №1 (8). - С. 8-11.
6. Липович И.Н. Книжная графика «Мира искусства» (Некоторые аспекты теории и художественной практики): автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения: 17.00.04. - Л., 1974. - 20 с.
7. Маковский С. Силуэты русских художников. - Прага: Наша речь, 1922. - 383 с.
8. Малинина Т. Г. Художественные модели мироздания. Кн. 2-я. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. - М.: Наука, 1999. - 366 с.
9. Чугунов Г.И. Книжная графика М. В. Добужинского (зарубежный период 1925-1957) – Книга. Исследования и материалы: сб. 24. - М.: Книга, 1972. - С. 59-65.
10. Чугунов Г.И. Мстислав Валерианович Добужинский. 1875-1957. - Л.: Художник РСФСР, 1984. - 299 с.
11. Packer, W. 1985. *The Art of Vogue covers 1909-1940 by William Packer*, Random House Value Publishing, New York, USA.

Alena D. Chulankina
Postgraduate Student
University of the Humanities
e-mail: adchulankina@gmail.com
Yekaterinburg, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-78-89

READING: AN ELEMENT OF THE STRUCTURE OF THE URAL MERCHANTS' EVERYDAY LIFE IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

Summary: The study analyses the Urals merchants' reading practices in the second half of the 19th century. The work's primary objective is to reconstruct the development of the Urals merchants' reading habits as a component of their cultural transformation, revealing their impact on the class's social placement. The work includes analyses of the surviving fragments of merchants' libraries and other research on the topic of this paper.

The expansion of merchants' choice from religious literature to modern artistic, scientific, and philosophical literature is revealed. Special attention is paid to the role of periodicals in the formation of the merchants' new reading culture. It is established that the development of reading practices had a significant impact on the charitable activities of merchants (on the example of the Southern Urals). The formation of extensive personal libraries became the basis of cultural growth. Reading was used for professional and personal development.

The study reveals the contradictory nature of the merchants' cultural transformation, when the public manifestation of education could be deliberately concealed for fear of losing the trust of conservative partners. The evolution of reading interests reflects the deep cultural transformation of the class.

The primary conclusion is that reading practices became both an instrument of the merchants' cultural transformation and a source of social tension, requiring the development of complex adaptation strategies to maintain a balance between modernisation and tradition in the conditions of post-reform Russia.

Keywords: reading practices, Ural merchants, self-education, libraries, cultural transformation, everyday life, philosophy.

The study of the Ural merchants' reading practices in the second half of the 19th century is an important area of study that allows us to reveal the mechanisms of the cultural transformation of the class during the modernisation era in post-reform Russia. The relevance of addressing this topic is due to several factors. Firstly, the Ural merchants, the key players in the economic transformation of the region, played an important role in the formation of a new socio-cultural reality; however, their everyday practices, including reading, remain insufficiently studied. Secondly, the analysis of reading interests allows us to identify the contradictions between the public demonstration of "traditionality" and the hidden processes of intellectualisation, which expands our understanding of the class' adaptation strategies in the context of capitalist modernisation. Thirdly, the study of reading as an element of everyday life contributes to the discussion of the democratisation of culture in Russia in the 19th century, showing how the merchants, contrary to stereotypes, became a conduit for new ideas, integrating the region into the all-Russian intellectual space. The main method was the "history of reading" (R. Chartier), making it possible to recover not only the range of reading, but also the methods of interpreting texts.

Thus, the article contributes to the study of the cultural history of the Ural merchants, revealing how reading became a mechanism for integrating the class into the intellectual elite of Russia, despite the remaining class barriers and strategies for dissimulating education.

In his work, Rodnov notes that after the Great Reforms, the merchants became key players in the market economy formation and actively participated in cultural transformation of Russian society [Rodnov, 2024]. During this period, there was a significant change in the role of reading among the merchants. Before, the merchants' reading range was limited mainly to religious literature and business documentation, whereas afterwards, it expanded to a variety of texts - from specialised economic literature to philosophical treatises and works of art. Fundamental studies of B. Mironov [2003] and G. Ulyanova [2014] laid the foundation for understanding the socio-cultural status of the merchant class. The regional aspect is revealed in the works of O. Pashkova [2002], Yu. Borovik [2019], and E. Bannikova [2011], in which the characteristics of the Ural merchant class, including its educational strategies, are analysed. The role of periodicals was studied by I. Surnina [2019], who noted the influence of the Russkiy Vestnik and Otechestvennye Zapiski magazines on the formation of reading culture. However, a significant part of the research is focused on the merchants' economic and religious activities.

An analysis of V. Koltsova and I. Fedorkova's research allows us to conclude that the change in the value orientations of the merchant class in the second half of the 19th century (and, accordingly, the change in the role of reading in this environment) is associated with social conflicts that took place among the merchant class, namely, conflicts with the nobility [Koltsova, Fedorkova, 2018]. In their essays, Kuzmichev and Shapkin noted that while this rivalry was predominantly constructive in the economic sphere, antagonism developed between the classes in the socio-cultural sphere, which persisted until the abolition of the class system in 1917 [Kuzmichev, Shapkin, 1995]. The inter-class confrontation indirectly stimulated the educational ambitions of the merchant class. In an effort to overcome the cultural gap with the nobility and legitimise their status, the merchants invested in education, expanding their reading practices. Interest shifted from narrowly professional literature to philosophical treatises, works of art, and scientific works, previously considered a "noble privilege". Thus, the destructive social conflict became a catalyst for cultural evolution, allowing the merchant class not only to strengthen its economic position, but also to reconsider its own socio-cultural identity.

Ill. 1. Gavriil Fomich Kazantsev

A. Kuzevanova argues that a conservative position dominated among the merchants until the middle of the 19th century. According to it, theoretical training was perceived as an obstacle to mastering the practical skills of the trade craft [Kuzevanova, 2010]. However, in Baryshnikov's work, we can find that by the 1870s, the emphasis had shifted: the desire for education became a marker of progressive views, expressed in the active involvement of young people in applied disciplines in commercial schools and real schools [Baryshnikov, 1994].

The Ural merchant class is of particular interest in this context, since a unique type of entrepreneur, who combined traditional merchant traits with innovative approaches to running a business and organising everyday life, was formed. Reading became an important tool for such a transformation, allowing merchants not only to broaden their horizons and business skills, but also to form a new cultural identity that corresponded to their increased role in society. Mukhacheva notes that, unlike the nobility, where the tradition of documenting book collections was well developed and included the compilation of detailed catalogs, inventories of inheritance, and other documents, merchant libraries left significantly less documentary evidence [Mukhacheva, 2005]. Nevertheless, the surviving fragments of merchants' book collections, which are now in the

Rare Books department of the Belinsky Library, are invaluable material for research.

The Kazantsev family's evolution of reading practices, which are particularly evident in Gavriil Fomich's personality, provide a compelling illustration of the cultural transformation of the Ural merchant class in the 19th century. The transition from traditional religious and applied reading to secular intellectual reading was the essence of this transformation. In just a few decades, there was a qualitative leap in literary preferences: initially, church books (*Psalter, Book of Hours*) and business documentation predominated in the Kazantsevs' home library, whereas by the middle of the 19th century, judging by the surviving inventories of Gavriil Fomich's personal library (State Archives of the Sverdlovsk Region, fund 108, inv 1, f. 3, pp. 12-15), works of Russian and foreign classics, popular science publications, and periodicals appeared in it. Moreover, Gavriil Fomich's intellectual interests are evidenced by his personal diaries and correspondence (State Archives of the Sverdlovsk Region, fund 108, inv. 1, f. 5, pp. 23-25), where he discusses the books he has read and contains reflections on contemporary literature.

G. Kazantsev's library demonstrates the breadth and sophistication of his literary tastes. It is especially important to note that Gavriil Fomich's literary interests were not limited to his youthful passion, but persisted throughout his life. His library contained lifetime editions of such outstanding poets as K. Batyushkov, E. Baratynsky, V. Zhukovsky, N. Karamzin, and others, whose works were published in the 1820s-1840s. This testifies to Kazantsev's deep and lasting interest in contemporary literature and his desire to keep abreast of the cultural trends of his time. His fascination with the ideas of utopian socialism, in particular the teachings of Saint-Simon, is noteworthy. In the early 1850s, when these concepts were just beginning to be mastered in the capital's intellectual circles of Russia, Kazantsev already demonstrated a deep interest in them. At his personal request, the chief of the Ural mining plants, V. Glinka, provided him with a detailed description of Saint-Simon's teachings, including the philosopher's biography, the main provisions of his theory, information about his followers, and even their appearance. This fact not only testifies to Kazantsev's extraordinary intellectual curiosity, but also demonstrates his desire to be at the forefront of philosophical and social thought of his time, even if these ideas did not entirely correspond to the traditional views of the Old Believers. Such openness to progressive ideas was not typical for most representatives of the merchant class of that era, especially those from Old Believer circles. It was explained by the fact that Old Believer merchants traditionally held conservative views, conditioned by both religious beliefs and the isolation of the community. The system of education in Old Believer families, which emphasised religious education and adherence to established rules, as well as the fear of losing cultural and religious identity, created natural barriers to the acceptance of new philosophical and social ideas. In this context, Kazantsev's intellectual courage seems especially remarkable.

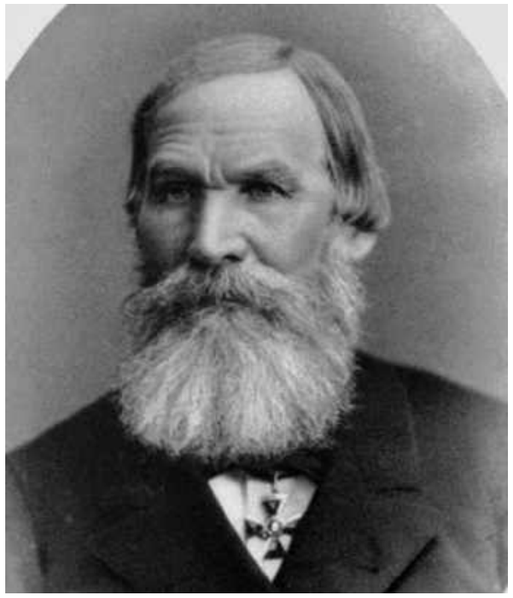
Reading played a key role in the merchants' lives, having a profound impact on their personal and professional development. The story of Gavriil Kazantsev's family vividly illustrates how a love of books and a desire for self-education could harmoniously combine with successful entrepreneurial activity and active participation in public life.

Merchant libraries were distinguished by diversity and richness of their content. In addition to business literature, they included works of fiction, scientific works, religious texts, and periodicals. A special place was occupied by books on history, geography, and natural sciences, which testifies to the breadth of the merchants' interests.

Practical publications, such as letter writing manuals, played an important role in the development of the merchants' business and social skills. These books contained samples of letters, contracts, and other documents, as well as advice on etiquette and small talk. Such knowledge was indispensable for the successful conduct of business and the establishment of useful connections.

Interest in reading often led to the formation of extensive home libraries. Some merchants collected rare and valuable publications, which speaks not only of their love for books, but also of their understanding of the cultural and historical value of literature. These collections often became the basis for public libraries and museums. Reading had a profound influence on the development of charity among the Ural merchants in the second half of the 19th century. Familiarity with the ideas of education and social responsibility through literature significantly changed the worldview of many representatives of this class, encouraging them to actively participate in public life. For merchants, books opened up new horizons in understanding social problems and needs, forming in them a sense of civic duty and a desire to contribute to the development of society. It was demonstrated by their enthusiastic support of educational institutions and cultural initiatives, which became a characteristic feature of the activities of the enlightened merchants of that time.

This transformation of thinking was especially evident in the activities of such Ural merchants and philanthropists as Aleksey Gubkin (Kungur). His personal library, which included not only business literature, but also works by classics and scientific works on various fields of knowledge, became the basis for the formation of a broad outlook and deep understanding of social problems. Golikova noted that it was owing to constant self-education through reading that Gubkin was able to realise the importance of developing education in the region and decide to create a technical school in Kungur [Golikova, 2015]. The influence of reading practices on charity was not limited to funding projects. Enriched with knowledge from the books they read, merchants often took an active part in the development and implementation of their charitable initiatives. They used the knowledge they gained to create effective educational programs, organise cultural events, and even introduce innovative approaches in the social sphere. The patronage of the Ural merchants in the field of library affairs clearly demonstrates not only their interest in literature, but also the relationship between reading habits and charitable initiatives. Merchants' participation in the creation of educational institutions for ethnic groups was of particular importance. After the adoption of the "Rules on Measures for the Education of Foreigners Inhabiting Russia" in 1870, libraries with literature in Russian and national languages began to be formed at schools for Tatars, Bashkirs, and other nationalities. With the merchants' direct support, specialised libraries were also created, such as the Nyazhat ("salvation") Trinity Mohammedan Library and Reading Room, opened in 1889. Its foundation became a symbol of the merchants' desire for cultural dialogue and education of the multinational population. By investing in libraries and educational projects, they not only strengthened their social status, but also formed a cultural environment that reflected their own intellectual needs. The institutionalisation of the periodical press as an element of the Ural merchants' everyday practic-



Ill. 2. Aleksey Semenovich Gubkin

es of information consumption should be considered an important marker of the transformation of their reading culture in the second half of the 19th century. An analysis of historical sources allows us to state that newspapers and magazines occupied a key position in the structure of media consumption of progressive representatives of the merchant class. This phenomenon reflects not only the evolution of reading preferences, but also the formation of periodicals as a tool for social positioning, which was due to their efficiency, thematic variability, and connection with urbanisation processes. It is noteworthy that, unlike book collections, which were often representative in nature, systematic use of periodicals demonstrates the pragmatisation of the cultural strategies of merchants, who sought to adapt to the challenges of capitalist modernisation through the development of relevant discursive practices. As Surnina notes, "the Russkiy Vestnik and Otechestvennye Zapiski magazines played an important role in shaping the merchant class's reading culture, introducing them to new literature and current public discussions" [Surnina, 2019].

Subscription to periodicals became a kind of marker of a merchant's cultural level and social status. Many representatives of the merchant class did not limit themselves to reading the press; they also became authors of articles and notes, especially on trade and industry issues. This contributed to the formation of an active civic position and the involve-

ment of merchants in public life. It is interesting to note that some merchants not only subscribed to central publications, but also supported the local press. For example, in Yekaterinburg, merchants actively participated in the publication of the Yekaterinburg Week, which covered local news and issues. This demonstrates the growing awareness of the merchant class of its role in the development of the region and the desire to influence public opinion.

However, despite these cultural and intellectual achievements, public displays of education were not always perceived unambiguously among the merchants. Paradoxically, some merchants deliberately hid their education. As historian Bokhanov notes, "merchants often demonstrated ostentatious ignorance, deliberately distorted their speech, and adhered to the traditional image of a simple trader, fearing to lose the trust of conservatively minded clients and partners" [Bokhanov, 1984]. For example, researcher Mikityuk notes that Yekaterinburg merchant P. Zlokazov, who received a good education, often "pretended to be illiterate" at business meetings, which helped him in trade negotiations [Mikityuk, 2014]. This behavior was due to the peculiarities of the socio-economic environment of that time: among the merchants, there was still a distrust of "excessive education", which was perceived as a departure from traditional values and could damage business reputation.

An analysis of surviving library parts demonstrates the qualitative evolution of book collections. In the mid-19th century, utilitarian texts predominated: religious literature (*Psalters, Books of Hours*), business reference books (*Trade Charter*), and accounting manuals. By the 1870s, the library collections had expanded to include scientific works (D. Mendeleyev's works on economics), philosophical treatises (I. Kant, A. Schopenhauer), and Russian classics (N. Gogol, I. Turgenev), reflecting the transition from functional collections to "symbolic libraries" that emphasised the owner's status as an enlightened entrepreneur. By the mid-19th century, reading had become a tool for integrating into the elite, as evidenced by the interest in works on history and law (for example, Karamzin's *History of the Russian State* in the Zlokazovs' library).

The Ural merchants' reading practices of the second half of the 19th century had a significant impact on the development of charity and patronage, on the formation of a new cultural identity of the class.

Thus, reading practices became both an instrument of the merchants' cultural transformation and a source of social tension, requiring the development of complex adaptation strategies to maintain a balance between modernisation and tradition in the conditions of post-reform Russia.

REFERENCES

1. The State Archives of the Sverdlovsk Region. Fund 108. Inv. 1. F. 3; Fund 108. Inv. 1. F. 5.
2. Bannikova, E.V. 2011. "Everyday Life of the Provincial Merchants. Based on the Ural Provinces Materials of the Pre-reform Period", Ph.D. Thesis, History, Orenburg, Russia.
3. Baryshnikov, M.N. 1994. *Istoriya delovogo mira Rossii [History of the Business World of Russia]*, Aspekt Press, Moscow, Russia.
4. Borovik Yu.V. 2019. "Old Believers of a Ural City in the Second Half of the 19th - early 20th Centuries: Confessional Communities and Families in Yekaterinburg", Ph.D. Thesis, History, Yekaterinburg, Russia.
5. Bokhanov, A.N. 1984. *Burzhuaznaya pressa Rossii i krupnyj kapital. Konets XIX v. - 1914 g. [Bourgeois Press of Russia and Large Capital. End of the 19th Century - 1914]*, Nauka, Moscow, Russia.
6. Golikova, S.V. 2015. "The Culture of the Ural Mining Population in the 18th - Early 20th Centuries: Lifestyle, Customs, and Religious Beliefs" [Kultura gornozavodskogo naseleniya Urala XVIII - nachala XX veka: zhiznennyj uklad, obychai, religioznye verovaniya], *Ural Historical Bulletin [Uralskij istoricheskij vestnik]*, no. 4(49), pp. 72-81.
7. Koltsova, V.A. and Fedorkova, I.R. 2018. "Formation of Domestic Merchants in the Process of Their Interaction with Different Social Groups of Russian Society" [Stanovlenie otechestvennogo kupechestva v protsesse ego vzaimodejstviya s raznymi sotsialnymi gruppami rossijskogo obshchestva], *Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences. Man and the World [Institut psikhologii Rossijskoj akademii nauk. Chelovek i mir]*, vol. 2, no. 3(5), pp. 9-32.
8. Kuzevanova, A.L. 2010. "Russian Merchants in the Second Half of the 19th - Early 20th Centuries: Value Principles of Business Activity at the Individual Level of Implementation" [Rossijskoe kupechestvo vo vtoroj polovine XIX - nachale XX vv.: tsennostnye printsipy biznes-deyatelnosti na individualnom urovne realizatsii], *Almanac of Modern Science and Education [Almanakh sovremennoj nauki i obrazovaniya]*, no. 11-2, pp. 40-44.
9. Kuzmichev, A.D. and Shapkin, I.N. 1995. Otechestvennoe predprinimatelstvo. *Ocherki istorii [Domestic Entrepreneurship. Essays on History]*, Moscow, Russia.
10. Mikityuk, V.P. and Yakhno, O.N. 2014. *Povsednevnaya zhizn Ekaterinburga na rubezhe XIX–XX vekov. Ocherki gorodskogo byta [Everyday Life of Yekaterinburg at the Turn of the 20th Century. Essays on Urban Life]*, Izd-vo AMB, Yekaterinburg, Russia.
11. Mironov, B.N. 2003. *Sotsialnaya istoriya Rossii perioda imperii (XVIII - nachalo XX v.) [Social History of Russia During the Imperial Period (18th - Early 20th Centuries)*], vol. 1, St. Petersburg, Russia.
12. Mukhacheva, K.S. 2005. "Libraries of the Ural Region in the Pre-revolutionary Period", *Materialy Pervoj regionalnoj kraevedcheskoj nauchno-prakticheskoj konferentsii «Pokhodyashinskie chteniya» [Materials of the Pokhodyashinsky Readings, the First regional scientific and practical conference]*, Yekaterinburg, Russia, 2005, pp. 351-354.
13. Pashkova, O.N. 2002. "Merchants of the Southern Urals in the Second Half of the 19th Century (Based on Materials from the Orenburg Province)", Ph.D. Thesis, History, Orenburg, Russia.
14. Rodnov, M.I. 2024. *Ufimskoe kupechestvo vo vtoroj polovine XIX veka [Ufa Merchants in the Second Half of the 19th Century]*, IHLL UFRC RAS, Ufa, Russia.
15. Surnina, I.A. 2019. "Private Business Newspapers and Magazines during the Establishment of Capitalism in Russia: 1857-1865", Abstract of Ph.D. dissertation, Philology, Tver, Russia.
16. Ulyanova, G.N. 2014. *Blagotvoritelnost moskovskikh predprinimatelej, 1860-1914: slovar kuptsov-blagotvoritelej [Charity of Moscow Entrepreneurs, 1860-1914. Dictionary of Merchants-Philanthropists]*, 2nd ed., Forum: Neolit, Moscow, Russia.

Алёна Дмитриевна Чуланкина
Аспирант
Гуманитарный университет
e-mail: adchulankina@gmail.com
Екатеринбург, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-78-89

ЧТЕНИЕ: ЭЛЕМЕНТ СТРУКТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ УРАЛЬСКОГО КУПЦА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Аннотация: Исследование *посвящено анализу читательских практик уральского купечества второй половины XIX века. Основная цель работы - реконструировать эволюцию читательских практик уральского купечества как элемента его культурной трансформации, выявив их влияние на социальное позиционирование сословия. Работа включает в себя анализ сохранившихся фрагментов купеческих библиотек, анализ исследований других авторов по теме настоящей работы.*

Выявлено расширение репертуара купечества от религиозной литературы к современной художественной, научной и философской. Особое внимание уделено роли периодических изданий в формировании новой читательской культуры купечества. Установлено, что расширение читательских практик оказало значительное влияние на благотворительную деятельность купцов. Формирование обширных личных библиотек стало основой культурного роста. Чтение использовалось для профессионального и личностного развития.

Исследование раскрывает противоречивый характер культурной трансформации купеческого сословия, когда публичное проявление образованности могло намеренно скрываться из-за опасений потери доверия консервативных партнеров. Эволюция читательских интересов отражает глубинную культурную трансформацию сословия.

Основной вывод: читательские практики стали одновременно и инструментом культурной трансформации купечества, и источником социального напряжения, требовавшего выработки сложных адаптационных стратегий для сохранения баланса между модернизацией и традицией в условиях пореформенной России.

Ключевые слова: читательские практики, уральское купечество, самообразование, библиотеки, культурная трансформация, повседневность, философия.

Изучение читательских практик уральского купечества второй половины XIX века представляет собой значимый исследовательский сюжет, позволяющий раскрыть механизмы культурной трансформации сословия в эпоху модернизации пореформенной России. Актуальность обращения к данной теме обусловлена несколькими факторами. Во-первых, уральское купечество, будучи ключевым актором экономических преобразований региона, сыграло важную роль в формировании новой социокультурной реальности, однако его повседневные практики, в том числе чтение, остаются недостаточно изученными. Во-вторых, анализ читательских интересов позволяет выявить противоречия между публичной демонстрацией «традиционности» и скрытыми процессами интеллектуализации, что расширяет понимание адаптационных стратегий сословия в условиях капиталистической модернизации. В-третьих, исследование чтения как элемента повседневности вносит вклад в дискуссию о демократизации культуры в России XIX века, показывая, как купечество, вопреки стереотипам, стало проводником новых идей, интегрируя регион в общероссийское интеллектуальное пространство. Ключевым методом стала «история чтения» (Р. Шартье), позволившая реконструировать не только круг чтения, но и способы интерпретации текстов.

Таким образом, статья вносит вклад в изучение культурной истории уральского купечества, раскрывая, как чтение стало механизмом интеграции сословия в интеллектуальную элиту России, несмотря на сохранявшиеся сословные барьеры и стратегии диссимуляции образованности.

Роднов в своей работе отмечает, что после Великих реформ купечество стало ключевым актором формирования рыночной экономики, активно включилось в процессы культурной трансформации российского общества [Роднов, 2024]. В этот период происходит существенное изменение роли чтения в купеческой среде. Если раньше читательские практики купцов ограничивались преимущественно религиозной литературой и деловой документацией, то теперь они расширяются до освоения разнообразных текстов – от специальной экономической литературы до философских трактатов и художественных произведений. Фундаментальные исследования Б.Н. Миронова [2003], Г.Н. Ульяновой [2014] заложили основу для понимания социокультурного статуса купечества. Региональный аспект раскрывается в трудах О.Н. Пашковой [2002], Ю.В. Боровик [2019] и Е.В. Банниковой [2011], где анализируются особенности уральского купечества, включая его образовательные стратегии. Роль периодики исследована И.А. Сурниной [2019], отметившей влияние журналов «Русский вестник» и «Отечественные записки» на формирование читательской культуры. Однако значительная часть работ сосредоточена на экономической и религиозной деятельности купечества.

Анализ исследований В.А. Кольцовой и И.Р. Федорковой позволяет сделать вывод о том, что изменение ценностных ориентаций купечества второй половины XIX (и, соответственно, изменение роли чтения в этой среде) связано с социальными конфликтами, имевшими место в купеческой среде, а именно – конфликтами с дворянством [Кольцова, Федоркова, 2018]. Кузьмичев и Шапкин в своих очерках отметили, что если в экономической плоскости это соперничество носило преимущественно созидательный характер, то в социально-культурной сфере между сословиями сложился антагонизм, сохранявшийся вплоть до ликвидации сословной системы в 1917 году [Кузьмичев, Шапкин, 1995]. Межсословное противостояние косвенно стимулировало образовательные амбиции купечества. Стремясь преодолеть культурный разрыв с дворянством и легитимировать свой статус, купцы инвестировали в просвещение, что расширяло их читательские практики. Интерес сместился от узкопрофессиональной литературы к философским трактатам, художественным произведениям и научным трудам, ранее считавшимся «дворянской привилегией». Таким образом, деструктивный социальный конфликт трансформировался в катализатор культурной эволюции, позволившей купечеству не только укрепить экономические позиции, но и пересмотреть собственную социокультурную идентичность.

Как утверждает А.Л. Кузеванова, вплоть до середины XIX века в купеческой среде доминировала консервативная позиция, согласно которой теоретическое обучение воспринималось как препятствие для освоения практических навыков торгового ремесла [Кузеванова, 2010]. Однако у Барышникова мы можем найти, что к 1870-м годам акценты сместились: стремление к образованию стало маркером прогрессивных взглядов, выражаясь в активном приобщении молодежи к прикладным дисциплинам через коммерческие училища и реальные школы [Барышников, 1994].

Уральское купечество в этом контексте представляет особый интерес, поскольку сформировался уникальный тип предпринимателя, сочетавший в себе традиционные купеческие черты с новаторскими подходами к ведению дела и организации повседневной жизни. Чтение стало важным инструментом такой трансформации, позволяя купцам не только расширять свой кругозор и деловые навыки, но и формировать новую культурную идентичность, соответствующую их возросшей роли в обществе. Мухачева отмечает, что в отличие от дворянского сословия, где традиция документирования книжных собраний была хорошо развита и включала составление подробных каталогов, описей при наследовании и других документов, купеческие библиотеки оставили значительно меньше документальных свидетельств [Мухачева, 2005]. Тем не менее, сохранившиеся фрагменты купеческих книжных коллекций, находящиеся сегодня в отделе редких книг библиотеки им. В.Г. Белинского, представляют собой ценнейший материал для исследования.

Эволюция читательских практик в семье Казанцевых, особенно ярко проявившаяся в личности Гавриила Фомича, представляет собой показательный пример культурной трансформации уральского купечества в XIX веке. Суть этой трансформации заключалась в переходе от тра-

диционного религиозно-прикладного чтения к светскому интеллектуальному. Всего за несколько десятилетий произошел качественный скачок в литературных предпочтениях: если первоначально в домашней библиотеке Казанцевых преобладали церковные книги (Псалтырь, Часослов) и деловая документация, то к середине XIX века, судя по сохранившимся описям личной библиотеки Гавриила Фомича (ГАСО. Ф. 108. Оп. 1. Д. 3. Л. 12-15), в ней появились произведения русской и зарубежной классики, научно-популярные издания, периодика. Об интеллектуальных интересах Гавриила Фомича свидетельствуют также его личные дневники и переписка (ГАСО. Ф. 108. Оп. 1. Д. 5. Л. 23-25), где обсуждаются прочитанные книги и содержатся размышления о современной литературе.

Библиотека Г.Ф. Казанцева демонстрирует широту и изысканность его литературных вкусов. Особенно важно отметить, что литературные интересы Гавриила Фомича не ограничивались юношеским увлечением, а сохранились на протяжении всей его жизни. В его библиотеке присутствовали прижизненные издания таких выдающихся поэтов, как К.Н. Батюшков, Е.А. Баратынский, В.А. Жуковский, Н.М. Карамзин и других, чьи произведения выходили в 1820-1840-х годах. Это свидетельствует о глубоком и устойчивом интересе Казанцева к современной ему литературе и его стремлении быть в курсе культурных тенденций своего времени. Примечательным является его увлечение идеями утопического социализма, в частности учением Сен-Симона. В начале 1850-х годов, когда даже в столичных интеллектуальных кругах России только начиналось освоение этих концепций, Казанцев уже демонстрировал глубокий интерес к ним. По его личной просьбе главный начальник уральских горных заводов В.А. Глинка предоставил ему подробное описание учения Сен-Симона, включающее биографию философа, основные положения его теории, сведения о последователях и даже их внешнем облике. Этот факт не только свидетельствует о незаурядном интеллектуальном любопытстве Казанцева, но и демонстрирует его стремление быть в авангарде философской и социальной мысли своего времени, даже если эти идеи не вполне соответствовали традиционным взглядам старообрядческой среды. Такая открытость к прогрессивным идеям была нехарактерна для большинства представителей купечества той эпохи, особенно выходцев из старообрядческих кругов. Это объяснялось тем, что старообрядческое купечество традиционно придерживалось консервативных взглядов, обусловленных как религиозными убеждениями, так и замкнутостью общины. Система воспитания в старообрядческих семьях, делавшая акцент на религиозное образование и следование установленным правилам, а также страх утраты культурной и религиозной идентичности создавали естественные барьеры для восприятия новых философских и социальных идей. В этом контексте интеллектуальная смелость Казанцева выглядит особенно примечательной.

Чтение играло ключевую роль в жизни купечества, оказывая глубокое влияние на их личностное и профессиональное развитие. История семьи Гавриила Фомича Казанцева ярко иллюстрирует, как любовь к книгам и стремление к самообразованию гармонично сочетались с успешной предпринимательской деятельностью и активным участием в общественной жизни.

Купеческие библиотеки отличались разнообразием и богатством содержания. Помимо деловой литературы, они включали художественные произведения, научные труды, религиозные тексты и периодические издания. Особое место занимали книги по истории, географии и естественным наукам, что свидетельствует о широте интересов купечества.

Практические издания, такие как «секретари» и «письмовники», играли важную роль в развитии деловых и социальных навыков купцов. Эти книги содержали образцы писем, договоров и других документов, а также советы по этикету и ведению светских бесед. Такие знания были незаменимы для успешного ведения дел и налаживания полезных связей.

Интерес к чтению часто приводил к формированию обширных домашних библиотек. Некоторые купцы собирали редкие и ценные издания, что говорит не только об их любви к книгам, но и о понимании культурной и исторической ценности литературы. Эти коллекции нередко становились основой для публичных библиотек и музеев. Чтение оказало глубокое влияние на развитие благотворительности среди уральского купечества во второй половине XIX века. Знакомство с идеями просвещения и социальной ответственности через литературу существенно изменило мировоззрение многих представителей этого сословия, побуждая их активно участвовать в общественной жизни. Книги открывали купцам новые горизонты понимания общественных проблем и потребностей, формируя у них чувство гражданского долга и стремление внести свой вклад в развитие общества. Это проявлялось в их активной поддержке образовательных учреждений и культурных инициатив, что стало характерной чертой деятельности просвещенного купечества того времени.

Эта трансформация мышления особенно ярко проявилась в деятельности таких уральских купцов-меценатов, как Алексей Семёнович Губкин (Кунгур). Его личная библиотека, включавшая не только деловую литературу, но и произведения классиков, научные труды по различным отраслям знаний, стала основой для формирования широкого кругозора и глубокого понимания социальных проблем. Именно благодаря постоянному самообразованию через чтение Голикова отмечала, что Губкин смог осознать важность развития образования в регионе и принять решение о создании технического училища в Кунгуре [Голикова, 2015]. Влияние читательских практик на благотворительность не ограничивалось лишь финансированием проектов. Купцы, обогащенные знаниями из прочитанных книг, часто принимали активное участие в разработке и реализации своих благотворительных инициатив. Они использовали полученные знания для создания эффективных образовательных программ, организации культурных мероприятий и даже для внедрения инновационных подходов в социальной сфере. Меценатская деятельность уральского купечества в сфере библиотечного дела ярко демонстрирует не только их интерес к литературе, но и взаимосвязь читательских привычек с благотворительными инициативами.

Особое значение имело участие купечества в создании образовательных учреждений для этнических групп. После принятия в 1870 г. «Правил о мерах к образованию населяющих Россию инородцев» при школах для татар, башкир и других народностей стали формироваться библиотеки с литературой на русском и национальных языках. При непосредственной поддержке купцов возникали и специализированные библиотеки, такие как Троицкая магометанская библиотека-читальня «Няжат» («Спасение»), открытая в 1889 г. Её основание стало символом стремления купечества к культурному диалогу и просвещению многонационального населения. Вкладывая средства в библиотеки и образовательные проекты, они не только укрепляли свой социальный статус, но и формировали культурную среду, отражающую их собственные интеллектуальные запросы.

Важным маркером трансформации читательской культуры уральского купечества во второй половине XIX столетия следует считать институционализацию периодической печати как элемента их повседневных практик информационного потребления. Анализ исторических источников позволяет констатировать, что газетно-журнальные издания заняли ключевую позицию в структуре медиапотребления прогрессивных представителей купеческого сословия. Данный феномен отражает не только эволюцию читательских предпочтений, но и становление периодики как инструмента социального позиционирования, что было обусловлено её оперативностью, тематической вариативностью и связью с процессами урбанизации. Примечательно, что в отличие от книжных собраний, носивших зачастую репрезентативный характер, систематическое обращение к периодическим изданиям демонстрирует прагматизацию культурных стратегий купечества, стремившегося адаптироваться к вызовам капиталистической модернизации через освоение актуальных дискурсивных практик. Как отмечает Сурнина, «журналы ''Русский вестник'' и ''Отечественные записки» играли важную роль в формировании читательской культуры купечества, знакомя их с новинками литературы и актуальными общественными дискуссиями [Сурнина, 2019].

Подписка на периодические издания стала своего рода маркером культурного уровня и общественного статуса купца. Многие представители купечества не ограничивались чтением прессы, но и сами становились авторами статей и заметок, особенно по вопросам торговли и промышленности. Это способствовало формированию активной гражданской позиции и вовлечению купечества в общественную жизнь. Интересно отметить, что некоторые купцы не только выписывали центральные издания, но и поддерживали местную прессу. Например, в Екатеринбурге купцы активно участвовали в издании «Екатеринбургской недели», которая освещала местные новости и проблемы. Это демонстрирует растущее осознание купечеством своей роли в

развитии региона и стремление влиять на общественное мнение.

Однако, несмотря на эти культурные и интеллектуальные достижения, публичное проявление образованности не всегда воспринималось однозначно в купеческой среде. Парадоксальным образом некоторые купцы намеренно скрывали свою образованность. Как отмечает историк Боханов, «купцы часто демонстрировали показную необразованность, намеренно искажали речь и придерживались традиционного облика простого торговца, опасаясь потерять доверие консервативно настроенных клиентов и партнеров» [Боханов, 1984]. Например, исследователь Микитюк отмечает, что екатеринбургский купец П.М. Злоказов, получивший хорошее образование, на деловых встречах часто «притворялся малограмотным», что помогало ему в торговых переговорах [Микитюк, 2014]. Такое поведение было обусловлено особенностями социально-экономической среды того времени: в купеческой среде все еще сохранялось недоверие к «чрезмерной образованности», которая воспринималась как отход от традиционных ценностей и могла повредить деловой репутации.

Анализ сохранившихся фрагментов библиотек демонстрирует качественную эволюцию книжных собраний. В середине XIX века преобладали утилитарные тексты: религиозная литература (Псалтыри, Часословы), деловые справочники («Торговый устав»), учебные пособия по бухгалтерии. К 1870-м гг. состав библиотек расширился за счет научных трудов (работы Д.И. Менделеева по экономике), философских трактатов (И. Кант, А. Шопенгауэр) и русской классики (Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев), что отражало переход от функциональных собраний к «библиотекам-символам», подчеркивавшим статус владельца как просвещенного предпринимателя;

К середине XIX века чтение стало инструментом интеграции в элиту, о чем свидетельствует интерес к трудам по истории и праву (например, «История государства Российского» Н.М. Карамзина в библиотеке Злоказовых).

Читательские практики уральского купечества второй половины XIX века оказали существенное влияние на развитие благотворительности и меценатства, на формирование новой культурной идентичности сословия.

Таким образом, читательские практики стали одновременно и инструментом культурной трансформации купечества, и источником социального напряжения, требовавшего выработки сложных адаптационных стратегий для сохранения баланса между модернизацией и традицией в условиях пореформенной России.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. ГАСО – Государственный архив Свердловской области. Ф. 108. Оп. 1. Д. 3; Ф. 108. Оп. 1. Д. 5.
2. Банникова Е.В. Повседневная жизнь провинциального купечества (по материалам губерний Урала дореформенного периода): дис. д-р. ист. наук: 07.00.02. - Оренбург, 2011. - 592 с.
3. Барышников М.Н. История делового мира России. - М.: Аспект Пресс, 1994. - 224 с.
4. Боровик Ю.В. Старообрядцы уральского города во второй половине XIX – начале XX вв.: конфессиональное сообщество и семья Екатеринбурга: дис. д-р. ист. наук: 07.00.02. - Екатеринбург, 2019. - 554 с.
5. Боханов А.Н. Буржуазная пресса России и крупный капитал. Конец XIX в. - 1914 г. - М.: Наука, 1984. - 152 с.
6. Голикова С.В. Культура горнозаводского населения Урала XVIII - начала XX века: жизненный уклад, обычаи, религиозные верования // Уральский исторический вестник. - 2015. - №4 (49). - С. 72-81.
7. Кольцова В.А., Федоркова И.Р. Становление отечественного купечества в процессе его взаимодействия с разными социальными группами российского общества // Институт психологии Российской академии наук. Человек и мир. - 2018. - №3 (5). - Т. 2. - С. 9-32.
8. Кузеванова А.Л. Российское купечество во второй половине XIX - начале XX вв.: ценностные принципы бизнес-деятельности на индивидуальном уровне реализации // Альманах современной науки и образования. - 2010. - №11-2. - С. 40-44.
9. Кузьмичев А.Д., Шапкин И.Н. Отечественное предпринимательство. Очерки истории. - М., 1995. - 185 с.
10. Микитюк В.П., Яхно О.Н. Повседневная жизнь Екатеринбурга на рубеже XIX–XX веков. Очерки городского быта. - Екатеринбург: Изд-во АМБ, 2014. - 488 с.
11. Миронов Б.Н. Социальная история России периода империи (XVIII - начало XX в.). - СПб., 2003. - Т. 1. - 548 с.
12. Мухачева К.С. Библиотеки Уральского края в дореволюционный период // Материалы Первой региональной краеведческой научно-практической конференции «Походяшинские чтения». - Екатеринбург, 2005. - С. 351-354.
13. Пашкова О.Н. Купечество Южного Урала во второй половине XIX века (по материалам Оренбургской губернии): дис. на соиск. уче. степени канд. ист. наук: 07.00.02. - Оренбург, 2002. - 215 с.
14. Роднов М.И. Уфимское купечество во второй половине XIX века. - Уфа: ИИЯЛ УФИЦ РАН, 2024. - 362 с.
15. Сурнина И.А. Частные деловые газеты и журналы в период становления капитализма в России: 1857-1865: автореф. дис. д-р. филол. наук: 10.01.10. - Тверь, 2019. - 39 с.
16. Ульянова Г.Н. Благотворительность московских предпринимателей, 1860-1914: словарь купцов-благотворителей. - 2-е изд., перераб. и доп. - М.: Форум: Неолит, 2014. - 495 с.

Wu Haokun
Postgraduate student
Musicology, Composition, and Methodology of
Music Education Department
Krasnodar State University of Culture
e-mail: 742814236@qq.com
Krasnodar, Russia

Svetlana I. Khvatova
PhD in Arts
Professor
Musicology, Composition, and Methodology of
Music Education Department
Krasnodar State University of Culture
e-mail: hvatova_svetlana@mail.ru
Krasnodar, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-90-108

A PERFORMATIVE IMAGE DEVELOPMENT IN MUSICAL PERFORMANCE: THE STAGE STRATEGY OF HENRY LAU

Summary: The article examines the principles of a performative image development in modern musical performance using the stage strategy of multi-instrumentalist and performer Henry Lau as an example. The author views Lau as the creator of a visual-auditory event where the artist's image becomes the semantic centre of the stage action, given the setting of performing thinking change, the loss of strict genre determination, and the growth of expressive means. In this sense, the performative image acts as a meaning-forming core developed in the process of complex interplay of sound, gesture, scenography, and spectator perception.

The scientific novelty of the study lies in the introduction of a categorical apparatus related to the concept of a performative image into the analytical field of musicology as well as in a detailed analysis of Henry Lau's performing practice based on an audiovisual analysis of the cover version of the composition "Believer" (Imagine Dragons). The selected material allows us to trace how the interplay of acoustic, plastic, and facial-gestural expressiveness forms a new type of performing statement that goes beyond the traditional piano discourse.

The work is aimed at developing a theoretical base, reflecting the specificity of syncretic performance forms and actualising the significance of performative thinking in scientific discourse.

Keywords: performativity, image, strategy, scenography, interpretation, gesture, performance.

As traditional approaches for comprehending and performing a musical piece have been revised, musicology has seen a discernible methodological shift in recent decades. Musicologists have increasingly expressed the opinion about a gradual departure from traditional ideas about musical meaning, musical-linguistic parallels, and semiotic analysis of music. In particular, in his work *Feeling the Sound*, researcher N. Eidehem argues that: "…confining music within the narrow framework of semiotic analysis is an unethical attitude to its nature…" and "…a truly ethical approach requires the awareness that music consists not only of sound materials, but also of the materiality of the human body" [1, p. 32]. In turn, researcher V. Yankelevich asserts that "…the meaning of music is born not in some initially embedded codes, but in a living, changing dialogue between the sound and the perceiving consciousness" [2, p. 516].

In Russian science, ideas about reconsidering the nature of musical meaning and the performing role are reflected in the works of V. Frolkin, L. Leipson, A. Kozhevnikova, V. Petrov, D. Demekhina, S. Zhavoronkova, and others. Thus, in the article "Expansion of the Concept of Performance in Modern Conditions: an Interdisciplinary Aspect", Frolkin carries out a comprehensive analysis of the performing practices transformation within the framework of current ideas about performance. Moreover, he identifies trends towards their expansion beyond traditional ideas about musical performance. The author draws attention to the traditional triad "composer–performer–listener" becoming less distinct, traces the shift from the theory of affects to the dynamics of the meaning formation in the performing act, and analyses convergent tendencies that bring musical performance closer to theatre, dance, and other stage forms [3]. At the same time, Leipson studies the transition from phonetic composition to performativity in the Western European musical avant-garde, recording changes in the understanding of musical material. In the author's studies, the emphasis shifts from textual and structural organisation to corporeality, gesture, the moment of presentation, and theatrical nature of auditory action [4]. In turn, examining composer V. Ekimovsky's instrumental works (which unite musical and theatrical series and demonstrate the synthesis of arts as a form of performative utterance), Petrov identifies a typology of works based on the degree of event saturation and demonstrates how theatricalisation transforms instrumental presentation into a performance that combines sound, gesture, movement, speech, light, and scenography [5, p. 92].

It should be noted that the designated trends in the scientific idea were preceded by shifts in performance practice in the second half of the 20th century. It was a time when instrumental theatre, one of the most expressive forms of performance practice, emerged, marking a qualitatively new stage in the evolution of performance: sound structuring began to lose its autonomy, becoming part of a complex stage action, which included speech, plasticity, object manipulation, and spatial movements, recorded in the score along with the musical material [6, p. 3].

Such expansion of performative expressiveness acquired special significance in the art of piano, where the theatricalisation of stage action collided with a stable tradition of concentration on sound material and the strictness of the performing gesture. Due to its constructive immobility and historically fixed idea of an "invisible" performer, the piano remained on the sidelines of performative experiments for a long time. However, in the context of a general change in artistic thinking and the blurring of the boundaries between genres, the instrument was gradually drawn into the sphere of stage practices, where the performer is no longer understood as a mediator of the score concept, but as the author of the visual and sound action.

In this coordinate system, the concept of the performative image is affirmed as the meaning-forming core of a musical event. This phenomenon surpasses traditional ideas about the illustrative function of stage elements, radically altering the nature of the musical statement. Here, the performer ceases to be the "bearer" of technique and becomes a "semantic reagent", transforming the musical text into living dramaturgy. Visuality (from microgestures to scenography) acquires the status of a full-fledged element of musical semantics.

In this context, the stage strategy of Henry Lau, an artist who forms a typologically new performing image in his work, is of particular interest. The image is developed as a synthetic artistic structure in which musical and theatrical expressiveness are combined in a single performing act. It is noteworthy that here, the traditional boundaries of genres and roles are subject to purposeful deconstruction: the artist's bodily-plastic behaviour, medial scenography, and acoustic expression enter into a mobile interaction, forming a new performing whole. In this vein, Lau's performative image is not a "part" of the performance, but the essence of the composition, where the gap between the sign and the body is overcome through the artist's radical involvement in the process of meaning generation. His image is not composed of elements – it is born in their inseparable tension, where the materiality of sound, corporeality, and spatial dynamics are fused into a single act of statement.

The scientific significance of the presented study is determined by the absence of a holistic and methodologically verified theoretical base capable of revealing the artistic nature of the phenomenon of syncretic artists who possess both instrumental virtuosity and pronounced stage plasticity, active work with space, and audience perception. At the same

time, modern musicology lacks a holistic paradigm capable of systematically comprehending both the specifics of the performative thinking of virtuoso pianists and the genesis of their stage strategy. The gap in scientific studies is especially noticeable in relation to those forms of stage action where musical material is transmitted through visual-kinesic means, facial expressions, gestural expressiveness, spatial movement, and theatricalisation principles.

The purpose of this article is to study the mechanisms of a performative image formation using the stage strategy of pianist and performer Henry Lau as an example, as well as to analyse the complex of artistic, physical, and visual means by which the performer is transformed into the subject of a stage statement. The implementation of this goal involves solving the following research tasks:

• to clarify the methodological foundations and terminological apparatus associated with the concept of a performative image in musical performance;

• to analyse Henry Lau's stage strategy from the standpoint of the performativity theory, as well as to examine the acoustic, kinesic, and visual components of his performance practice;

• to identify the performance mechanisms of a performative image formation based on an audio-visual analysis of the cover version of the composition "Believer" (Imagine Dragons) performed by Lau.

The analytical strategy of the study was based on the application of the following methods:

• the method of theoretical and terminological analysis used to clarify the conceptual apparatus associated with the phenomenon of performativity in musical performance and stage practice (D. Demekhina, S. Zhavoronkova, A. Kozhevnikova, etc.);

• the musical-analytical method aimed at identifying the structural and expressive characteristics of the sound embodiment of Lau's performing interpretation;

• the method of structural modeling of performance used to analyse the interaction of acoustic and visual-motor parameters of the performing strategy (in order to identify the logic of the performative image formation);

• audiovisual analysis, which provided a comprehensive examination of video materials of stage performances, with a focus on the composition "Believer" (the cover version performed by Henry Lau) in order to identify the specifics of bodily plasticity, facial expression, and visual dramaturgy as elements of the stage statement.

The substantive transition to the analytical part dictates the need for a categorical definition of the main concept of our study - "performative image". In accordance with the data presented in J. Austin's works devoted to the theory of performative acts and works expanding the boundaries of this concept within the framework of theatre studies, linguistics, and musicology, it should be said that the performative image is an integral category reflecting the unity of artistic design, individual interpretation, and stage embodiment. It is formed through a combination of sound, visual, and kinesic elements, which together create a unique performing style [1, p. 110].

In general, the performative image can be perceived as a network of interconnected components, which include:

• musical interpretation: analysis of stylistic and technical aspects of performance, including work with tempo, dynamics, articulation, and phrasing;

• non-verbal expressiveness: stage facial expressions and gestures that complement the musical interpretation and enhance the emotional and dramatic effect;

• visual means: the influence of scenography, costumes, and lighting design on the perception of the performer's image, etc.

Based on the above, it follows that the performative image is the result of a conscious choice of interpretative and expressive means by which the artist builds communication with the audience, turning the performance into a multi-layered artistic act.

Thus, having established the theoretical coordinates of the concept of "performative image", we will consider its specific embodiment in Henry Lau's artistic practice by referring to his stage strategy. Having become famous as a pianist, composer, producer, and multifaceted artist, today Henry Lau is one of the most prominent figures at the intersection of academic and popular musical traditions. Possessing an academic education in the field of piano performance, Lau is not afraid to demonstrate the versatility of artistic thinking and the desire for stage expression. Already in the early creative period, participating in the activities of Super Junior-M, a South Korean band, the musician mastered the specifics of the functioning of the pop industry, which allowed him to develop professional skills in the conditions of commercial music production [7]. This experience became an important stage in the formation of Lau as a performance artist, in whose

Ill. 1. Henry Lau

work, instrumental skill is combined with theatrical stage representation, and performances have a synthetic form of performing art.

A preliminary analysis of the artist's work reveals the characteristic features of his performative image, including: organic interaction of musical and plastic principles, as well as a paradoxical combination of the performing function with a stable demonstration of individual artistic style. It is noteworthy that these two key features are formed owing to his unique stage strategy aimed at overcoming genre and acoustic-visual boundaries. It should be noted that such an approach to performances brings his performing practice closer to current trends in the field of other performative forms of stage representation, where the performer acts simultaneously as a musician, performer, and author of a visual image, combining elements of directorial and scenographic thinking.

In particular, the artist's creative method demonstrates obvious continuity with respect to media art (N. Paik's *TV Buddha*, B. Viola's *The Crossing*, etc.), in which the synthesis of sound and visual components creates an immersive environment of perception. As in the case of advanced media installations, Lau's performative works suggest a holistic perception of a multisensory artistic space, where acoustic and visual elements are in a state of constant interaction. Here, it is worth noting a special similarity with experimental practices in electroacoustic music (K. Stockhausen's *Kontakte*, I. Xenakis's *Bohor*), where, as with Lau, the traditional understanding of musical performance is rethought. It is interesting that, in both cases, there is a deconstruction of the usual parameters of the musical text, an active use of technological means, as well as the creation of new relationships between the performer, sound, and space. At the same time, Lau's artistic strategy goes beyond purely technological experiments, demonstrating a meaningful kinship with such trends as sound performance (L. Anderson's "O Superman", M. Abramovic's *Rhythm 0, The Artist is Present*), immersive theatre, and intermedial projects based on the interaction of various artistic languages (R. Lepage's 887, etc.) [8, p. 58].

Moreover, Henry Lau's stage strategy is characterised by a unique musical mixture of cultural and stylistic codes, which is especially noticeable in his solo projects ("Nice Things", "Fantastic", "Untitled Love Song", etc.). Combining Western academic musical tradition and Eastern aesthetics, synthesising musical and theatrical expressiveness, and introducing new technologies into performance, Lau creates a unique hybrid style in which academic rigor is combined with elements of K-pop, electronic music, and contemporary performance art.

The wealth of audiovisual material presented in Lau's performance practice allowed us to conduct a detailed observation of the mechanisms of his performative image formation. As a starting point for the analysis, a cover version of the song "Believer" by Imagine Dragons in Lau's interpretation was chosen. The choice of the work is due to its compositional flexibility, genre plasticity, and pronounced potential for stage rethinking.

The analysis is based on the principles of an integrated approach to the study of musical performance, which involves the consideration of the sound, visual, and physical levels of the stage statement, and includes:

• study of the original musical material (musical-theoretical analysis, style, and genre analysis of the original work);

• identification of the features of interpretation and arrangement (transformation of the original material by structural, metro-rhythmic, and textural changes, implemented using a loop station and mixed instrumental resources);

• consideration of the spatial model of performance, which involves the artist's interaction with a specific environment (a city street, industrial space, off-stage areas) and its acoustic and visual characteristics;

• analysis of the artist's bodily-plastic expressiveness;

• study of the theatricalisation of stage action and identification of the structural principles of stage dramaturgy, intended to form the expression and artistic integrity of the performance;

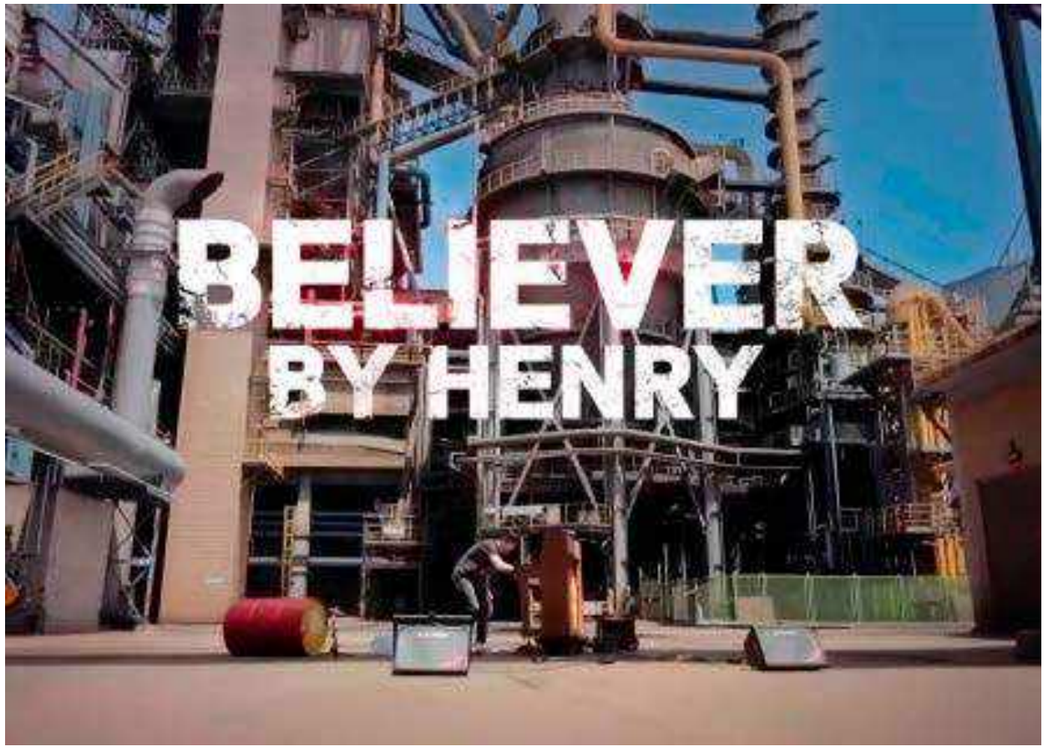
• synthetic conclusion, aimed at recording the artist's artistic strategy and identifying the characteristics of his performative image as an integral artistic phenomenon of the study.

It is important to note that the composition "Believer" (authors: D. Reynolds, W. Sermon, B. Mackie, D. Platzman, D. Grant) was originally released as part of the album Evolve (2017) by the American group Imagine Dragons. The song is a typical example of the alternative rock style, which organically combines features of industrial pop, electronic rock, and rhythmic elements that go back to the hip-hop genre. The extension of the artistic palette, which is characteristic of contemporary mass genres, and the rejection of strict genre determinism are shaped by such syntheticity. [9].

The composition is presented in the key of B-flat minor, and the harmonic structure of the song is built on the cyclical alternation of I - VI - III - VII degrees, within which the dominant function in its classical form is absent. This sequence demonstrates a distinct modal direction: the absence of the dominant destroys the traditional tonal gravity, bringing the language of the work closer to modal techniques in rock music (Led Zeppelin's "Kashmir", Radiohead's "Pyramid Song") and, to a certain extent, to the methods of minimalist compositional technique (due to the ostinato repetition of chords).

The musical form of the composition gravitates towards the verse-chorus (with the inclusion of a contrasting section and a coda), built on the principle of alternating thematic contrasts: intro - verse (A) - chorus (B) - verse (A) - chorus (B) - contrasting section (C) - chorus (B) - coda. Each section is strictly maintained in duration and is accompanied by a small dynamic build-up to the contrasting section (C). In this case, section C performs the function of a culminating element, temporarily taking the musical development beyond the main ostinato cycle and enriching the form with contrasting relief.

Ill. 2. Lau performs the composition «Believer».



The metro-rhythmic organisation of the composition is of particular interest: despite the recording in 4/4, the combination of triplets in the vocal part and the syncopated rhythm, created by means of drum programming (digital rhythm programming), create the illusion of a 12/8 meter, typical of blues-rock and soul music. This technique is implemented within the framework of an electronic arrangement, in which the rhythmic pulsation is formed by shifting the emphasis to weak beats, bringing the composition closer to the experimental genres of IDM (Intelligent Dance Music), in particular the Aphex Twin group, etc. It should be added that the continuous ostinato rhythmic pattern that permeates the entire composition serves as the basis for the formation of "rhythmic tension", creating a feeling of obsession, a manifestation of internal tension and struggle, consonant with the textual content of the composition. In the original, Dan Reynolds' vocal line unfolds primarily in a recitative manner, with the active use of small intervallic leaps, intonations of appeal and imperative, frequent repetitions of sounds and rhythmic figures that bring the vocal delivery closer to the form of a speech utterance and give the melody the character of a protest gesture [9].

Regarding the cover version of the composition "Believer" performed by Henry Lau, it is important to note that it is a deeply reworked artistic interpretation of the original material, in which semantic accents are shifted from protest-industrial expression towards expressive-plastic, theatrical, and stylistically hybrid performance. The original (by Imagine Dragons) exists in the paradigm of protest-industrial expression with its aggressive rhythm and harsh timbre palette, whereas Lau's version transforms the material into a multi-layered performative act, combining expressive-plastic theatricality (gesture, facial expressions, scenography), stylistic hybridity (pop instrumentalism, academic techniques, electronic improvisation), and the dramaturgy of bodily presence [10].

At the same time, it can be noted that Henry Lau's interpretation is a unique example of genre synthesis, in which the original material (characterised by the signs of post-grunge stylistics with elements of electronic rock) is processed through the prism of pop instrumentalism, elements of academic instrumental music, electronic improvisation, and performance dramaturgy. Such genre hybridity makes it impossible to unambiguously determine the cover's affiliation with any direction, which suggests the conclusion that it is rather formed as a performative cross-genre artifact focused on personal expressiveness and contact with the audience.

First of all, considering Henry Lau's performative image through the prism of his stage strategy, it seems appropriate to turn to the spatial model of performance as a significant element in the formation of the artistic integrity of the performance and note that the spatial organisation of the performance in "Believer" is extremely saturated with semantic and expressive connotations. The chosen location is an industrial facility – a production facility, visually filled with heavy structures, concrete walls, metal elements, and the textured patina of time. From a musicological point of view, such a spatial solution functions as a complex acoustic-semiotic complex, where the architectonics of the space determines the features of the sound field. It is appropriate to assume that by choosing this space, Lau, to some extent, implements the principles of site-specific performance, within which the architectural features of the location become an organic part of the musical fabric: pipes, tanks, and concrete surfaces create a specific reverberation, colouring the sound in cold industrial timbres (consonant with the character of the composition), while metal structures function as natural resonators, adding additional overtones and noise components to the musical field. The image of the performer, dressed in neutral clothes, organically fits into this system, as if erasing the boundary between the musician and the environment. Lau appears as a "sound space technician" manipulating the acoustic properties of the location.

In turn, theatricalisation in Henry Lau's performing practice is based not on the embodiment of a ready-made stage image, but on the consistent construction of artistic identity directly in the process of performance. The artist builds a complex system of stage behaviour, within which there is a constant switching between various performing roles: instrumentalist, vocalist, sound engineer, and media performer (without breaking the integrity of the stage persona). Such polyfunctionality forms the mode of the performative subject, in which the performer "plays" himself in an enhanced, artistically concentrated form. Thus, theatricalisation acquires a "meta-level" - it does not reproduce conventional reality, but constructs an artistic situation in which

Ill 3. Loop station

Ill 4. Lau's toolkit

each element of the action is understood as an expressive act.

As for the instruments in this composition, Lau uses a specially selected set of instruments, fundamentally different from the original version. Unlike the original, where the electronic-guitar texture dominates, in Lau's interpretation, the central place is occupied by the loop station, which acts as a key element of sound transformation, determining the specifics of the entire arrangement. It implements the principle of "acoustic accumulation", when each new sound layer is added to the previous ones and enters into a complex interaction with them. This effect allows the performer to act as a kind of "sound architect", reproducing a predetermined structure and constructing it in real time while maintaining dramatic integrity. Due to the use of the loop station, Lau's vocal and instrumental improvisations acquire the quality of "sound objects" that exist simultaneously in two dimensions - as a moment of spontaneous creative act and as an element of a cyclic structure. By using the loop station, Lau creates a unique time continuum in which the actual performance constantly dialogues with its own "casts" recorded in the loops [11, p. 21].

Analysing the technical characteristics of the device and seeing how Lau interacts with it, a logical conclusion suggests that the device in the performer's hands becomes a full-fledged participant in the musical action; moreover, the delay time, the number of layers of musical fabric, and the nature of the overlay determine the textural features and emotional atmosphere of the work. The specific "mechanical" character of the sound of the melodic loops after processing and their precise rhythmic grid create an expressive contrast with the living, "breathing" nature of the vocal and the piano, turning Lau's performance into a striking example of the modern synthesis of technological and artistic principles in musical performance.

A kick drum and a white canister (metal and plastic industrial tanks), used in the performance along with the loop station, which the performer rhythmically hits with drumsticks, function as industrial percussion objects that add a rough, resonant noise timbre. It can be said that the sound of the kick drum captured by the loop station, together with the alternate strikes on the canister, combined with the expressive movement of Lau's hands and body, represent a plastically sounded action that sets the tone for the entire composition and forms a rhythmic support.

Among other things, the performer's arsenal includes a drill, which is an expressive means of sound destruction. Its sound – rotating, distorted, sometimes close to a gliding noise – acts as an element of performative provocation and as part of musical and theatrical dramaturgy. The integration of the drill into the performance actualises the idea of technological intervention in the musical structure; moreover, it creates tension between organic and mechanical sound, between the instrumental tradition and sound experiment.

In turn, in this performance, the piano has a dominant and unique meditative function, acting as a link between the acoustic nature of traditional instrumentation and the digital reality of electronic processing. Here, the instrument exists in a paradoxical triple state: on the one hand, it retains all the attributes of classical piano sound production; on the other hand, it is subjected to a radical rethinking through the prism of modern technology. In the performance, at the moment when the artist actualises its percussion potential through rhythmic strikes on the its body, the piano also acquires the status of a hybrid instrumental-percussion object.

In essence, Henry Lau uses the piano as a kind of "acoustic converter", combining virtuoso piano technique and experimental sound production techniques.

In this regard, the interaction dialectic between the "authentic" piano sound and its digital transformations acquires special artistic value. In Henry Lau's interpretation, the piano solo at 2:08 becomes the central event of the entire composition – a kind of compositional and dramatic culmination, in which the performer demonstrates technical mastery and reveals the depth of the artistic rethinking of the original. The solo arises as a powerful emotional surge, absorbing all the preceding thematic and rhythmic elements and bringing them to a new level of dramatic tension. This episode accumulates the energy of the entire piece and serves as a demonstration of Lau's individual style of piano playing: when the nature of the instrument, with its rich acoustic properties and natural dynamics, enters into a complex dialogue with the "sterile" precision of fragments processed by the loop station, the effect of "double exposure" is created, where the same musical material appears simultaneously in two guises – as a direct performance and as its technological reflection.

It is noteworthy that Lau's vocal part is also far from the original: its basis is the alternation of chant, recitative intonations, vocal effects, and subtonal intrusions. The voice here serves as an expressive instrument, entering into an active dialogue with the acoustic and noise environment of the sound. It is fundamentally important that Lau rejects traditional vocal articulation in favour of a free pop manner: his vocal utterance is plastic, flexible, and intonationally changeable. In places, the voice comes close to the intonation models of the original song, in other episodes – with instinctive vocal improvisation. Such a manner, as well as the entire performance, demonstrates the desire to blur genre and stylistic boundaries, to move from singing as a representation of melody – to singing as an action, process, event. Of particular interest is the use of the live looping technique at 00:56, when Henry Lau records a vocal fragment in real time and creates a multi-layered texture by superimposing an additional voice, sounding a third higher. This method of harmonisation in real time allows for the creation of an effect of expanded vocal space and gives the performance the character of chamber polyphony [11].

It should also be added here that Lau's entire vocal technique demonstrates a large-scale layer of various expressive approaches: from timbre contrast (through the opposition of quiet singing and shouting) to spatial articulation of sound due to movements around the stage.

To summarise the above, it can also be added that Henry Lau's entire arrangement is the result of a deep textural and dramatic transformation of the original material. Only the intonational-melodic and harmonic contours are preserved from the original, performing the function of semantic landmarks, ensuring recognition during a radical rethinking of the musical image. The linear structure of the composition is replaced by an expanded sound space, organised according to the principle of superposition and rhythmic variation of repeating fragments. During the performance, a complex, dynamically mobile sound fabric emerges, in which acoustic, electronic, and vocal components interact as equal sound parts.

Having analysed Lau's stage strategy and summarising the above, it is important to conclude that the artist's performative image in the interpretation of "Believer" appears as a holistic artistic phenomenon that synthesises musical performance, bodily plasticity, and technological innovations. The conducted research allows us to assert that Lau's stage strategy is based on a fundamentally new understanding of the relationship between sound, body, and space; the traditional boundaries between these elements are consistently blurred. At the same time, the analysis of the stage strategy allows us to assert that the key feature of Lau's performative image is its processual nature. It is not a predetermined model, it is constructed directly at the moment of performance through a set of interconnected actions: the use of a loop station and non-standard percussion objects, a radical rethinking of instrumental technique (transformation of the piano into a percussion and noise instrument), innovative use of vocal capabilities (from a whisper to electronic processing), and a conscious inclusion of corporality in the musical fabric of the work.

The most important result of the study was the identification of Lau's stage strategy mechanisms, through which the performer is transformed into the subject of a stage statement:

- integration of various artistic languages (academic, popular, electroacoustic);

• recoding of traditional performance techniques;

• creation of a stable system of interaction between sound, visual, and plastic components.

In addition, the conducted analysis allows us to consider Lau's performance practice as a performative cross-genre artifact, within which a musical performance is transformed into a complex stage act. The system of interaction between various artistic languages developed by the artist is of particular importance here - from academic instrumentalism to electronic sound design, from traditional vocals to experimental sound production techniques.

In conclusion, we can state with confidence that Henry Lau's stage strategy serves as a strong foundation for creating a unique performative image. At the same time, a review of Lau's stage strategy allows us to see that Lau's performative image in the interpretation of "Believer" is a skillful demonstration of the transition from the classical understanding of musical performance to a more complex, multi-layered form of artistic expression. The artist's activity on stage transcends the typical performing role and becomes an act of artistic construction, where meaning is created by the dynamics of what is happening on stage rather than by a predefined structure.

REFERENCES:

1. Eidsheim, N.S. 2015. *Sensing Sound. Singing and Listening as Vibrational Practice*, Duke University Press, Durham.
2. Abbate, C. 2004. Music – Drastic or Gnostic?, *Critical Inquiry*, vol. 30, no. 3, pp. 505-536.
3. Frolkin, V.A. 2012. "Expanding the Concept of Performance in Modern Conditions: An Interdisciplinary Aspect" [Rasshirenie ponyatiya «Ispolnenie» v sovremennykh usloviyakh: mezhdistsiplinarnyj aspekt], *South-Russian Musical Almanac [Yuzhno-Rossijskij muzykalnyj almanakh]*, no. 2, pp. 58-64.
4. Leipson, L.V. 2017. "Musical Material in the Works of Representatives of the Western European Avant-garde of the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries: From Phonetic Composition to Performativity", Abstract of Ph.D. dissertation, Art History, Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka, Novosibirsk, Russia.
5. Petrov, V.O. 2017. "Sound and theatrical principles in the instrumental performances of Viktor Ekimovsky" [Zvukovoe i teatralnoe nachalo v instrumentalnykh performansakh Viktora Ekimovskogo], *International Journal of Cultural Studies [Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kultury]*, no. 3 (28), pp. 92-104.
6. Petrov, V.O. 2014. "Instrumental theatre of the 20th century: history and theory of the genre", Abstract of Ph.D. dissertation, Art History, Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia.
7. MyDramaList, "Biography of Henry Lau", available at: https://mydramalist.com/people/6020-lau-henry (Accessed 15 April 2025).
8. Licht, A. 2007. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli International Publications, New York, USA.
9. Clifford Stumme, "What does "Believer" by Imagine Dragons mean?", available at: https://www.popsongprofessor.com/blog/2017/02/03/what-does-believer-by-imagine-dragons-mean (Accessed 15 April 2025).
10. Believer (Imagine Dragons) – violin & piano cover [Video], available at: https://www.youtube.com/watch?v=EU_JGT55vN0 (Accessed 15 April 2025).
11. Duarte, A. and Sardo, S. 2023. *Live Looping in Musical Performance: Lusophone Experiences in Dialogue*, Focal Press, Waltham, USA.
12. Demekhina, D.O. 2017. "On the Question of Conceptualisation of Performance: Richard Schechner's Version" [K voprosu o kontseptualizatsii performansa: versiya Richarda Shekhnera], *Artikult*, no. 28(4), pp. 144-152.
13. Zhavoronkova, S.V. 2022. "Performativity in the Sociocultural Context of the 20th Century" , *Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts [Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv]*, no. 3(107), pp. 71-76.
14. Kozhevnikova, A.R. 2022. "Performance in music: theoretical aspects" [Performans v muzyke: teoreticheskie aspekty], *Journal of the Society of Music Theory [Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*], no. 4 (40), pp. 39-46.
15. Karpets, M.I. 2010. "Electronic audio technologies in the composer's avant-garde in the 50s of the 20th century: based on the work of P. Schaeffer, J. Cage, K. Stockhausen", Abstract of Ph.D. dissertation, Art History, St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia.

У Хаокунь
Аспирант кафедры музыковедения, композиции
и методики музыкального образования
Краснодарского государственного института культуры
e-mail: 742814236@qq.com
Краснодар, Россия

Светлана Ивановна Хватова
Доктор искусствоведения, профессор
кафедры музыковедения, композиции
и методики музыкального образования
Краснодарского государственного института культуры
e-mail: hvatova_svetlana@mail.ru
Краснодар, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-90-108

ПЕРФОРМАТИВНЫЙ ОБРАЗ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ: СЦЕНИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ ГЕНРИ ЛАУ

Аннотация: в статье рассматриваются принципы формирования перформативного образа в современном музыкальном исполнительстве на примере сценической стратегии перформера и мультиинструменталиста Генри Лау. В условиях трансформации исполнительского мышления, утраты жесткой жанровой детерминированности и расширения выразительных средств, автор рассматривает фигуру Г. Лау как инициатора визуально-звукового события, в котором образ артиста становится смысловым ядром сценического действия. Перформативный образ, в таком понимании, предстает как смыслообразующее ядро, формирующееся в процессе комплексного взаимодействия звука, жеста, сценографии и зрительского восприятия.

Научная новизна исследования заключается в введении в аналитическое поле музыкознания категориального аппарата, связанного с понятием перформативного образа, и в детальном разборе исполнительской практики Генри Лау на основе аудиовизуального анализа кавер-версии композиции «Believer» (Imagine Dragons). Выбранный материал позволяет проследить, каким образом взаимодействие акустической, пластической и мимико-жестовой выразительности формирует новый тип исполнительского высказывания, выходящего за рамки традиционного фортепианного дискурса.

Работа ориентирована на развитие теоретического поля, способного отразить специфику синкретических форм исполнительства и актуализировать важность перформативного мышления в научном дискурсе.

Ключевые слова: перформативность, образ, стратегия, сценография, интерпретация, жест, исполнение.

В последние десятилетия музыковедение переживает заметный методологический сдвиг, связанный с пересмотром традиционных подходов к осмыслению и исполнению музыкального произведения. Все чаще в среде исследователей-музыковедов звучит мнение о постепенном отходе от традиционных представлений о музыкальном смысле, музыкально-языковых параллелях и семиотическом анализе музыки. В частности, исследователь Н. Эйдехем в своей работе «Чувствуя звук» утверждает, что: «…заключение музыки в узкие рамки семиотического анализа представляет собой неэтичное отношение к ее природе…» и что: «…подлинно этичный подход требует осознания того, что музыка состоит не только из звуковых материалов, но и из материальности

человеческого тела» [1, с. 32]. В свою очередь исследователь В. Янкелевич утверждает, что «... смысл музыки рождается не в неких изначально заложенных кодах, а в живом, изменчивом диалоге между звучанием и воспринимающим сознанием» [2, с. 516].

В российской науке идеи о переосмыслении природы музыкального смысла и исполнительской роли находят отражение в работах В.А. Фролкина, Л.В. Лейпсон, А.Р. Кожевниковой, В.О. Петрова, Д.О. Демехиной, С.В. Жаворонковой и др. Так, В.А. Фролкин в статье «Расширение понятия «исполнение» в современных условиях: междисциплинарный аспект» осуществляет комплексный анализ трансформации исполнительских практик в рамках актуальных представлений об исполнительстве, а также выявляет тенденции к их расширению за пределы традиционных представлений о музыкальном исполнении. Автор обращает внимание на размывание традиционной триады «композитор-исполнитель-слушатель», прослеживает сдвиг от теории аффектов к динамике формирования смысла в исполнительском акте и анализирует конвергентные тенденции, сближающие музыкальное исполнительство с театром, танцем и другими сценическими формами [3]. Вместе с тем, Л.В. Лейпсон исследует переход от фонетической композиции к перформативности в западноевропейском музыкальном авангарде, фиксируя изменения в понимании музыкального материала. В исследованиях автора акцент смещается с текстовой и структурной организации на телесность, жест, момент предъявления и сценическую природу звукового действия [4]. В свою очередь В.О. Петров, рассматривая инструментальные сочинения композитора В. Екимовского (объединяющие музыкальный и театральный ряды и демонстрирующие синтез искусств как форму перформативного высказывания), выделяет типологию произведений по степени событийной насыщенности и демонстрирует, как театрализация трансформирует инструментальное исполнение в перформанс через синтез звука, жеста, движения, речи, света и сценографии [5, с. 92].

Надо заметить, что обозначенные тенденции в научной мысли были предварены сдвигами в исполнительской практике второй половины XX века в то время, когда возникла одна из наиболее выразительных форм исполнительской практики – инструментальный театр. Именно появление инструментального театра обозначило качественно новый этап в эволюции исполнительства, когда звуковая организация начала утрачивать автономию, становясь частью комплексного сценического действия, включающего речь, пластику, предметные манипуляции и пространственные перемещения, зафиксированные в партитуре наряду с музыкальным материалом [6, с. 3].

Подобное расширение исполнительской выразительности приобрело особую значимость в фортепианном искусстве, где театрализация сценического действия столкнулась с устойчивой традицией сосредоточенности на звуковом материале и строгостью исполнительского жеста. Фортепиано, в силу своей конструктивной неподвижности и исторически закрепленного представления о «невидимом» исполнителе, долгое время оставалось в стороне от перформативных экспериментов. Однако в условиях общего изменения художественного мышления и размывания границ между жанрами, инструмент постепенно вовлекся в сферу сценических практик, где исполнитель осмысляется уже не как медиатор партитурного замысла, но как автор визуально-звукового действия.

В этой системе координат концепция перформативного образа утверждается как смыслообразующее ядро музыкального события – феномен, превосходящий традиционные представления об иллюстративной функции сценических элементов и радикально трансформирующий природу самого музыкального высказывания. Здесь исполнитель перестает быть «носителем» техники и становится «смысловым реагентом», который преобразует нотный текст в живую драматургию; визуальность же (от микрожестов до сценографии) обретает статус полноправного элемента музыкальной семантики.

На этом фоне особый интерес представляет сценическая стратегия Генри Лау – артиста, формирующего в своем творчестве типологически новый исполнительский облик. Перформативный образ данного артиста формируется как синтетическая художественная структура, в которой музыкальная и театральная выразительность сопрягаются в едином исполнительском акте. Примечательно, что здесь традиционные границы жанров и ролей подвергаются целенаправленной деконструкции: телесно-пластическое поведение артиста, медиальная сценография и акустическая экспрессия вступают в подвижное взаимодействие, образуя новое исполнительское целое. В этом ключе перформативный образ Г. Лау – не «часть» исполнения, а суть композиции, где разрыв между знаком и телом преодолевается через радикальную вовлеченность артиста в процесс смыслопорождения. Его образ не складывается из элементов – он рождается в их неразделимом напряжении, где материальность звука, телесность и пространственная динамика сплавлены в единый акт высказывания.

Научная значимость представленного исследования определяется отсутствием целостной и методологически выверенной теоретической базы, способной раскрыть художественную природу феномена артистов синкретического типа, обладающих как инструментальной виртуозностью, так и выраженной сценической пластичностью, активной работой с пространством и зрительским восприятием. Вместе с тем, в современном музыкознании отсутствует целостная парадигма, способная системно осмыслить как специфику перформативного мышления пианистов-виртуозов, так и генезис их сценической стратегии. Особенно ощутим пробел в научной рефлексии по отношению к тем формам сценического действия, где музыкальный материал транслируется посредством визуально-кинесических средств, мимико-жестовой выразительности, пространственного движения и принципов театрализации.

Цель настоящей статьи состоит в исследовании механизмов формирования перформативного образа на примере сценической стратегии пианиста и перформера Генри Лау, а также в анализе комплекса художественных, телесных и визуальных средств, посредством которых осуществляется трансформация исполнителя в субъект сценического высказывания. Реализация поставленной цели предполагает решение следующих исследовательских задач:

• уточнение методологических оснований и терминологического аппарата, связанного с понятием перформативного образа в музыкальном исполнительстве;

• анализ сценической стратегии Генри Лау с позиций теории перформативности, а также рассмотрение акустических, кинесических и визуальных компонентов его исполнительской практики;

• выявление исполнительских механизмов формирования перформативного образа на основе аудиовизуального анализа кавер-версии композиции «Believer» (Imagine Dragons) в исполнении Г. Лау.

Аналитическая стратегия исследования опиралась на применение следующих методов:

• метод теоретико-терминологического анализа, использованный для уточнения понятийного аппарата, связанного с феноменом перформативности в музыкальном исполнительстве и сценической практике (Д.О. Демехина, С.В. Жаворонкова, А.Р. Кожевникова и др.);

• музыкально-аналитический метод, направленный на выявление структурных и выразительных характеристик звукового воплощения исполнительской интерпретации Г. Лау;

• метод структурного моделирования перформанса, применявшийся для анализа взаимодействия акустических и визуально-двигательных параметров исполнительской стратегии (с целью выявления логики формирования перформативного образа);

• аудиовизуальный анализ, обеспечивший комплексное рассмотрение видеоматериалов сценических выступлений, с фокусом на композицию «Believer» (кавер-версия в исполнении Генри Лау), в целях выявления специфики телесной пластики, мимической экспрессии и визуальной драматургии как элементов сценического высказывания.

Содержательный переход к аналитической части диктует необходимость категориального определения основного понятия нашего исследования – «перформативный образ». В соответствии с данными, изложенными в трудах, посвященных теории перформативных актов Д. Остина и работах, расширяющих границы данного понятия в рамках театроведения, лингвистики, музыковедения следует сказать, что перформативный образ представляет собой интегральную категорию, отражающую единство художественного замысла, индивидуальной интерпретации и сценического воплощения. Он формируется посредством сочетания звуковых, визуальных и кинесических элементов, которые в совокупности создают уникальный исполнительский почерк [1, с. 110].

В целом, перформативный образ можно воспринимать как сеть взаимосвязанных составляющих, в число которых входят:

• музыкальная интерпретация: анализ стилистических и технических аспектов исполнения,

включая работу с темпом, динамикой, артикуляцией и фразировкой;

• невербальная выразительность: сценическая мимика и жесты, дополняющие музыкальную интерпретацию и усиливающие эмоционально-драматургический эффект;

• визуальные средства: влияние сценографии, костюмов и светового оформления на восприятие образа исполнителя и т.д.

Исходя из вышеописанного следует вывод, что перформативный образ представляет собой результат осознанного выбора интерпретационных и выразительных средств, посредством которых артист выстраивает коммуникацию с аудиторией, превращая исполнение в многослойный художественный акт.

Таким образом, установив теоретические координаты понятия «перформативный образ», рассмотрим его конкретное воплощение в художественной практике Генри Лау посредством обращения к его сценической стратегии. Прославившись как пианист, композитор, продюсер и многоплановый артист, на сегодняшний день Генри Лау является одной из наиболее заметных фигур на пересечении академической и популярной музыкальной традиции. Обладая академическим образованием в области фортепианного исполнительства, Г. Лау не боится проявлять многосторонность художественного мышления и стремление к сценической экспрессии. Уже в ранний творческий период, участвуя в деятельности южнокорейской группы Super Junior-M, музыкант освоил специфику функционирования поп-индустрии, позволившую ему сформировать профессиональные навыки в условиях коммерческого музыкального производства [7]. Этот опыт стал важным этапом становления Г. Лау в качестве перформанс-артиста, в творчестве которого инструментальное мастерство сочетается с театрализованной сценической репрезентацией, а выступления имеют синтетическую форму сценического искусства.

Предварительный анализ творчества данного артиста выявляет характерные черты его перформативного образа, в числе которых выделяются: органичное взаимодействие музыкального и пластического начал, а также парадоксальное совмещение исполнительской функции с устойчивой демонстрацией индивидуального художественного почерка. Примечательно, что эти две ключевые особенности формируются благодаря его уникальной сценической стратегии, направленной на преодоление жанровых и акустико-визуальных границ. Надо заметить, что подобный подход к выступлениям сближает его исполнительскую практику с актуальными тенденциями в области иных перформативных форм сценической репрезентации, где исполнитель выступает одновременно как музыкант, перформер и автор визуального образа, совмещающий элементы режиссерского и сценографического мышления.

В частности, творческий метод данного артиста демонстрирует очевидную преемственность по отношению к медиа-арту (Н.Д. Пайк «TV Buddha»; Б. Виола «The Crossing» и т.п.), в которых синтез звуковых и визуальных компонентов создает иммерсивную среду восприятия. Как и в случае с передовыми медиа-инсталляциями, перформативные работы Г. Лау предполагают целостное восприятие мультисенсорного художественного пространства, где акустические и визуальные элементы находятся в состоянии постоянного взаимодействия. Здесь же следует заметить особое сходство с экспериментальными практиками в электроакустической музыке (К. Штокхаузен «Kontakte»; Я. Ксенакис «Bohor»), где, как и у Г. Лау, традиционное понимание музыкального исполнения переосмысляется. Интересно, что в обоих случаях наблюдается деконструкция привычных параметров музыкального текста, активное использование технологических средств, а также создание новых отношений между исполнителем, звуком и пространством. При этом художественная стратегия Г. Лау выходит за рамки чисто технологических экспериментов, демонстрируя содержательное родство и с такими направлениями, как саунд-перформанс (Л. Андерсон «O Superman»; М. Абрамович «Rhythm 0», «The Artist is Present»), иммерсивный театр и интермедиальными проектами, основанными на взаимодействии различных художественных языков (Р. Лепаж «887» и т.п.) [8, с. 58].

Помимо прочего для сценической стратегии Генри Лау характерно своеобразное музыкальное смешение культурных и стилистических кодов, что особенно заметно в его сольных проектах («Nice Things»; «Fantastic»; «Untitled Love Song»и т.п.). Соединяя западную академическую музыкальную традицию и восточную эстетику, синтезируя музыкальную и театральную выразительность и внедряя новые технологии в исполнение, Г. Лау создает уникальный гибридный стиль, в котором академическая строгость сочетается с элементами K-pop, электронной музыки и современного перформанс-искусства.

Богатство аудиовизуального материала, представленного в исполнительской практике Г. Лау, позволило провести детальное наблюдение за механизмами формирования его перформативного образа. В качестве исходной базы для анализа была выбрана кавер-версия песни «Believer» группы Imagine Dragons в интерпретации Г. Лау. Выбор произведения обусловлен его композиционной гибкостью, жанровой пластичностью и ярко выраженным потенциалом для сценического переосмысления.

Анализ строится в соответствии с принципами комплексного подхода к изучению музыкального перформанса, предполагающего рассмотрение звукового, визуального и телесного уровней сценического высказывания, и включает в себя:

• исследование исходного музыкального материала (музыкально-теоретический разбор, стилевой и жанровый анализ оригинального произведения);

• выявление особенностей интерпретации и аранжировки (трансформация исходного материала за счет структурных, метроритмических и фактурных преобразований, реализованных с использованием луп-станции и смешанных инструментальных ресурсов);

• рассмотрение пространственной модели исполнения, предполагающей взаимодействие артиста с конкретной средой (городская улица, индустриальное пространство, площадки вне сцены) и ее акустико-визуальных характеристик;

• анализ телесно-пластической выразительности артиста;

• изучение процессов театрализации сценического действия и выявление структурных принципов сценической драматургии, направленных на формирование экспрессии и художественной целостности перформанса;

• синтетический вывод, ориентированный на фиксацию художественной стратегии артиста и идентификацию характеристик его перформативного образа как интегрального художественного явления исследования.

Изначально важно отметить, что композиция «Believer» (авторы: Д. Рейнольдс, У. Сермон, Б. Маки, Д. Плацман, Д. Грант) первоначально была выпущена в составе альбома Evolve (2017) американской группой Imagine Dragons. Песня представляет собой характерный образец стиля *альтернативный рок*, в котором органично сочетаются черты *индастриал-поп, электронной рок* и элементы ритмики, восходящей к жанру хип хоп. Подобная синтетичность обусловливает характерное для современных массовых жанров расширение стилевой палитры и отказ от жесткой жанровой детерминированности [9].

Композиция изложена в тональности си-бемоль минор, а гармоническая структура песни строится на циклическом чередовании I – VI – III – VII ступеней, в рамках которого отсутствует доминантовая функция в ее классическом виде. Данная последовательность демонстрирует отчетливую модальную направленность: отсутствие доминанты разрушает традиционное тональное тяготение, сближая язык произведения с модальными приемами в рок-музыке (Led Zeppelin «Kashmir», Radiohead «Pyramid Song») и, в определенной степени, с приемами минималистской композиторской техники (за счет остинатного повторения аккордов).

Музыкальная форма композиции тяготеет к куплетно-припевной (с включением контрастного раздела и коды), выстроенной по принципу чередования тематических контрастов: вступление – куплет (A) – припев (B) – куплет (A) – припев (B) – контрастный раздел (C) – припев (B) – кода. Каждый раздел выдержан строго по длительности и сопровождается небольшим динамическим нарастанием к контрастному разделу (C). Раздел C в данном случае выполняет функцию кульминационного элемента, временно выводящего музыкальное развитие за пределы основного остинатного цикла и обогащающего форму контрастной рельефностью.

Особый интерес представляет метроритмическая организация композиции: несмотря на запись в размере 4/4, сочетание триолей в вокальной партии и синкопированного ритма, созданное посредством drum programming (цифрового программирования ритма), создает иллюзию метра 12/8, характерного для блюз-рока и соул-музыки. Этот прием реализован в рамках электронной аранжировки, при которой ритмическая пульсация формируется за счет смещения акцентов на слабые доли, сближающей композицию с экспериментальными жанрами IDM (Intelligent Dance Music), в частности группой «Aphex Twin» и т.п. Следует добавить, что сквозной остинатный ритмический рисунок, пронизывающий всю

композицию, служит основой для формирования «ритмической напряженности», создающей ощущение навязчивости, манифестации внутреннего напряжения и борьбы, созвучной текстовому содержанию композиции. Вокальная линия Дэна Рейнольдса в оригинале разворачивается преимущественно в речитативной манере, с активным использованием малых интервальных скачков, интонаций призыва и императива, частыми повторениями звуков и ритмических фигур, сближающих вокальную подачу с формой речевого высказывания и придающего мелодике характер протестного жеста [9].

Касаемо кавер-версии композиции «Believer» в исполнении Генри Лау, важно заметить, что она представляет собой глубоко переработанную художественную интерпретацию оригинального материала, в которой осуществляется смещение смысловых акцентов с протестно-индустриальной экспрессии в сторону экспрессивно-пластического, театрализованного и стилистически гибридного перформанса. И если оригинал (Imagine Dragons) существует в парадигме протестно-индустриальной экспрессии с ее агрессивной ритмикой и жесткой тембральной палитрой, то версия Г. Лау трансформирует материал в многослойный перформативный акт, сочетающий экспрессивно-пластическую театральность (жест, мимика, сценография), стилистическую гибридность (поп-инструментализм, академические приемы, электронная импровизация) и драматургию телесного присутствия [10].

Вместе с тем можно отметить, что интерпретация Генри Лау является уникальным примером жанрового синтеза, в котором оригинальный материал (характеризующийся признаками пост-гранжевой стилистики с элементами электроник-рока) перерабатывается через призму поп-инструментализма, элементов академической инструментальной музыки, электронной импровизации и драматургии перформанса. Такая жанровая гибридность делает невозможным однозначное определение принадлежности кавера к какому-либо направлению, из-за чего напрашивается вывод, что скорее он формируется как перформативный кросс-жанровый артефакт, ориентированный на личностную выразительность и контакт с аудиторией.

В первую очередь, рассматривая перформативный образ Генри Лау сквозь призму его сценической стратегии, представляется целесообразным обратиться к пространственной модели исполнения как значимому элементу формирования художественной целостности перформанса и отметить, что пространственная организация перформанса в «Believer» предельно насыщена смысловыми и выразительными коннотациями. Местом действия выбран индустриальный объект – производственный цех, визуально наполненный тяжелыми конструкциями, бетонными стенами, металлическими элементами и фактурной патиной времени. С музыковедческой точки зрения, подобное пространственное решение функционирует как сложный акустико-семиотический комплекс, где архитектоника пространства определяет особенности звукового поля. Уместно предположить, что посредством выбора данного пространства Г. Лау в какой-то мере реализует принципы site-specific перформанса[1], в рамках которого архитектурные особенности локации становятся органичной частью музыкальной ткани: трубы, цистерны и бетонные поверхности создают специфическую реверберацию, окрашивая звук в холодные индустриальные тембры (созвучные характеру композиции), в то время как металлические конструкции функционируют как естественные резонаторы, добавляющие к музыкальному полю дополнительные обертоны и шумовые компоненты. Образ самого исполнителя, облаченного в нейтральную одежду, органично вписывается в эту систему, как бы стирая границу между музыкантом и окружающей средой. Г. Лау предстает в образе «техника звукового пространства», манипулирующего акустическими свойствами локации.

В свою очередь театрализация в исполнительской практике Генри Лау основана не на воплощении готового сценического образа, а на последовательном конструировании художественной идентичности непосредственно в процессе исполнения. Артист выстраивает сложную систему сценического поведения, в пределах которого происходит постоянное переключение между различными исполнительскими ролями: инструменталиста, вокалиста, звукорежиссера и медиа-перформера (без разрыва целостности сценической персоны). Подобная полифункциональность формирует модус перформативного субъекта, в котором исполнитель «играет» самого себя в усиленной, художественно сконцентрированной форме. Тем самым театрализация обретает «метауровень» – она не воспроизводит условную реальность, а конструирует художественную ситуацию, в которой каждый элемент действия осмыслен как выразительный акт.

1. Site-specific перформанс – художественное событие, созданное на базе какого-либо объекта и использующее пространство в качестве активной части перформанса.

Что касается используемого инструментария, то в исполнении данной композиции Г. Лау применяет специально подобранный набор инструментов, принципиально отличающийся от оригинального варианта. В отличие от оригинала, где доминирует электронно-гитарная фактура, в интерпретации Г. Лау центральное место занимает луп-станция (loop station)[2], выступающая в качестве ключевого элемента звукового преобразования и определяющего специфику всей аранжировки. Она реализует принцип «акустического накопления», когда каждый новый звуковой слой добавляется к предыдущим и вступает с ними в сложное взаимодействие. Именно этот эффект позволяет исполнителю выступить в роли своеобразного «звукового архитектора», воспроизводящего заранее заданную структуру и конструирующего ее в реальном времени с сохранением драматургической целостности. За счет использования луп-станции вокальные и инструментальные импровизации Г. Лау обретают качество «звуковых объектов», существующих одновременно в двух измерениях – как момент спонтанного творческого акта и как элемент циклической структуры. Посредством использования луп-станции Г. Лау формирует уникальный временной континуум, в котором настоящее исполнение постоянно диалогизирует со своими собственными «слепками», зафиксированными в петлях [11, с. 21].

Анализируя технические характеристики устройства и видя, как с ним взаимодействует Г. Лау, напрашивается логичный вывод, что данное приспособление в руках исполнителя становится полноценным участником музыкального действа, а время задержки, количество слоев музыкальной ткани и характер наложения определяют фактурные особенности и эмоциональную атмосферу произведения. Специфический «механистический» характер звучания мелодических петель после обработки и их точная ритмическая сетка создают выразительный контраст с живой, «дышащей» природой вокального и фортепианного исполнения, и превращают выступление Г. Лау в яркий пример современного синтеза технологического и художественного начал в музыкальном исполнительстве.

Бочка и белая канистра (металлический и пластмассовый промышленные резервуары) использующиеся в перформансе наравне с луп-станцией, и по которым исполнитель ритмически ударяет барабанными палочками, функционируют как индустриальные перкуссионные объекты, добавляющие грубоватый, резонансный шумовой тембр. Можно сказать, что запечатленный луп-станцией звук бочки вкупе с поочередными ударами по канистре, совмещенными с экспрессивным движением рук и корпуса Г. Лау, представляют собой пластически озвученное действо, которое задает тон всей композиции и формирует ритмическую опору.

Помимо прочего, в арсенале исполнителя присутствует дрель, представляющая собой выразительное средство звуковой деструкции. Ее звук – вращающийся, искаженный, местами близкий к глиссандирующему шуму – выступает как элемент перформативной провокации и как часть музыкально-театральной драматургии. Интеграция дрели в перформанс актуализирует идею технологического вмешательства в музыкальную структуру, а также создает напряжение между органическим и механическим звучанием, между инструментальной традицией и звуковым экспериментом.

В свою очередь, фортепиано в данном перформансе выполняет главенствующую и уникальную медиативную функцию, выступая связующим звеном между акустической природой традиционного инструментария и цифровой реальностью электронной обработки. Инструмент здесь существует в парадоксальном тройственном состоянии: с одной стороны, он сохраняет все атрибуты классического фортепианного звукоизвлечения, с другой – подвергается радикальному переосмыслению через призму современных технологий. В перформансе фортепиано также приобретает статус гибридного инструментально-перкуссионного объекта, в момент, когда артист актуализирует его ударный потенциал через ритмические удары по корпусу.

По сути, Генри Лау использует фортепиано как своеобразный «акустический преобразователь»,

2. Loop station – цифровое устройство для записи, наложения и циклического воспроизведения звуковых фрагментов в реальном времени (live looping).

сочетающий виртуозную фортепианную технику и экспериментальные приемы звукоизвлечения.

В этой связи особую художественную ценность приобретает диалектика взаимодействия между «аутентичным» фортепианным звучанием и его цифровыми трансформациями. В интерпретации Генри Лау фортепианное соло на 2:08 минуте становится центральным событием всей композиции – своеобразной композиционно-драматургической кульминацией, в которой исполнитель демонстрирует техническое мастерство и раскрывает глубину художественного переосмысления оригинала. Соло возникает как мощный эмоциональный всплеск, вбирающий в себя все предшествующие тематические и ритмические элементы и выводящий их на новый уровень драматургической напряженности. Этот эпизод аккумулирует энергию всего произведения и служит демонстрацией индивидуального стиля фортепианной игры Г. Лау: когда природа инструмента, с ее богатыми акустическими свойствами и естественной динамикой, вступает в сложный диалог с «стерильной» точностью обработанных луп-станцией фрагментов, создается эффект «двойной экспозиции», где один и тот же музыкальный материал предстает одновременно в двух ипостасях – как непосредственное исполнение и как его технологическое отражение.

Примечательно, что вокальная партия Г. Лау так же далека от оригинала: ее основа – чередование распева, речитативных интонаций, вокальных эффектов и субтональных вторжений. Голос здесь служит выразительным инструментом, вступающим в активный диалог с акустической и шумовой средой звучания. Принципиально важно, что Г. Лау отказывается от традиционной вокальной артикуляции в пользу свободной эстрадной манеры: его вокальное высказывание пластично, гибко и интонационно переменчиво. Местами голос сближается с интонационными моделями авторской песни, в иных эпизодах – с инстинктивной вокальной импровизацией. Подобная манера, также, как и весь перформанс, демонстрирует стремление к размыванию жанровых и стилистических границ, к переходу от пения как репрезентации мелодии – к пению как действию, процессу, событию. Особый интерес представляет использование приема live looping[3] на 00:56 мин., когда Генри Лау записывает вокальный фрагмент в реальном времени и создает многослойную фактуру путем наложения дополнительного голоса, звучащего на терцию выше. Этот способ гармонизации в реальном времени позволяет создать эффект расширенного вокального пространства и придает исполнению характер камерного многоголосия [11].

Здесь же следует добавить, что вся вокальная техника Г. Лау демонстрирует широкомасштабный пласт различных выразительных подходов: от тембровой контрастности (через противопоставление тихого пения и крика) до пространственной артикуляции звука за счет перемещений по площадке.

Обобщая вышесказанное, можно также добавить, что вся аранжировка Генри Лау представляет собой результат глубокой фактурно-драматургической трансформации исходного материала. От оригинала сохраняются лишь интонационно-мелодические и гармонические контуры, выполняющие функцию семантических ориентиров, обеспечивающих узнаваемость при радикальном переосмыслении музыкального образа. Линейная структура композиции замещается развернутым звуковым пространством, организованным по принципу наложения и ритмического варьирования повторяющихся фрагментов. В процессе исполнения возникает сложная, динамически подвижная звуковая ткань, в которой акустические, электронные и вокальные компоненты взаимодействуют как равноправные звуковые части.

Проанализировав сценическую стратегию Г. Лау и резюмируя вышесказанное, важно подвести итог о том, что перформативный образ данного артиста в интерпретации «Believer» предстает как целостное художественное явление, синтезирующее музыкальное исполнительство, телесную пластику и технологические новации. Проведенное исследование позволяет утверждать, что сценическая стратегия Г. Лау основана на принципиально новом понимании взаимоотношений между звуком, телом и пространством, а традиционные границы между этими элементами последовательно размываются. Вместе с тем, анализ сценической стратегии позволяет утверждать, что ключевой особенностью перформативного образа Г. Лау является его процессуальная природа – он не является заранее заданной моделью, а конструируется непосредственно в момент исполнения через комплекс взаимосвязанных действий: использование луп-станции и нестандартных перкуссионных объектов, радикальное переосмысление инструментальной техники (превращение фортепиано в перкуссионный и шумовой инструмент), новаторское использование вокальных возможностей (от шепота до электронной обработки) и осознанное включение телесности в музыкальную ткань произведения.

Важнейшим результатом исследования стало выявление механизмов сценической стратегии Г. Лау, посредством которых исполнитель трансформируется в субъект сценического высказывания:

- интеграция различных художественных языков (академического, популярного, электроакустического);
- перекодировка традиционных исполнительских техник;
- создание устойчивой системы взаимодействия между звуковыми, визуальными и пластическими компонентами.

Помимо прочего, проведенный анализ позволяет рассматривать исполнительскую практику Г. Лау как перформативный кросс-жанровый артефакт, в пределах которого музыкальное представление трансформируется в сложный сценический акт. Особое значение здесь приобретает разработанная артистом система взаимодействия различных художественных языков – от академического инструментализма до электронного саунд-дизайна, от традиционного вокала до экспериментальных техник звукоизвлечения.

Подытоживая вышесказанное, можно с уверенностью сказать, что сценическая стратегия Генри Лау служит твердой платформой для создания уникального перформативного образа. Вместе с тем, обзор сценической стратегии Г. Лау позволяет увидеть, что перформативный образ Г. Лау в интерпретации «Believer» – это умелая демонстрация перехода от классического понимания музыкального исполнения к более сложной, многослойной форме художественного высказывания. Сценическое поведение данного артиста выходит за пределы исполнительской функции в ее традиционном смысле и превращается в акт художественного конструирования, в котором смысл рождается не из заранее заданной формы, а из динамики происходящего на сцене.

3. Live looping – процесс записи и многократного воспроизведения звуковых фрагментов в реальном времени, с использованием луп-станции.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Eidsheim, N.S. 2015. *Sensing Sound. Singing and Listening as Vibrational Practice,* Duke University Press, Durham.
2. Abbate, C. 2004. Music – Drastic or Gnostic?, *Critical Inquiry*, vol. 30, no. 3, pp. 505-536.
3. Фролкин В.А. Расширение понятия «Исполнение» в современных условиях: междисциплинарный аспект // Южно-Российский музыкальный альманах. - 2012. - №2. - С. 58-64.
4. Лейпсон Л.В. Музыкальный материал в творчестве представителей западноевропейского авангарда второй половины XX-начала XXI веков: от фонетической композиции к перформативности: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. - Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Новосибирск, 2017. - 25 с.
5. Петров В.О. Звуковое и театральное начало в инструментальных перформансах Виктора Екимовского // Международный журнал исследований культуры. - 2017. №3 (28). - С. 92-104.
6. Петров В.О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: автореф. дис. д-ра искусствоведения: 17.00.02. - Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова, Саратов, 2014. - 47 с.
7. Biography of Henry Lau // MyDramaList. URL: https://mydramalist.com/people/6020-lau-henry (дата обращения: 15.04.2025).
8. Licht, A. 2007. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli International Publications, New York, USA.
9. What does «Believer» by Imagine Dragons mean? // The Pop Song Professor. URL: https://www.popsongprofessor.com/blog/2017/02/03/what-does-believer-by-imagine-dragons-mean (дата обращения: 15.04.2025).
10. Believer (Imagine Dragons) – violin & piano cover [Видеозапись] // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EU_JGT55vN0 (дата обращения: 15.04.2025).
11. Duarte, A. and Sardo, S. 2023. *Live Looping in Musical Performance: Lusophone Experiences in Dialogue*, Focal Press, Waltham, USA.
12. Демехина Д.О. К вопросу о концептуализации перформанса: версия Ричарда Шехнера // Артикульт. - 2017. - №28 (4). - С. 144-152.
13. Жаворонкова С.В. Перформативность в социокультурном контексте XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. - 2022. - №3 (107). - С. 71-76.

14. Кожевникова А.Р. Перформанс в музыке: теоретические аспекты // Журнал Общества теории музыки. - 2022. - №4 (40). - С. 39-46.

15. Карпец М.И. Электронные аудиотехнологии в композиторском авангарде 50-х гг. XX века: на материале творчества П. Шеффера, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена: дис. канд. искусствоведения: 17.00.09. - Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург, 2010. - 232 с.

Marina V. Galkina
Professor
State University of Education
Honorary member of the Russian Academy of Arts
e-mail: galkina.marina.2022@yandex.ru
Moscow, Russia
ORCID 0000-0001-6073-1399

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-109-118

THE EFFICIENCY OF THE RUSSIAN SILHOUETTE COMPETITION IN THE FASHION INDUSTRY DEVELOPMENT

Summary: The *article is devoted to the influence of competitions for young fashion designers on the promotion of the domestic fashion industry as an innovative project. The emergence and development of clothing designer competitions in a historical and social context is fundamentally different from fashion shows, festivals, and presentations. To give a strong impetus to young talents and introduce promising designers to leading brands is the purpose and the main mission of the Russian Silhouette competition. Promotion of Russian culture and art, which is the conceptual idea of Tatyana Mikhalkova, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, President of the Russian Silhouette Charity Foundation, Honoured Artist of the Russian Federation, is directly related to the formation of interaction between educational institutions and business representatives in terms of finding talents and creating conditions for creative competition among young designers. Young design specialists' career paths need to be planned to create a new, productive class of fashion industry professionals. The role and influence of competitions directly depend on the degree of popularity and significance of competition, the organisers' strategy, and the support of interested companies. Participants from various regions are becoming more interested as a result of the organisers' effective communication with the media and dissemination of the competition's aims and objectives. The development of micro and macro-business shows that many new world brands are born from small home studios. A qualitatively new information policy forms a demand for original, but customer-oriented creativity. Awareness of the initial request from manufacturers, based on the results of competitions, motivates clothing designers to work more purposefully.*

Keywords: competition, design, fashion, business, production, creative education, art, brand, competition, media space.

The fashion industry plays a big role in global business and influences practically every sector, from the arts to high technology and energy. The evolution of clothing design as a whole is a crucial component of world culture and art in the modern era. When we think of fashion as a reaction to societal needs, we see a reciprocal process: fashion's impact on how society is formed.

Competition in the fashion industry has always been distinguished by a tough and principled struggle for the buyer. Clothing designers began promoting the concepts of elitism and luxury in the late 19th century, when the first couturiers appeared. They focused on affluent clients who could finance the development and creation of numerous prototypes, samples, and trial search work. As a result, the emergence of world fashion houses and individual outstanding representatives of the fashion industry directly depended on the ability to follow general global trends and did not leave the opportunity for experiments and promotion of young independent specialists. In the first half of the 20th century, a new approach to training future clothing designers began to form. Bauhaus and VKHUTEMAS were the first higher education institutions to train specialists with the focus on mass production of clothing; however, they had certain freedom of creativity within the limits of the market saturation with goods. In general, the practice of selling ready-made clothes had a serious impact on the work of world fashion houses, and, as a result, the emergence of not only haute couture lines, but also prêt-

Ill. 1. T. Mikhalkova. President of the Charitable Foundation "Russian Silhouette"

à-porter. Of course, almost every collection from Dior, Chanel, Balenciaga, and other leading couturiers became an event in the fashion world. However, starting in the 50s and 60s of the 20th century, more and more small independent manufacturers appeared. Their access to the world market was significantly limited, nevertheless, they were capable of competing at an average, close to the buyer level; moreover, they responded much faster to the variability of trends.

Unlike the complex, theatrical shows of world couturiers, designers could easily make a name for themselves using various visual and graphic techniques — cinema, music, magazines, and photographs. "Viewers' attention was drawn to the characters' fashionable attire through cinematic fashion shows, which also highlighted the film's main stars." [6, 85]. As Hollywood's Golden Age comes to an end, the format of movies changes, new trends in visual creativity emerge, and social relationships shift. It becomes clear that new, promising designers are just as important to the fashion industry's continued success as a well-known name. "Fashion trends do not limit the 21st century fashion designer with rigid frameworks. The modern creator has their own individual, recognisable style." [4, 55].

Ballet competitions anticipated the competitive movement in all areas of art associated with the creation of unique, creative samples of clothing. Dancers' complex, theatrical, but functional costumes create a unique synthesis of arts, they are the most important component of the performance. Divided into competitions of classical and modern ballet, these complexes, which connect music, plasticity, skill of the performer and the creative concept of the artist-designer, allow implementing the most daring decisions. In fact, having a deeper history, ballet competitions laid the foundation for a system of values, in which the classical embodiment of the performers' image, on the one hand, forms the artist-designer's creative vision, and on the other hand, provides an opportunity to see new subtleties in widely known works. "The goal of any creative competition is the discovery of new names. Practice shows that the winners of the first awards, as a rule, become widely known in their countries and abroad, since the competition is one of the most important stages of the professional and creative growth of a young artist." [3, 185]. Many designers work with the world's major theatres, creating unique designer costumes for leading opera and ballet performers.

Owing to one of the first design competitions in Paris, Yves Saint Laurent and Karl Lagerfeld, who were both 19 years old, became famous. The history of the Russian Silhouette international competition for young designers, a leading instrument for promoting modern Russian fashion, has always been filled with attention to aspiring artist-designers. The international competition for young designers was created with the aim of developing the domestic fashion industry and preserving national cultural traditions, discovering and supporting new names, as well as promoting Russian designers abroad [7]. The outstanding competition was included in the state program of 2000, which obviously became a powerful impetus for development and made it possible for the promising concept to spread throughout the nation and its neighbouring countries. Over the many years of the competition, a large number of graduates of specialised educational institutions have had the opportunity to create experimental collections and present them to an international jury of professionals and representatives of manufacturing companies, in the context of a celebration of creativity, to gain an understanding of all stages of creative activity — from creating conceptual sketches to a presentation in the style of a fashion show. The winners of the competition are still successfully developing their brands today. The most famous of them are: Alena Akhmadullina, Alexander Terekhov, Vika Gazinskaya, Kirill Gasilin, Bessarion, Alexey Vlasov, Anton Galetsky, and many others.

The Russian Silhouette international competition has become a kind of school for aspiring designers, providing an opportunity to get acquainted with the collections of colleagues and competitors, exchange ideas, healthy criticism, analytical comments. Each of the preparation stages is of decisive importance for the recognition of the future collection. A well-thought-out idea of an artistic image, a phenomenal composition, amazing combinations of fabrics and textures, innovative designs, exclusive decors, progressive technologies!

A deep understanding of the essence and purpose of the competition event allows the designer to fully immerse themself in the implementation of the creative idea. The organisation of the stages of the collection creation process shows which professional competencies are of decisive importance.

The beginning of work on a collection is characterised by a surge of emotions — the appearance of an opportunity to demonstrate your original collection, to present it to a professional jury with the hope of promotion. Then, a meeting with colleagues from other universities, peers or young designers, an opportunity to see OTHER ideas, perhaps alternative and incomprehensible, contradictory, but — different. Discuss, find arguments in defence of your ideas. Psychological preparation and stress resistance are extremely necessary. Excitement and understanding of the level of reaction of the selection committee, since only winners of regional stages reach the final of the competition, where no less strict assessment of all the results of the designer's work takes place. Rehearsal and fitting on professional models can reveal a fundamentally different view of your original collection. During the fitting, correct, highly professional, and incredibly important comments about the features of the competition collection from the foundation's consultants play perhaps the most effective role in realising the aesthetic value of the creator's artistic thought. Rehearsal of the final pass for the show is a joint creativity of the designer, the stylist, and the director. How? In what order? Why exactly these hairstyles and makeup, what models?

And then - the competition, causing stunning excitement, the process of gathering guests, understanding the special importance of a unique Event. The gala show at Gostiny Dvor is a real breakthrough in the world of fashion. The final of the competition brings together 70 young designers, 150 models, 2000 guests. Freedom of creativity, the embodiment of the boldest ideas, fiery music — all this makes the event truly bright and unforgettable. Reports on the competition final are broadcast by the central TV channels of Russia, showing the scope and grandeur of the unique event. The presentation of the collection is always a sensation, a moment of truth in the life of any designer, whether a beginner or a professional couturier; it is grandiose, atmospheric, with a large number of photographers, representatives of the press, television, the Internet community. The jury consists of famous media personalities, eminent designers, artists, representatives of domestic and foreign fashion brands. The world-famous French couturier, Jean-Charles de Castelbajac, invited by the jury chairman, was delighted by the diversity of ideas of our young designers and the grandeur of the event. And for a long time, all participants will have a feeling of being involved in a great Event — a breakthrough in the fashion industry development.

The state program to support young designers and create conditions for creativity with the participation of Russian companies is due, among other things, to the reorientation of the clothing market towards domestic manufacturers [8]. Moreover, numerous funds and commercial organizations are interested in creating conditions for small and medium businesses both in Moscow and in the regions. The desire to motivate teachers of the Costume Design and Construction speciality is the driving force behind any competition. Students' further development and their participation in competitions depend on the teacher's role. The best design schools in our country exist owing to enthusiastic teachers from Moscow, St. Petersburg, Omsk, Yekaterinburg, and Ivanovo. The development of clothing design in our country often depends on competitions for young designers. Thus, in Belarus, where the Melnitsa Mody festival received support at the state level, a strong galaxy of professional fashion artists has grown up. In specialised educational institutions, the relevant decisions are the prerogative

of teachers and the management of the institution, who, if necessary, help to draw up a competent application for a grant to participate in the competition. And there is no doubt that a designer who has experience of participation in a famous competition in their professional portfolio, marked by a diploma or professional internship, has a great chance of advancement in the fashion industry. Considering that designers from many regions of Russia and the near abroad are usually represented at competitions, the competition takes place not only at the professional, but also at the cultural level, since almost every participant includes fashionable ethnic or national motifs in their collection. "Many regions host fashion festivals and clothing designer competitions annually, the most famous of which are: the Russian Silhouette, a clothing designer competition, the Volga fashion in the Volga region, the Baikal Fashion Week in the capital of Buryatia, EthnoDar in Kazan. Most fashion festivals organised in the regions have a multicultural focus, integrating ethnic and national cultural codes in the festival space." [1, 185].

The formation of career trajectories of young designers begins from the moment of admission to the specialised program. From the very first stage, it is already possible to practically determine what style of work a particular student gravitates towards. The general training program, including numerous professionally oriented subjects and courses, shows which competencies are developing more actively, and which require additional efforts. Regardless of the chosen further direction of professional activity in all areas of fashion design, students need experience in presenting a collection at all stages of work. Considering that at the initial stages of the competition, the number of participants can be several hundred or even thousands, a limited number of participants motivated to achieve the best result will be admitted to the final stages. The role of the competition in the formation of design and its significance for the participants varies depending on the results achieved, which are presented to the contestants. The most famous Russian competitions of fashion designers — the Russian Silhouette, the Admiralty Needle, and some others, show the most stable high results of the participants. It is directly related to both the authority of the organisers and the attention of the sponsors and the jury. One of the most important factors in the success of the competition as an event is its response in the media space. The interest of representatives of manufacturing companies in employing and supporting young designers plays a major role in this process. In this regard, the principle of openness and accessibility of information on the competition is of great importance in order to reach the maximum audience and specialists. It is the policy of accessibility of the competition that turns it into a widely discussed event, which is learned about in Russia and neighbouring countries. "High-quality training of professional personnel for the fashion industry depends on the correct understanding that the modern fashion industry currently includes not only designers, industrialists, buyers, but also those who help promote the product — shopping centres, mass media." [2, 124].

Nowadays, children's art schools and other educational institutions have a large presence of fashion design as a dynamic creative activity. Children's and youth collection competitions, participation in them, therefore, encourages students to continue their study in the field and fosters a high degree of internal competitiveness. "Quality education is based not only on a clearly defined educational program and highly qualified teaching staff, but also on an understanding of how important it is for young professionals to have the opportunity to prove themselves beyond the walls of an educational institution." [5, 17]. For some young designers, the very fact of reaching the final of a well-known competition is already a success, demonstrating their competitiveness and high level of professional competencies. However, the ability to reformat competition entries and projects into functional, commercially successful products is a real indicator.

Conclusion

The evolution of contemporary fashion, including domestic fashion, can be seen as a worldwide cultural discourse in which the semantic signs of clothing and the images they contain are passed down at each stage. International competitions for young designers aimed at supporting young talents are intended to create a limitless creative space. It is difficult to overestimate the enormous influence of competitions on the modern creative life of Russia and the prospects for the fashion industry development.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Kotlyarevskaya, N.V. 2020. "Fashion and Design Festival as a Component of Cultural Brand" [Festival mody i dizajna kak sostavlyayushchaya kulturnogo brenda], *Manuscript [Manuskript]*, vol. 13, iss. 3, pp. 184-188.
2. Kuleshova, A.A. 2010. "The Fashion Competitions in the Fashion Industry" [Konkursy v mody v otechestvennoj industrii mody], *Innovations [Innovatsii],* no. 4, pp. 124-127.
3. Levkoeva, N.G. 2012. "International Ballet Competitions: Tendences of Development" [Mezhdunarodnye baletnye konkursy. Tendentsii razvitiya], *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music [Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka]*, no. 1, pp. 166-187.
4. Zakharchuk, N.S. and Popkovskaya, L.V. 2023. "About Methods for Forming Sustainable Fashion" [O metodakh formirovaniya ustojchivoj mody], *Materials and Technologies [Materialy i tekhnologii]*, no. 1, pp. 54-59.
5. Dymova, S.S. 2017. "Contests as a Criterion of Efficiency of Higher Educational Institutions" [Konkursy kak kriterij effektivnosti raboty vysshego uchebnogo zavedeniya], *Business and Design Review [Biznes i dizajn revyu]*, no. 2(6), pp. 15-20.
6. Bakina, T.V. 2022. "Film Stars on a Catwalk: Costumes and Aesthetics of Fashion Shows in Classic Hollywood Films about Fashion Models" [Kinozvezdy na podiume: kostyumy i estetika modnykh pokazov v klassicheskikh gollivudskikh filmakh o manekenshchitsakh], *International Journal of Cultural Research [Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kultury]*, no. 1(46), pp. 85-98.
7. Charity Foundation «Russian Silhouette», "XIII International Competition of Young Designers «Russian Silhouette»", available at: https://russian-siluet.ru/polozhenie-konkursa-2019-2023/ (Accessed 22 April 2025).
8. The official site of the state Duma of the Federal Assembly of the Russian Federation, 2018, "The State Duma passes law to support Russian designers and fashion designers", available at: http://duma.gov.ru/news/29265/ (Accessed 22 April 2025).

Марина Владимировна Галкина
Профессор
Почетный член РАХ
Государственный университет просвещения
e-mail: galkina.marina.2022@yandex.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-6073-1399

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-109-118

ЭФФЕКТИВНОСТЬ КОНКУРСА «РУССКИЙ СИЛУЭТ» В РАЗВИТИИ ИНДУСТРИИ МОДЫ

Аннотация. Статья посвящена влиянию конкурсов молодых дизайнеров одежды на продвижение отечественной индустрии моды, как инновационного проекта. Появление и развитие конкурсов дизайнеров одежды в историческом и социальном контексте принципиально отличается от модных показов, фестивалей и презентаций. Цель конкурса «Русский силуэт» – его основная миссия - дать сильный импульс молодым талантам и представить ведущим брендам перспективных дизайнеров. Концептуальная идея Татьяны Михалковой, член-корреспондента Российской академии художеств, Президента благотворительного фонда «Русский силуэт», заслуженного деятеля искусств Российской Федерации - продвижение русской культуры и искусства - напрямую связано с формированием взаимодействия учебных учреждений и представителей бизнеса в плане поиска талантов и создания условий для творческой конкуренции молодых дизайнеров. Карьерные траектории молодых специалистов в сфере дизайна необходимо проектировать для формирования нового эффективного класса профессионалов индустрии моды. Роль и влияние конкурсов напрямую зависят от степени популярности и значимости конкуренции, стратегии организаторов и поддержки заинтересованных компаний. Мощное взаимодействие с прессой, информирование о целях и задачах конкурсов со стороны организаторов приводит к возрастающему интересу участников из разных регионов. Развитие микро - и макро-бизнеса, показывает, что множество новых мировых брендов рождаются из небольших «домашних ателье». Осознание первоначального запроса со стороны производителей, по результатам конкурсов, мотивирует дизайнеров одежды работать более целенаправленно.

Ключевые слова: конкурс, дизайн, мода, бизнес, производство, творческое образования, искусство, бренд, конкуренция, медиапространство..

Индустрия моды – это значительная часть мирового бизнеса, оказывающая влияние практически на все отрасли производства – от искусства до сферы энергетики и высоких технологий. В современном историческом периоде развитие дизайна одежды в целом является неотъемлемой частью мировой культуры и искусства. Рассматривая моду как реакцию на запросы общества, мы отмечаем и наблюдаем взаимообразный процесс – влияние моды на формирование социума.

Конкуренция в модном пространстве всегда отличалась жестким и принципиальным процессом борьбы за покупателя. Начиная с конца 19-го века, времени первых кутюрье, мы можем видеть, как дизайнерами одежды продвигались идеи элитарности и роскоши, ориентированные на исключительных заказчиков, готовых финансировать процесс, связанный с разработкой и созданием целого ряда прототипов, образцов и пробных поисковых работ. В результате, возникновение мировых домов моды и отдельных выдающихся представителей модной индустрии напрямую зависело от умения следовать общим мировым тенденциям и не оставляло возможности для экспериментов и продвижения молодых независимых специалистов. В первой половине XX века началось формирование нового подхода к обучению будущих дизайнеров одежды. Баухаус и ВХУТЕМАС первыми из высших образовательных учреждений стали готовить специалистов, ориентированных на массовое производство одежды, но имеющих определенную свободу творчества в пределах рынка насыщения товарами. В целом, практика продаж готовой одежды оказала серьезное влияние и на работу мировых домов моды, и, как следствие, появление не только линий от-кутюр, но и прет-а-порте. Конечно же, практически каждая коллекция от Диор, Шанель, Баленсиага и других ведущих кутюрье становилась событием в мире моды, но, начиная с 50-х, 60-х годов 20-го века появляется все больше небольших независимых производителей, доступ которых на мировой рынок был существенно ограничен, но способных конкурировать на среднем, приближенном к покупателю уровне, а также значительно быстрее реагировать на изменчивость трендов.

В отличие от сложных, театрализованных показов мировых кутюрье, дизайнеры вполне могли заявить о себе при помощи различных визуальных и графических приемов – кинематографа, музыки, журналов и фотографий. «Кинематографические фэшн-шоу привлекали внимание зрителей к стильным костюмам персонажей кино-картины, а также создавали дополнительный акцент на ключевых звездах фильма». [6, 85]. С окончанием «Золотого века» Голливуда, изменением формата кинематографа, появлений новых направлений в визуальном творчестве, изменением социальных отношений, приходит понимание, что для дальнейшей успешной коммерческой деятельности индустрии моды нужно не только великое имя, но и новые, перспективные дизайнеры. «Тенденции моды не ограничивают дизайнера-модельера XXI века жесткими рамками. Современный креатор имеет собственный стиль, авторский почерк». [4, 55].

Конкурсы балета предвосхитили конкурсное движение во всех областях искусства, связанных с созданием уникальных творческих образцов одежды. Сложные, театрализованные, но, функциональные костюмы танцовщиков создают своеобразный синтез искусств, являются важнейшей составляющей выступления. Разделяясь на конкурсы классического и современного балета, данные комплексы, в которых связаны музыка, пластика, мастерство исполнителя и творческий замысел художника-дизайнера, позволяют реализовать наиболее смелые решения. Конкурсы балета, имея более глубокую историю, по сути, заложили систему ценностей, в которой классическое воплощение образа исполнителей с одной стороны формирует творческое видение художника-дизайнера, с другой предоставляет возможность увидеть новые нюансы в широко известных произведениях. «Задача любого творческого состязания — это открытие новых имен. Практика показывает, что лауреаты первых наград, как правило, становятся широко известными в своих странах и за рубежом, так как конкурс — это один из важнейших этапов профессионального и творческого роста молодого артиста». [3, 185]. Многие дизайнеры работают с ведущими театрами мира, создавая уникальные дизайнерские костюмы для ведущих исполнителей оперы и балета.

Благодаря одному из первых конкурсов дизайнеров в Париже стали известными Ив Сен Лоран и Карл Лагерфельд, которым было по 19 лет. История международного конкурса молодых дизайнеров «Русский силуэт», ведущего инструмента продвижения современной российской моды, всегда была наполнена вниманием именно к начинающим художникам-дизайнерам. Международный конкурс молодых дизайнеров, который создан с целью развития отечественной модной индустрии и сохранения национальных культурных традиций, открытия и поддержки новых имен, а также продвижения российских дизайнеров за рубежом» [7]. Выдающийся конкурс вошел в государственную программу 2000г., что очевидно стало мощным импульсом развития и позволило охватить перспективной идеей всю страну и ближнее зарубежье. За многие годы проведения конкурса большое количество выпускников специализированных учебных учреждений получили возможность создать экспериментальные коллекции и представить их на суд международного жюри профессионалов и представителей производственных компаний, в условиях праздника творчества, получить понимание всех этапов творческой деятельности – от создания концептуальных эскизов до презентации в стилистике модного показа. Призеры конкурса и сегодня успешно развивают свои бренды, наиболее известные: Алена Ахмадуллина, Александр Терехов, Вика Газинская, Кирилл Гасилин, Бессарион, Алексей Власов, Антон Галецкий и многие другие.

Международный конкурс «Русский силуэт» стал своеобразной школой для начинающих дизайнеров, предоставил возможность ознакомления с коллекциями коллег и конкурентов, обмена идеями, здоровой критики, аналитических замечаний. Каждый из этапов подготовки имеет решающее значение для признания будущей коллекции. Продуманная идея художественного образа, феноменальная композиция, удивительные сочетания тканей и фактур, инновационные конструкции, эксклюзивные декоры, прогрессивные технологии!

Глубокое понимание сущности и цели конкурсного мероприятия позволяет дизайнеру полностью погрузиться в выполнение творческого замысла. Организация поэтапности процесса создания коллекции показывает, какие профессиональные компетенции оказывают решающее значение. Начало работы над коллекцией характеризует всплеск эмоций - появление возможности продемонстрировать свою авторскую коллекцию, представить профессиональному жюри с надеждой на продвижение. Далее - встреча с коллегами из других вузов, ровесниками или молодыми дизайнерами, возможность увидеть ДРУГИЕ идеи, возможно альтернативные и непонятные, противоречивые, но - другие. Обсудить, найти аргументы в защиту своих идей. Крайне необходима психологическая подготовка и стрессоустойчивость. Волнение и понимание уровня реакции отборочной комиссии, ведь до финала конкурса доходят только победители региональных этапов, где происходит не менее строгая оценка всех выполненных результатов работы дизайнера. Репетиция и примерка на профессиональных моделях – может выявить принципиально другой взгляд на свою авторскую коллекцию. Корректные, высокопрофесиональные и невероятно важные комментарии об особенностях конкурсной коллекции консультантов фонда в процессе примерки играют едва ли не самую эффективную роль в осознании эстетической ценности творческой мысли автора. Репетиция финального прохода для показа – совместное творчество дизайнера, стилиста, режиссера. Как? В каком порядке? Почему именно такие прически и макияж, какие модели?

И уже сам конкурс, вызывающий ошеломительное волнение, процесс сбора гостей, понимание особой важности уникального События. Гала-шоу в Гостином Дворе – настоящий прорыв в мире моды. Финал конкурса собирает 70 молодых дизайнеров, 150 моделей, 2000 гостей. Свобода творчества, воплощение самых смелых идей, зажигательная музыка – все это делает событие по-настоящему ярким и незабываемым. Репортажи о финале конкурса транслируются центральными телеканалами России, показывая размах и грандиозность уникального события. Показ коллекции – всегда сенсация, момент истины в жизни любого дизайнера – и начинающего и профессионального кутюрье, грандиозная, атмосферная, с большим количеством фотографов, представителями прессы, телевидения, Интернет сообщества, в жюри представлены известнейшие медийные личности, именитые дизайнеры, художники, представители отечественных и зарубежных модных брендов. Приглашенный председателем жюри всемирно известный французский кутюрье Жан Клод де Кастельбажак с восторгом воспринял разнообразие идей наших молодых дизайнеров и грандиозность проводимого мероприятия. И на долгое время всех участников не будет покидать ощущение причастности к великому Событию – прорыву в деле формирования индустрии моды.

Государственная программа поддержки молодых дизайнеров и создание условий для творчества с участием российских компаний обусловлена, в том числе и переориентированием рынка одежды в сторону отечественных производителей [8]. Многочисленные фонды и коммерческие организации также заинтересованы в создании условий для малого и среднего бизнеса, как в Москве, так и в регионах. Движущей силой любого конкурса является стремление к мотивации преподавателей специальности «Дизайн костюма» и конструирования. Именно от роли преподавателя зависит дальнейшее развитие студентов, их участие в конкурсах. Лучшие дизайнерские школы в нашей стране существуют благодаря преподавателям-энтузиастам из Москвы, Санкт Петербурга, Омска, Екатеринбурга, Иваново. От конкурсов молодых дизайнеров часто зависит и развитие дизайна одежды в нашей стране. Так, в Беларуси, где фестивалю «Мельница моды» оказывалась поддержка на государственном уровне, выросла сильная плеяда профессиональных художников моды. В профильных образовательных учреждениях

соответствующие решения являются прерогативой преподавателей и руководства учреждения, при необходимости помогающих составить грамотную заявку на получение гранта для участия в конкурсе. И нет сомнения, что дизайнер, имеющий в своем профессиональном портфолио опыт участия в известном конкурсе, отмеченный дипломом или профессиональной стажировкой, имеет большие шансы продвижения в сфере моды. Учитывая, что на конкурсах, как правило, представлены дизайнеры из многих регионов России и Ближнего Зарубежья, конкуренция происходит не только на профессиональном, но и на культурном уровне, ведь практически каждый участник включает в свою коллекцию модные этнические или национальные мотивы. «Во многих регионах ежегодно проходят фестивали моды и конкурсы дизайнеров одежды, наиболее известные из них: «Русский силуэт», конкурс дизайнеров одежды: в Поволжье – "Volga fashion", в столице Бурятии –"Baikal Fashion Week", в Казани – «ЭтноДар». Большинство фестивалей моды, организованных в регионах, имеют поликультурную направленность, интегрируя в фестивальном пространстве этнические и национальные культурные коды». [1, 185].

Формирование карьерных траекторий молодых дизайнеров начинается с момента поступления на профильное направление. С самого первого этапа уже можно практически определить, к какому стилю работы тяготеет тот или иной студент. Общая программа подготовки, включающая большое количество профессионально ориентированных предметов и курсов, показывает, какие компетенции развиваются более активно, а какие требуют дополнительных усилий. Вне зависимости от выбранного дальнейшего направления профессиональной деятельности во всех сферах дизайна одежды, студентам требуется опыт презентации коллекции на всех этапах работы. Учитывая, что на начальных этапах проведения конкурса число участников может составлять несколько сотен или даже тысяч, к финальным этапам будет допущено ограниченное количество участников, мотивированных на максимальный результат. Роль конкурса в формировании дизайна и его значение для участников варьируется в зависимости от тех выполненных результатов, которые предъявляются к конкурсантам. Наиболее известные российские конкурсы дизайнеров одежды – «Русский силуэт», «Адмиралтейская игла» и некоторые другие, показывают наиболее стабильные высокие результаты участников. Это напрямую связано как с авторитетом организаторов, так и вниманием спонсоров и жюри. Одним из важнейших факторов успешности конкурса как мероприятия является его отклик в медиапространстве. Большую роль в этом процессе играет заинтересованность представителей производственных компаний в трудоустройстве и поддержке начинающих дизайнеров. В связи с этим, большое значение имеет принцип открытости и доступности информации по конкурсу, с целью максимального охвата аудитории и специалистов. Именно политика доступности конкурса превращает его в широко обсуждаемое событие, о котором узнают в России и странах ближнего зарубежья. «Качественная подготовка профессиональных кадров для индустрии моды зависит от правильного понимания того, что современная индустрия моды в настоящий момент включает в себя не только дизайнеров, промышленников, покупателей, но и тех, кто помогает продвигать товар — торговые центры, масс-медиа». [2, 124].

Дизайн одежды, как яркая творческая деятельность, сейчас широко представлен в детских школах искусства и центрах дополнительного образования. Соответственно, конкурсы коллекций для детей и юношества, участие в них положительно мотивирует учащихся на дальнейшее обучение по специальности, приобретая значимый уровень внутренней конкуренции. «В основе качественного образования лежит не только четко выверенная образовательная программа и высококлассный преподавательский состав, но понимание того, насколько важно молодым специалистам иметь возможность проявить себя за стенами учебного заведения». [5, 17]. Для некоторых молодых дизайнеров сам факт выхода в финал известного конкурса уже является успехом, показывающим его конкурентоспособность и высокий уровень профессиональных компетенций. Но действительными показателями являются также способности к переформатированию конкурсных работ и проектов в функциональные коммерчески успешные изделия.

Заключение.

Историю развития современной моды, в том числе отечественной, можно рассматривать как

глобальный диалог культур, на каждом этапе которого происходит трансляция смысловых знаков одежды и заложенных в них образов. Направленные на поддержку молодых талантов международные конкурсы молодых дизайнеров предназначены для создания безграничного творческого пространства. Трудно переоценить огромное влияние конкурсов на современную творческую жизнь России и перспектив развития индустрии моды.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Котляревская Н.В. Фестиваль моды и дизайна как составляющая культурного бренда // Манускрипт. - 2020. - Вып. 3. - Т. 13. - С. 184-188.
2. Кулешова А.А. Конкурсы в моды в отечественной индустрии моды // Инновации. - 2010. - №4. - С. 124-127.
3. Левкоева Н.Г. Международные балетные конкурсы. Тенденции развития // Театр. Живопись. Кино. Музыка. - 2012. - №1. - С. 166-187.
4. Захарчук Н.С., Попковская Л.В. О методах формирования устойчивой моды // Материалы и технологии. - 2023. - №1. - С. 54-59.
5. Дымова С.С. Конкурсы как критерий эффективности работы высшего учебного заведения // Бизнес и дизайн ревю. - 2017. - №2 (6). - С. 15-20.
6. Бакина Т.В. Кинозвезды на подиуме: костюмы и эстетика модных показов в классических голливудских фильмах о манекенщицах // Международный журнал исследований культуры. - 2022. - №1 (46). - С. 85-98.
7. XIII Международный конкурс молодых дизайнеров «Русский Силуэт» // Благотворительный Фонд «Русский Силуэт». URL: https://russian-siluet.ru/polozhenie-konkursa-2019-2023/ (дата обращения: 22.04.2025).
8. ГД приняла закон по поддержке российских дизайнеров и модельеров // Сайт Государственной Думы Федерального Собрания Российской Федерации. URL: http://duma.gov.ru/news/29265/ (дата обращения: 22.04.2025).

Svetlana A. Pavlova
Associate Professor
The Music History Department
The Gnessin Russian Academy of Music
e-mail: hymnography@yandex.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-119-147

CHRISTIAN CONCEPT OF M. MUSSORGSKY'S CREATIVITY AND THE GNESSIN FESTIVAL: DIALOGUE IN THE COMPOSER'S HOMELAND, 2025

Summary: An educational youth project, the Gnessin Festival: Dialogue in the Composer's Homeland, debuted in Moscow and Velikiye Luki in March 2025 to commemorate the 130th anniversary of the Gnessin system of music education. The festival became a creative continuation of the scientific work that the author of the annotated article has been conducting for many years. The work is aimed at studying the monuments of musical art, in particular, Russian opera, from the point of view of spirituality.

By spirituality we mean Christocentrism. The article specifies the meaning of this concept in connection with M. Mussorgsky's operatic works and tells about the concert program of the Festival Opening in its relation to the composer's personality and vocation. At the suggestion of the author of the project, fragments of the operas, Boris Godunov and Khovanshchina, were performed as the opening of the concert in order to show in practice the semantic features of the Christian concept of creativity.

The article is accompanied by an open letter from Velikiye Luki musicians to the Rector of the Gnessin Russian Academy of Music, laureate of the Russian Government Prize, artistic director and conductor of the Altro Coro Gnessin Ensemble of Contemporary Choral Music, A. Ryzhinsky, with gratitude for the concerts, master classes, excursions at the Festival, and an assessment of the experimental concert program of the project opening.

Keywords: M. Mussorgsky, Christianity, the Gnessin Festival: Dialogue in the Composer's Homeland, Altro Coro, Kant, Svetoch, opera, Boris Godunov, Khovanshchina

The Artist's Calling

The artistic depiction of beauty alone, in its material meaning, is crude childishness, the childhood of art. The subtlest features of human nature and the human masses, the persistent poking around in these little-known countries, conquering them – this is the true calling of an artist.
Modest Mussorgsky

The life of M. Mussorgsky is connected with the opera genre by strong bonds of "truth, no matter how salty it is", which he wanted to reveal "to man and humanity". As is known, Modest Mussorgsky is the author of four operas: two tragedies – *Boris Godunov* and *Khovanshchina*, and two comedies – *The Marriage* and *Sorochintsy Fair*. If there had been enough time to implement the idea of Pugachevshchina, the number of tragedies would have increased to three, and the composer "could have been compared with ancient Greek authors" [11], for whom exactly such amount of works was a pass to the big stage in order to influence a large number of people with their creativity.

It seems that the composer's operatic legacy's broad relevance is connected with Mussorgsky's research of the "subtle features of human nature", leading him to the universal issue of spiritual existence, which he then revealed from a Christian perspective. We have discussed the Christocentricity of Mussorgsky's work in detail in a series of scientific articles [16, 18, 19, 20, etc.]. The concert program allowed us to discover this content in the composer's music. However, before we consider the practical part of the project, let us highlight the main point, in our opinion, in determining the spirituality of the composer's work.

When the topic of "subtle matters" comes up in research, attention is primarily drawn to the duality of dramatic plans, which in turn reflect the duality of the universe. Scientists draw conclusions about the relationship between the visible "plot" world and the invisible "supraplot" or about the "paradoxical harmony" of the good and the evil in the characters' images. Note that such manifestations of the metaphysical are characteristic not only of Christian culture, but also of all its branches and even paganism. In connection with Mussorgsky's creative work, a more precise spiritual perspective is also indicated — correlation with biblical texts up to citation.

However, to determine Christocentrism, in our opinion, the listed evidence is not enough. "You believe that there is one God. Good! Even the demons believe that — and shudder," says the Epistle of the Apostle James, "But do you want to know <...> that faith without good deeds is useless?" (James 2:20). The "deed" performed by a Christian is Salvation. "There is nothing that would be as important for us as salvation — a word that is familiar to all Orthodox Christians and desired by all of us. Salvation is the central meaning and main task of our faith." It is also seen as the key definition of the spirituality of art, including Mussorgsky's operatic work — in the focus on the salvation of people.

So, what kind of salvation can we talk about when in the tragedies *Boris Godunov* and *Khovanshchina*, an infinite number of people, heading for death and dying before the eyes of the audience, are brought onto the stage? Indeed, Modest Mussorgsky, like no one else, responds to the suffering of "man and humanity" and broadcasts them "live" in the opera plot. However, he would not be an Orthodox Christian if he focused only on this terrible side of life and did not point out the common path of salvation for everyone — the Christian one. This path runs through the spiritual, internal sphere, and not at all the social, external, as was customary to interpret in the previous revolutionary century of our history.

Do Mussorgsky's opera heroes know about this spiritual component of life, or are they so busy with the arrangement of the earthly kingdom that they completely forget about the Kingdom of Heaven? "They have not rejected you. They have rejected me from being their king" (1 Samuel 7:8) — these words could be an epigraph to the composer's operatic work. They are true for most of the characters shown, "individual" and "collective", according to modern classification. The composer proposed a different classification, connected precisely with the idea of Salvation: "gossipers" who are sure that they are "Orthodox", but in fact violate the Gospel commandments, even to the point of killing their close ones, even the Tsar himself.

There are two truly Orthodox among the participants in the action in both tragic operas by Mussorgsky. The operas *Boris Godunov* and *Khovanshchina* can be called tragedies since only the "little flock" embarks on the path of Salvation: Boris in the first opera and the Streltsy in the second. And they are transformed in the process of action, responding to Divine grace with humility and prayer. It is precisely these saving stages of spiritual life, in accordance with the teaching of the Church [5, 15], that Mussorgsky points out. Moreover, Modest Mussorgsky carefully "measured" his life and work, as well as the fate of his opera heroes, historical compatriots, and the fate of the country that depends on them, in spiritual categories.

"I am a man, and all sides of human nastiness are accessible to me, as well as some good human sides," writes Modest Mussorgsky, "just give free rein to passions, as they say. I have not given in this regard and will not give, as long as I have the strength." The composer's strength was enough for four operas and a little more than four decades of life. In terms of his heartfelt attention to "man and humanity" and the effective saving help that is embedded in his work, Mussorgsky can be compared, no more and no less, to Christ Himself. According to Saint Demetrius of Rostov, this is what the life of every person consists of – becoming like God: "the image of God is even in the soul of an unfaithful person, but the likeness is only in a virtuous Christian" [3].

To Grab the Heart

In the ladder of nature's creativity, Man
is the highest organism (at least on Earth), and this
highest organism has the gift of speech and voice...
If it is possible, strictly obeying the artistic
instinct in catching human vocal intonations,
to grab the heart, then shouldn't we do this?
M. Mussorgsky

The concert program included liturgical hymnography familiar to Modest Mussorgsky to reflect on the composer's spiritual life. The Altro Coro Gnessin Ensemble of Contemporary Choral Music, the artistic director and conductor of which is the laureate of the Russian Government Prize, Rector of the Gnessin Russian Academy of Music, A. Ryzhinsky, presented a concert program, "Masterpieces of Russian Sacred Music of the 19th-20th Centuries", with which the ensemble is touring in Russia and abroad. The liturgical hymns were interpreted by composers of generations following M. Mussorgsky: P. Tchaikovsky, S. Rachmaninoff, P. Chesnokov, V. Kalinnikov, N. Golovanov. The quotation of Mussorgsky's letters, preceding the musical numbers, was also aimed at creating a hagiographic atmosphere.

The ensemble's performance opened and closed with the performance of chants accompanying the preparation of the Holy Gifts at the Divine Liturgy. At the beginning, "We sing to Thee" and "It is truly worthy" were performed in the interpretation of Tchaikovsky; at the end – "Glory to the Father and to the Son", "Only Begotten Son", and "We sing to Thee" in the interpretation of Rachmaninoff. The chants of the Liturgy opened up to the listeners the spiritual space that accompanied the life of Modest Mussorgsky from an early age. "Handwritten documents found in the Velikiye Luki archive indicate that the composer's paternal and maternal ancestors were exemplary parishioners of the Odigitrievskaya Church in Poshivkino. From an early age, Modest and his brother Filaret went to church with their parents and, as recorded in confessional records, "attended confession and Holy Communion" [13].

The chants, "Rejoice, Virgin Mary" and "Our Father", prompted us to silently sing along with the choir, repeating word for word the most important prayers in the life of every Christian. The interpretations by Rachmaninoff and Golovanov, despite the apparent simplicity of the sound, are intended for professionals; they were performed immaterially subtle and at the same time filled with the harmonies of a musical ladder that leads both authors, performers, and listeners to spiritual abodes. The chants of Golovanov are a recent discovery of the Gnessin Ensemble. Golovanov's music is restrained and at the same time so piercing that one wants to "talk" about it, quietly recalling the singing that goes "from heart to heart": "...and forgive us our debts, as we forgive our debtors; and lead us not into temptation, but deliver us from the evil one".

The kontakion of the Akathist to the Sweetest Jesus, "O most sweet and all-generous Jesus", and the hymn of the Midnight Office, "Your invincible wall... O Virgin Mary", were interpreted in music by P. Chesnokov. The composer collected liturgical texts in the choral cycle "In the Days of Battle". Pavel Chesnokov knew about "battle" (struggle) from his own experience, including external, quite material. Let us recall that the composer was the last choirmaster of the Cathedral of Christ the Savior, survived the destruction of the Cathedral, which stopped the possibility of musical address to God in it - he stopped writing sacred music. Somewhat naive in light of the folk genre, the choirs of Chesnokov sound like an instruction to us: having Christian faith, culture, state – let us preserve it. Mussorgsky spoke about such unity: "Life is a struggle; struggle is strength, and strength is unity, i.e. community of vital interests, delights, sufferings, and curses of primordial evil".

In the most ancient Christian texts, "unity and community" are felt especially clearly, as if they are heard from the invincible Paradise. The Altro Coro ensemble performed the chants "Quiet Light", "Now lettest thou me depart" by V. Kalinnikov, and, perhaps, the less common text of the Psalm, "Where shall I go from thy Spirit". These are the earliest texts in the history of Christian culture, they touchingly convey our childish age in relation to Christ – to Love. In this music, there is extraordinary tenderness, comparable to motherly affection or love, in fear of offending or wounding the purity of feel-

ing. Mussorgsky was close to both of these states. His attitude towards his mother, Yulia Chirikova, was most tender (the festival participants visited her parents' estate on a tour) and his attitude towards his "distant" beloved, Nadezhda Opochinina, was most quiet.

Mussorgsky communicated with the Opochinins while working on *Boris Godunov* and discussed his plans with Nadezhda when he was conceiving *Khovanshchina* [21]. Opochinina was one of the composer's most truthful interlocutors and a real connoisseur of the "novelty" of his work. "This novelty is as old as the original sin," Modest Mussorgsky told his colleagues when they initially admired the unusual sound of his music. He himself strove for a different kind of novelty, and called it "promised". Mussorgsky's call "to new shores!" is unforgettable in the memory of descendants. However, not everyone knows the full statement: "to seek these shores, to seek tirelessly, without fear or embarrassment," to seek in order to "stand firmly on the promised land" [11]. So, what is this "promised land" of art?

"If I take the wings of the morning and settle at the farthest limits of the sea, even there your hand shall lead me, and your right hand shall hold me fast" – the answer sounds clear in the chorus by V. Kalinnikov, written to the verses of Psalm 138. In the works of Mussorgsky, one must listen to the answer to the question about the "promised novelty". This was the theme of the festival's operatic introduction, consisting of fragments from the operas *Boris Godunov* and *Khovanshchina*. To perform the opera fragments, we involved the Svetoch Folklore Ensemble of 3rd-year students of the Choral and Solo Folk Singing Department of the Gnessin Russian Academy of Music, under the direction of senior lecturer S. Belova, and the Kant Velikiye Luki Chamber Choir, under the direction of Yu. Shtonda.

And Ever Delight

...There are the most subtle features that escape the grasp, features that no one has touched: to notice and study them..., to study them with all one's being and feed them to humanity, like a healthy dish that has not yet been tasted. That is the task!
Delight and ever delight!
Modest Mussorgsky

Three complete numbers were chosen from Mussorgsky's operatic masterpieces to present the Christocentric concept of the composer's work. The first is Marfa's Song, "The young one walked through all the forests and swamps", from the third act of the folk drama *Khovanshchina*. The second one is the Lament of the People, "How are you leaving us, our father", from the Prologue of the opera *Boris Godunov*. This choir can be called a lament due to the penitential text and the character of the melody [9]. The third one is the Streltsy Prayer, "Lord, do not let anyone offend", from the third act of *Khovanshchina*. We will tell you about the combination of these fragments and the artistic tasks that were set for the performers.

Marfa's song was performed by a third-year student of the Choral and Solo Folk Singing Department, soloist of the Svetoch Folklore Ensemble, Arina Dyanova, accompanied by a guslar, a graduate of the Gnessin Russian Academy of Music, Daniil Fedorkov. Another number belonging to another character from *Boris Godunov* and *Khovanshchina* could have been in place of this song. The main thing was the performer's interpretation, which allowed us to discern the internal problem of spirituality behind the lofty statements involving religious associations. In Marfa's part, the associations form an obsessive idea, "Like God's candles, you and I will light up...", the melody set to these words is repeated many times in the opera *Khovanshchina*, attracting special attention. Let us concretise the concept of spirituality.

"Having entered with attention" into the life of modern society, Mussorgsky saw that people had stopped fighting the evil within themselves, that is, they had stopped living a spiritual life. Instead, they fight with their close ones, whom they are commanded to love. In other words, all the characters violate the Gospel. The deceit of the observed situation is that no one sees their fall. On the contrary, the fight against one's close ones is perceived as a fight against evil, and people consider themselves almost righteous [18]. The Holy Fathers call such a spiritual state "delusion", Mussorgsky, in the popular language, aptly called it "gossip". It is the state of "man and humanity", plunged into deception about themselves as the best and, therefore, destroying others. And it was shown at the beginning of the concert introduction using the example of Marfa's Song.

We divided the six verses according to their content. In the first part (verses 1–3), which tells the story of the unfortunate "young one" who lost her lover, one cannot help but feel sympathy for the heroine. Marfa's narration does not tear one's soul, but rather gives the impression of calm reflection, which can be explained by her outward "good nature" and readiness to suffer for the sake of love — "she pricked all her little feet". The singer's voice sounded appropriately in these verses — like a spring warmed by the sun's rays. When planning the arrangement of the orchestral accompaniment for performance on the gusli, we tried to preserve the principles of the texture organisation as conceived by the composer. In the transparent verse-variation form, the texture traditionally has great expressive significance.

In the first verse, "The young one went through / all the meadows and swamps; / All the meadows and swamps, / and all the hayfields", the gusli player echoed the melody of the song with the addition of harmonic notes on the strong beat of the bar. In the second verse, "My little feet were trampled / were pricked / all the time looking for my beloved", the gusli, due to technical characteristics, could not follow the author's chromatic backing vocals; however, the idea of syncopation corresponding to "pricked feet" was preserved with an amendment for expansion. In the orchestra, syncopation is given within the beat (on "i"), in the arrangement it was necessary to put syncopation on the weak beats of the bar (on 2 and 4) in order to eliminate the fuss of movements and taking into account resonance, that is, to slow down the accompaniment. In the third verse, "As the little one crept up / to that tower, / I knocked on the window, / I clanged the ringing ring", the gusli sang along, easily duplicating the melody, creating a feeling of a cautious, quiet "crept up... stomp... stomp".

In the second part of the Song (verses 4–6), the image of Marfa changes, becomes, frankly speaking, scary, even evil. From the very first word of the fourth verse, "Remember, remember, my dear, / ah, don't forget how you swore; / I suffered many nights, / all the while enjoying your oath", as if another person was singing. Not "stomp, knock, crept up", not a confused, tender seeker of a "lost" groom, but a cold-blooded accuser! The soloist, who performed Marfa's part, responded precisely with a concentrated restraint of voice to the heroine's different character! The dark excitement of the sound of this verse was given by the tremolo as the main accompaniment technique in the gusli part.

"In the margins", it can be noted that Marfa's Song has as its precursor Natasha's last scenes from the First Act of the opera *Rusalka* by A. Dargomyzhsky. For example, the reminder in Marfa's part, "don't forget how you swore", follows Natasha's, "and probably they are free to cry and swear to us in love!", etc. The parallel is exact not only in individual scenes, but in the structure of the image with the final intention to take revenge on the offender, which happens in both operas [17]. Natasha, transformed into Rusalka, deceives the culprit of her troubles into the river. "Deceived by passion" Marfa, as Musorgsky said about his heroine, burns Prince Andrei in the prayer house. Unlike the unambiguity of Natasha, who loves, and Rusalka, who hates, Marfa (like Mussorgsky's other characters) is terrible in her confidence in her love for her close one, against whom she is at enmity.

The fifth verse, "You have fallen out of love with the young one, / you have ruined her in freedom, / so you will sense in evil captivity / the hateful, evil schismatic", was supported by the gusli with a hymn-like strumming, the singer's voice sounded majestic. However, "the golden strings did not jingle about the daring glory", as in M. Glinka and A. Pushkin's *Ruslan and Lyudmila*, they jingled about the destructive power of Marfa, who is confident in her own rightness. Why she is "evil" is explained in the sixth verse: "6. Like God's candles, / we will light up with you. / Around the brothers in flame, / and in smoke, and in fire / souls rush". This final verse is usually performed very lightly, even reverently, as a kind of revelation. It is amazing how one can confuse Marfa's dreams, which go beyond the limits of reason and are deadly dangerous for her close ones, with her supposedly prophetic gift!

1. The last verse, filled with "candle" hallucinations, borders on obsession, despite the words: "God ... let us warm ourselves ... brothers ... souls ...". Its performance at the opening concert did not take place, it was postponed until a time when the

terrible image of the heroine, which is required to be created in this verse, will not be dangerous for the young performer of the part, "living" every state. The owner of an amazing voice, Arina Dyanova, in Marfa's Song presented the listener with "man and humanity" in all "truth, no matter how salty", boldly revealing the inner lack of spirituality from which it is necessary to seek salvation. The establishment of the saving Christian path was shown in the next two numbers of the opera's opening sequence: in the Lament of the People, "To whom are you abandoning us, our father!", from the Prologue of the opera *Boris Godunov* and in the Prayer of the Streltsy, "Lord, do not let us be offended", from the Third Act of the opera *Khovanshchina*.

Dressed in a Risque...

Who feels man in the timid whisper of nature or in its formidable militia; Who sees and seems in the warm sunset, through the misty haze, in a rebellious run, the last cloud dressed in a pink risque: fleeting youth, a moment of fleeting happiness, and then a reckless impenetrable night, and sorrow, and confusion....
M. Mussorgsky

In Mussorgsky's operatic dramaturgy, the need to pray can be called the culmination. Each character, regardless of their position in society, the amount of musical time that their part takes up, etc, is placed by the composer before it. The first stage of spiritual life, humility [5, 15], is shown as leading to prayer. Prayer is an appeal to God, the restoration of spiritual communication, for which man was created. Humility is the vision of one's own deplorable state, which prompts a person to turn to the Savior for help. Hand in hand, humility and prayer are ready to pass through the parts of all the heroes. However, not all of them are recognised, not all of the heroes respond to them. In the opening of the concert, we considered the images of the Muscovite townspeople from the opera *Boris Godunov* and the Streltsy warriors from *Khovanshchina*.

The prayer of the Streltsy could have been shown in the context in which it was given by the composer - in the Third Act of the opera, where the two sought-after states are succinctly and vividly designated. The Third Act ends with a prayer. It sounds after Prince Khovansky's appeal to the Streltsy; he refuses to "lead" his subordinates "into battle" and sends them "home" to await "the decision of fate". For the Streltsy, Khovansky is a god who obscures the True God with his imaginary greatness. Abandoned by their earthly "Father", only the Streltsy are able to turn to the Heavenly Father. Thus, Mussorgsky shows the spiritualisation of the Streltsy in the Prayer. Here, in the finale of the Third Act, the preceding state, humility, is also shown. It is designated in the "Song of the Streltsy about Gossip" [20].

The "baba-gossip", as has already been noted, is a popular, apt image of universal human deception: "Fear, fear, young men, the gossip of an evil-wicked woman, who threatens with evil troubles that punish the entire human race." The Streltsy call all the participants in the action in turn gossipers, and before that, they themselves are exposed — by their own wives. In general, the vision of sin ("gossip") shown by Mussorgsky and the determination to fight, "gossipers, gossipers — to court!", are signs of humility. True, as it happens in life, determination first leads to the erroneous appeal, "Father, father, come out to us... lead us into battle". However, when Khovansky refuses to help, a natural redirection occurs: "Lord, with Your mercy, do not let the enemies harm us and protect us and our homes".

Thus, in the finale of the Third Act of *Khovanshchina*, the Streltsy part shows both initial stages of spiritual life — humility and prayer. With the efforts of the Festival participants, we could not stage this scene in its entirety, so only the Prayer from *Khovanshchina* was performed. Humility was evidenced by other music, namely the Lament of the People, "To whom are you abandoning us, our father!", from the Prologue of the opera *Boris Godunov*. Such a substitution of numbers is surprisingly possible due to the single Christological concept of both operas. True, the wailing people in *Boris* do not rise to prayer. Let us recall that in the same Prologue, when Shchelkalov appeals "let us kneel before God, Orthodox people!", the people are dumbfounded-

ly silent, not understanding what the Duma Clerk wants from them.

Performed by the choir, "To whom are you abandoning us, our father!", the main thing for us was to discover the genre basis — lamentation, since this is what testifies to the humble state of the soul. According to the source studies of researchers, the choir is written in the likeness of a penitential spiritual verse [9], that is, it is really a lamentation about one's sins before the Savior who is walking to suffer. "In the terrible scarcity of our time in teachers of true prayer," wrote Saint Ignatius Brianchaninov, "let us choose lamentation as our teachers and guides. It will teach prayer and save us from self-delusion" [4]. Sincere lamentation — this is how we wanted to show the choir, "To whom are you abandoning us, our father!". In this, the most difficult thing for the performers was to break away from the generally accepted sound that had sunk into memory.

As is known, the people, that is, the Moscow townspeople, sing in the Prologue "under the stick" of the Bailiff. They pronounce the text with an emphatic indifference, not even trying to put syllables into words, and words into thoughtful sentences. Moreover, the continuous syllabic fragmentation of the text ("who are you leaving us for, o-our father!", *на ко-го ты нас по-ки-дае-ешь, о-тец наш*) refers not only to the recklessness of the singers, but also creates a comic affect. In the history of the opera genre, the inability to formulate thoughts holistically is characteristic of comic characters. At the concert, we abandoned such a "lowered" sound and forced kneeling. Our singers sang standing up, Svetlana Belova lined up the performers, members of the Svetoch ensemble, in several lines. The choristers came out on stage as if for a battle...

To "clean up" the genre, we paid attention to the wave-like structure of the melodic phrases, characteristic of crying: a movement that rises and lingers at the top and then freely falls. For greater persuasiveness, we compared the author's text with an authentic lament, focusing on a fairy tale with lamentations, "The Grandfather and the Fox", recorded in a village close to Mussorgsky's native places (Lugovino village, Usvyatsky district, Pskov region). I was introduced to the tale during the preparation of the Gnessin Festival by M. Amirkhanyan, the head of the Zaryanitsa Folklore Ensemble of the Mussorgsky Children's Music School from Velikiye Luki. At the Moscow concert of the Festival in the Musical Drawing Room of the Shuvalova House of the Gnessin Russian Academy of Music on March 15, the "Fairy Tale with Lamentations" was performed by the soloist of this ensemble, as well as another one specially prepared by Pskov singers, "Goloshenie na kukukushki". The lamentable accent of the Moscow performance created a genre base for our searches in the choir, "To whom are you leaving us, our father!".

Let us briefly outline how the task was solved. In the choir, we identified six lamentable waves. In relation to each other, they represent variants. Some of them are associated with the "capture" of a new peak, which has the function of a culmination, a special semantic accent. In the first line of the choir, among the words sounding at the peak, the pronoun "us" was emphasised: "1. To whom are you leaving US, our father!". Let us note that in the generally accepted performance, the interrogative phrase "to whom" was emphasised. The singers' attention to themselves, "us", is characteristic of repentance; in this state, a person looks deep into themself, freezing from what they saw... We emphasised "us" with a fermata, which we approached without the accents accepted on each syllable, which have already been discussed. Thus, we "collected" the melodic-textual line into a wave of lamentation. It sounded expressive and understandable.

With the variant repetition of the melody in the second line, "2. Ah, who are YOU leaving it to, my DEar!!" (*Ах, на кого-да ТЫ оставляешь, РОдимый!*), a new peak is captured in comparison with the first line. We paid special attention to this so that the listener would also understand the address, "you", as a higher semantic level. Following the composer, we highlighted both the new peak "you" and the one that was already there by slowing down — here it fell at the beginning of the word "dear" (*родимый*). The variant singing was also expressed in the fact that both peaks are marked by intonation "sobs" (descending second). In the word "*родимый*", because of this, the literary stress was unexpectedly violated, and the musical bar was transferred to the weak beat. This gave the performance truthfulness: how do you know on what syllable or beat of the bar the tearful sob will happen?

In the third line, "3. We, ORphans, beg you, with tears, with grief" (*Мы тебя СИроты просим, молим, со слезами, со го-рю-чи-ми*), we highlighted the beginning of the word "orphans" (*СИроты*), and then strengthened "with grief" (*со го-рю-чи-ми*)

with syllabic accents. Moreover, in the fourth line, "4. Have mercy, have mercy, BO-yar fa-ther" (*Смилуйся, смилуйся, БО-я-рин ба-тюш-ка*), we highlighted the word "boyar" and sang "fa-ther" with emphasis. Here begins the repetition of words, breaking up the wave of crying. They resemble an echo — a far-fetched cry and its reflection: "Have mercy, have mercy". In the fifth line, the breaking up continues: "5. Our father, our father. Breadwinner, breadwinner" (*Отец наш, отец наш. Кормилец, кормилец*). The first word in the pair was performed vividly by the children; when arranging for a folk ensemble, Svetlana Belova suggested giving the initial words to female voices, and the repeated word was picked up more quietly in the lower register by male voices. In general, there were three fractional waves: "Have mercy ...", "Our father ...", "Breadwinner ...".

Finally, in the sixth line, Mussorgsky further reduces the waves of crying and excludes words, leaving a cry on the sound "a". We combined the marked sounds into two waves, three quartoli in each, and finished by gathering the voices at a point that, in relation to all the other peaks of the melodic lines, can be designated as the culmination: "6. A-a-a-a / a-a-a-a / a-a-a-a // A-a-a-a / a-a-a-a / a-a-a-a // A". At this peak, in the sound of tense minor harmony, the quotation of the choir, "To whom are you leaving us, our father!", stopped. The fear of abandonment by God ("leaving us") was saved by the Prayer, "Lord, with Your mercy, do not let the enemies offend us, protect us and our homes". The Kant Chamber Choir, which was on stage during the performance of the previous two numbers, entered with the Prayer without delay - *attaca subito*.

For the Kant Choir, the performance of the Streltsy Prayer is a special event. For the Gnessin Festival program, the musicians restored a fragment of the folk drama by Mussorgsky, which several decades ago was a symbol of the spiritual direction of the group's work; at that time, the choir was led by its founder and conductor, T. Dudko. In the Kant performance program, the Prayer has always testified to the understanding by its participants of the Christocentric nature of Mussorgsky's work, which was testified to, in the composer's homeland in Velikiye Luki, by the writer, member of the Writers' Union of the USSR, and participant of the first Kant choir, N. Novikov. In the current concert, the Prayer was conducted by Yu. Shtonda.

In the book *Mussorgsky's Prayer,* Nikolai Novikov cites an amazing fact that was told to him by the unforgettable performer of the part of Boris, soloist of the Bolshoi Theatre, People's Artist of the USSR, E. Nesterenko. We are talking about the tradition of encores of the Prayer from the Third Act of *Khovanshchina*, which has developed among foreign opera audiences. It would seem that what kind of "chorus" is this, whose volume corresponds to the task of harmony? However, what is its saving content, if listeners of different countries and generations cannot stop joining the Prayer: "Lord, do not let the enemies offend us, protect us and our homes with Your mercy!". No other Prayer can be compared with this, except for Boris Godunov's appeal to God from the composer's first operatic tragedy [18].

The opening of the festival concert ended with the Saving Prayer, and then each of the participants in the opera experiment presented their own short program in dialogue with the work of Mussorgsky and with each other, logically leading up to the performance of the Altro Coro Gnessin ensemble of contemporary choral music, which was discussed at the beginning of the article.

What I Do is Understood

...Further, even further on the good path; what I do is understood; with great zeal for the new shores of the still boundless art! To seek these shores, to seek tirelessly, without fear and embarrassment and to stand firmly on the promised land — this is the great exciting task!
M. Mussorgsky

In the performance of the Kant choir, special attention was paid to the work of G. Sviridov. The performance of Georgy Sviridov's works next to the music of Mussorgsky impressed me even when I first became acquainted with the Kant choir — at the musical festival of the International Conference for the 185th anniversary of M. Mussorgsky (Velikiye Luki, 2024). At our concert, the Kant's program was presented in an abbreviated version, supported by quotations from Mussorgsky's letters and Sviridov's diaries, which reveal "unity, i.e., a community of vital interests, delights, sufferings, and curses on primordial evil" [11] at a distance of a century. The composers' views on the purpose of art also coincide: "The Russian soul," Sviridov wrote in the 20th century, "does not know where to go. Art can show the way!".

The prayer from the folk drama *Khovanshchina* by Mussorgsky was "continued" in the music by Sviridov to the text of a kontakion, "Having seen a strange Nativity", from the Akathist to the Most Holy Theotokos. Looking through the pages of Sviridov's repertoire, the Kant Chamber Choir performed "Three Poems by A. Pushkin": "Where is our rose, my friends?", "There is a city in Russia called Luga", "If life deceives you". It is impossible not to hear the last poem in relation to the events of the last years of Mussorgsky's life. When his contemporaries and colleagues in the composer's workshop, who had previously bestowed upon him the title of "brilliant" (which, by his own admission, made Mussorgsky feel hot and cold), subjected the composer to such harsh discussions that they forced him to test his creative discoveries "until he was sweating blood" — "it cannot be that I am wrong in everything, it cannot be" [11].

It was difficult for the creator, for whom "art is not a goal, but a means of communication" [11], to lose the understanding of those whom the composer considered his close ones. With music to the words of Pushkin, Sviridov seems to console Modest Mussorgsky: "If life deceives you, / do not be sad, do not be angry! / On the day of despondency, humble yourself: / The day of joy, believe, will come. / The heart lives in the future ... ". In the preface to the release of the Complete Academic Works of Mussorgsky, Sviridov wrote, testifying to the understanding of the composer's "life purpose" by future generations: "Mussorgsky was, in the full sense of the word, a singer of Russia. Its destinies, its pain and joys fill his work, his whole life, and his entire artistic imagination... Through music, he told us his view of the fate of our people, his view of human nature and the meaning of his life..." [22].

The Kant choir ended their performance with an arrangement for choir and piano of the piece "The Old Castle" from the cycle "Pictures at an Exhibition" by Mussorgsky. The idea of "The Old Castle" as a repetitive and sound, owing to the dynamics, closer and closer "coming" to the listener were replicated by Maurice Ravel, the author of the orchestral version of "Pictures at an Exhibition", in his creative work. He spoke of the hypnotic growth of "Bolero" as "madness": "Be careful, you will end up writing Bolero!" Mussorgsky treated his music differently. His "Old Castle" is a symbol of an endless (immortal) path, which may seem strange only to those who find the path of Christ strange. "I have taken the cross upon myself," writes Mussorgsky, "and with my head held high I will go... to a bright, righteous goal, to true art that loves man, living for their joy, their grief, and suffering."

"Joy, grief, and suffering" in the sound of the folk voices of the Svetoch Folklore Ensemble was consciously initiated by us in the concert program. In his scores, Modest Mussorgsky did not note the authentic manner of singing; in his time, it was not widespread in professional music. Tradition was certainly kept in mind in the choral and solo parts of the characters. The participation of the folk group in the performance of fragments of the operas, in our opinion, allowed fruitfully to stir up the performing tradition that had taken hold on the academic stage. It seems that the future of Russian opera lies in such creative experiments. In general, folk singing gave truthfulness and organicity to the concert program dedicated to Musorgsky.

The Svetoch folklore ensemble under the direction and with the participation of S. Belova performed the spiritual verse, "The good shepherd is looking for a poor sheep: without Him, it will perish, He feels sorry for it", the long drawn-out song, "Our youth is passing, our old age has come, like a cold winter", the dance, "I noticed a cheerful look, really noticed". A solo performance was performed by a 3rd year student of the Department of Choral and Solo Folk Singing, Roman Arzhaev, who accompanied himself on the gusli. He performed a composition by modern folk composer S. Starostin, which we will call "spiritual reality". It is related to the work of Mussorgsky in the vision of his own fall — "Deep, deep is the water in the well. / Deeper than that is my melancholy ...", which heals a person, opening the way to heaven — "High above the clouds, the falcon flew. Higher than that is my joy. My love is higher than that".

Let us also rejoice at how our experimental concert program with the presentation of fragments

from the operas *Boris Godunov* and *Khovanshchina* was born from the idea of a researcher and rehearsals of performers passionate about their work. This miracle of creativity and human trust will remain with each of us — participants in the dialogue with the composer through his music, letters, compositions of like-minded people of the past and future generations. Having challenged the "gossip" following Modest Mussorgsky, our musicians repeated his creative feat — they inspired with art, "showed the way". The soloist of the Svetoch folklore ensemble, Roman Arzhaev, writes about how accurate this was: "The concert was like a challenge. We were catching the elusive thread between the past and the present. Mussorgsky — he is not just a composer, he is an echo, a resonant echo of the Russian soul <...> A trip, yes... More like a pilgrimage. To the roots, to myself, to the Russian idea that does not want to die. Thank God".

APPENDIX

An open letter-feedback on the educational youth project, the Gnessin Festival: Dialogue in the Homeland of Composer Modest Mussorgsky, Velikiye Luki, Moscow, 2025.

Dear Alexander Sergeevich, dear Gnessinites,

Thank you so much for the project, the Gnessin Festival: Dialogue in the Composer's Homeland, which was not accidentally started on the Velikiye Luki land - the birthplace of Modest Petrovich Mussorgsky.

The staff of our institution has been waiting for such a project to appear for many years. Starting with the creation of the Kant Chamber Choir from music lovers on the foundation of the Centre for Aesthetic Education, now the Centre Children's Art School; through the competitions of young artists, "Pictures at an Exhibition", and as a continuation of the plein air, Creative Dachas, in the homeland of Mussorgsky, which we hold; finishing with an international conference for the anniversary of Mussorgsky, first organised in Velikiye Luki to the 175th anniversary of the composer and inspired by the archival research of N. Novikov, the opening of the Memorial Museum-Estate of M. Mussorgsky in the village of Naumovo, which at that time belonged to the Velikolukskaya region (now the Kunyinsky district of the Pskov region).

In 2024, a modern researcher of the composer's work, PhD in Art History, Associate Professor of the Music History Department of the Gnessin Russian Academy of Music, Svetlana Anatolyevna Pavlova, visited the anniversary conference to the 185th anniversary of M. Mussorgsky in our city. According to Svetlana Anatolyevna, she was moved by what she saw and heard in Mussorgsky's homeland: deep service to music in a deep city. The musicologist came up with the idea of a creative dialogue between the Gnessinians and Velikiye Luki groups, teachers, and students of musical institutions, which grew into an educational youth project the Gnessin Festival: Dialogue in the Homeland of Composer Modest Mussorgsky, 2025. When asked how this professional and public Event was realised, the author of the project invariably answers: "only together".

The educational youth project, the Gnessin Festival: Dialogue in the Homeland of Composer Modest Mussorgsky, 2025, was supported by the Rector of the Gnessin Russian Academy of Music, Doctor of Arts, Professor, laureate of the Russian Government Prize, Alexander Sergeevich Ryzhinsky. We thank you, dear Alexander Sergeevich, for your effective support of the author's initiative and for your creative participation in the project, which is aimed at uniting our joint efforts to preserve and develop domestic musical culture!

The scale of the project is amazing — not only concerts of Muscovites, but also a return visit to Moscow of soloists and groups from Mussorgsky's homeland. Not only concerts, but also master classes of wonderful teachers — historians, pianists, theorists. Moreover, excursions to museums: the estate of Mussorgsky and the apartment of E. Gnesina. The festival events were held during four March days on the eve of the composer's birthday; they were organised at the highest professional level, which is very important to us. It was the attitude to their specialty, the dedication with which the teachers and students worked. The Gnessin students showed an example of serving their craft, music, and art. Bravo!!!

The opening concert of the Festival and a master class, "Mussorgsky — a musical artist", in the Musical Literature specialty held by Associate Professor of the Music History Department of the Gnessin Russian Academy of Music, Candidate of Art History, Yuri Vyacheslavovich Vasiliev, took place at our Centre Children's Music School in Velikiye Luki. Other master classes were held at the Musorgsky Children's Music School, Velikiye Luki; they were conducted by Associate Professor of the Department of Chamber Ensemble and Quartet of the Gnessin Russian Academy of Music, laureate of international competitions, Irina Vitalievna Silivanova (Piano and Piano Ensemble) and Associate Professor of the Department of Analytical Musicology, PhD in Art History, composer Anna Viktorovna Klepova (Solfeggio and Composition).

The meeting with Yuri Vyacheslavovich took place on March 12. The broadcast to the Concert Hall of the Centre Children's Art School was conducted from the very heart of the Gnessin Russian Academy of Music — the Memorial Museum-Apartment of the founder of the music factory, Elena Fabianovna Gnesina, which we, participants and honored guests of the festival, visited with an excursion later, on the day of the Moscow return concert. We thank Yuri Vyacheslavovich for a fascinating online lesson that united students and teachers of two departments, Music and Art, of the Velikiye Luki Children's Art Schools. For all participants and listeners of the master class, the creator of the Festival prepared certificates signed by the Rector of the Gnessin Russian Academy of Music, Alexander Sergeevich Ryzhinsky.

I would like to dwell on the concert that took place in Velikiye Luki on March 13. First of all, I would like to say about the Altro Coro Gnessin ensemble of contemporary choral music, which performed on the Velikiye Luki land with the program "Masterpieces of Russian sacred music of the 19th-20th centuries". The audience left the hall in tears, not only because few academic groups visit us, but because they touched the soul with their singing, discovered such depths in sacred music, sang so prayerfully, reverently, with such an unearthly sound, so heartfelt... The listeners were endlessly grateful: "How many positive emotions! Music is given by God, for the consolation of the human soul". These are the words of a primary school teacher, Tatyana Zalesova. Not a single person remained indifferent. The concert was a consolation of the human Soul. Enormous gratitude to the creator, artistic director and conductor of Altro Coro, the Rector of the Gnessin Russian Academy of Music, Alexander Sergeyevich Ryzhinsky! Gratitude to his assistants, Denis Morozov and Maximilian Chikhachev, and gratitude to his comrades, his co-creators. This concert will remain in the memory of Velikie Luki residents for a long time and will help them live on.

There was not a single indifferent singer, and these are people who comprehend the secret of choral music. How I would like to imagine that these wonderful young conductors will "go" all around Mother Rus', creating their own choral groups, and our Motherland will sing, as it once did. Help, Lord, to understand that they are needed not only in the capitals, but also in the Province, which has always been Russia's strong point.

The Svetoch Folklore Ensemble of 3rd-year students of the Choral and Solo Folk Singing Department of the Gnessin Russian Academy of Music, led by senior lecturer, laureate of international competitions, Svetlana Yuryevna Belova, was another shock of the Velikiye Luki concert. This is the sound of our Russian folk, a genuine, true, deep essence that lives in every Russian person. In the depths of centuries, tunes, words, harmonies matured... Here they are before us — as they once sounded in villages, at festivities, at get-togethers... Now we can touch this Russian musical, centuries-old history only on stage. In life, it disappeared, like the city of Kitezh did. The guardians of ancient Russian culture are professional musicians — teachers and students, as well as amateur groups, like our Zaryanitsa folklore ensemble (which participated in the Moscow concert of the festival). I liked the unusual light, flying sound, subtle nuances of Svetoch. Spiritual verse, Drawn-out song... The other side is Dance, but again no forcing of the sound...

And what about the choirs and songs from Mussorgsky's operas?

The performance of fragments of the folk dramas *Boris Godunov* and *Khovanshchina*, written, as is known, for academic singing, by the Svetoch folk ensemble is the fruit of the creative collaboration of the ensemble with the creator of the festival project, Svetlana Anatolyevna Pavlova, who proposed to interpret the composer's music in a new way. We have a special love for the operatic tradition of performing Mussorgsky, because in the last century, the leading soloists of the Bolshoi Theatre, admirers of the composer's work, were frequent guests of his Museum and our guests. The performance of opera fragments by Svetoch surprised with the organic sound. They sang somehow especially richly, voluminously, and, at the same time, these were like thoughts out loud. The intonations of lamentation from the Prologue of *Boris Godunov* manifested in a folk way, with a lament, with tears. Marfa's song from the opera *Khovanshchina*, per-

formed by the ensemble's soloist, Arina Dyanova, sounded like a truly folk song, very fresh, not in a big voice, heartfelt.

We sincerely thank Svetlana Anatolyevna Pavlova, the creator and organizer of the project the Gnessin Festival: DIALOGUE in the Composer's Homeland! We thank all Gnessinites who responded to this youth educational project! We heard not only new magnificent musical groups for us, but we heard a new Mussorgsky! Including in the annotations of the project creator, who acted as the host of the Festival concerts both in Velikiye Luki and in Moscow. The annotations made a stunning impression. On the one hand, very delicate, not putting on display, and on the other — deep, filled with Mussorgsky's thoughts, his speech, his unique intonations. Not a single empty phrase, not a single thoughtless quote... "Delight and everlasting delight."

On the way to Moscow on March 14, all the festival participants, both from Velikie Luki and Gnessinites, had the opportunity to pay homage to the memory of Modest Petrovich Mussorgsky in his native places! In the village of Karevo, we literally had to break through the rain and wind to the composer's monument, rising on a high hill above Lake Zhizhtsa. However, our happy faces in the photograph (of which, according to the apt remark of Alexander Sergeevich Ryzhinsky, Modest Petrovich will be the most recognizable in these conditions) forever captured the moment of a joyful battle with the elements. More than a hundred people from the festival landing party emerged victorious from it, the further landing point of which was the Chirikov estate (the parents of the composer's mother) in the village of Naumovo, where the Memorial Museum-Estate of M. Mussorgsky is located.

The museum dialogue in the estate of M. P. Mussorgsky was unusually well planned and took place. Thus, the detailed excursion, "Life and personality of M. P. Mussorgsky", was conducted by the director of the museum-estate, Lidiya Nikolaevna Dmitrieva, and the estate staff presented a game program, "Everyday Life of Peasants of the Pskov Province". The director of the museum-apartment of E. F. Gnesina, senior lecturer of the History of Music Department of the Gnessin Russian Academy of Music, laureate of international competitions, Andrei Aleksandrovich Gaponov, gave a lecture, "Elena Fabianovna Gnesina and her Musical Environment", in the White Hall of the estate. An interesting storyteller, an erudite, an excellent master of the instrument, Andrei Aleksandrovich charmed the audience and later met us in Moscow at the Elena Fabianovna museum.

The return concert in the capital took place on March 15 in the Musical Drawing Room of the Shuvalova House. How the Moscow audience received us! Such creative communication took place with the musicians of the Gnesinka! Up to the exchange of arrangements of Rachmaninov's music, which interested the capital's performers (by the way, the arrangements were made for our musicians by a graduate of the Gnessin School)! Soloists and groups from Velikiye Luki — artists of the Philharmonic of the Centre Children's Art School, the Kant Honored Folk Art Group Chamber Choir (artistic director and conductor — Yulia Shtonda), the Zaryanitsa People's Folklore Ensemble of the Mussorgsky Children's Music School (artistic director — Honored Worker of Culture of the Pskov Region, holder of the honorary title "Soul of the Pskov Land", Margarita Amirkhanyan), sounded worthy on the Gnessin stage. For us, this is a great inspiration and joy of the movement "Forward! To New Shores of Art!".

At the Moscow concert, the Head of the Music History Department, Doctor of Art History, Doctor of Psychology, professor, and well-known public figure, Dina Konstantinovna Kirnarskaya, addressed the festival participants with a welcoming speech. Together with the creator of the project, Svetlana Anatolyevna Pavlova, she presented us with Gratitude from the Rector of the Gnessin Russian Academy of Music, Alexander Sergeevich Ryzhinsky. It is especially pleasant that the gratitude to the lecturer and art critic, Olga Nikolaevna Novikova, who is the editor of the unique archival work by N. S. Novikov, a resident of Velikie Luki and a member of the Union of Writers of Russia, "Musorgsky's Prayer", was expressed in a dialogue with gratitude to the writer, candidate of philological sciences, associate professor of the Gorky Literary Institute, the author of the monograph "Musorgsky" from the series "The Life of Remarkable People" of the Molodaya Gvardiya publishing house, member of the Union of Writers of Russia, Sergei Romanovich Fedyakin. Both of them were presented as Honorary Guests of the Gnessin Festival.

Again and again we thank dear Gnessinians for the festival of music, creative communication! Our impressions of the printed materials prepared by the creator of the Gnessin Festival project could not remain unexpressed! These are memorable posters with a "flying" logo and gratitude letters to the festival participants, programs with the written texts of each piece performed at the concert, and finally, this is the Booklet (only with a capital letter), which you do not want to let go of, but look at, read, be surprised by the photographs, texts, be amazed that we got here and look very worthy next to such Masters... The Booklet, like the Project, is thought out in detail, there are no trifles in it, everything is written either in "oil" or "watercolour", depending on the tasks.

"Our festival is aimed at uniting the Big and Small Shores of the Motherland — Russia...", the creator writes in the introductory part of the Booklet. How necessary it is for us in our small towns to feel the breath of modern life of musical art, and for Gnessinians to hear our heartbeat and understand that we are alive and waiting for such projects, to feel again the strength to continue to fight for genuine art in our small homeland.

How good that the project is "multi-series", since we have many brilliant, great, and simply excellent composers. I would like to wish Gnessinians new inspirations, new readings, new compositions, and, of course, talented youth. Svetlana Anatolyevna Pavlova, we love you, wish you mighty health, a good rest in the summer and inspiration for a new Dialogue."

March 17, 2025

Founder, first Artistic Director and conductor of the Kant Honored Folk Art Collective Chamber Choir, founder of the Centre for Aesthetic Education, now a teacher at the Centre Children's Art School in Velikiye Luki, Tatyana Mikhailovna Dudko.

Director of the Centre Children's Art School, soloist of the Centre Philharmonic, Natalia Anatolyevna Plekhanova.

REFERENCES:

1. Vinogradova, A.S. 2024. "Mussorgsky shows opera: from The Marriage to Khovanshchina", *M. P. Musorgskij. Istoki. Istina. Iskusstvo. Tezisy i referaty dokladov Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferentsii, posvyashchennoj 185-letiyu so dnya rozhdeniya M. P. Musorgskogo* ["M. P. Mussorgsky. Origins. Truth. Art." Proc. of the International scientific and practical conference dedicated to the 185th anniversary of the birth of M. P. Mussorgsky], *M. P. Musorgskij. Istoki. Istina. Iskusstvo* [M. P. Mussorgsky. Origins. Truth. Art], Naumovo village, Velikiye Luki, St. Petersburg, Russia, April 12-14, 2024, pp. 69-73.
2. Pavlova, S.A. (ed.). 2025. *Information album of the Gnessin Festival: Dialogue in the Homeland of Composer Modest Mussorgsky 2025* [«Gnesinskij festival "Dialog na rodine kompozitora" Modest Musorgskij 2025»], Educational youth project to the 130th anniversary of the Gnessin system of musical education.
3. Dyachenko, G.M. (ed.). 1900. *Iz oblasti tainstvennogo: prostaya rech o bytii i svojstvakh dushi chelovecheskoj, kak bogopodobnoj dukhovnoj sushchnosti [From the realm of the mysterious: simple speech about the existence and properties of the human soul, as a godlike spiritual essence]*, Tipografiya t-va I.D. Sytina, Moscow, the Russian Empire.
4. Ignatius (Brianchaninov), saint. *Complete collection of works and letters*: in 8 vol., in Shafranov, O.I. (ed.), 2nd ed., revised and expanded. *Letters*: in 3 vol., Palomnik, Moscow, 2011; Works: in 5 vol., vol. 1, 2014. Ascetic experiences. Part 1.
5. John, reverend, abbot. 2016. *Lestvitsa ili Skrizhali dukhovnye [The Ladder or Spiritual Tablets]* Izdatelstvo «Belyj gorod», Moscow, Russia.
6. Kamyshanov Konstantin, priest. "Our goal is to restore communication with God. Finding yourself in God and God in yourself", available at: https://vk.com/wall707925386 (Accessed 3 April 2025).
7. Kunin, I.F. 2025. *Tchaikovsky*, Izdatelstvo Yurajt, Moscow, Russia.
8. Maslovskaya, T.Yu. 1984. "On the national essence of the works of G. Sviridov (using cantata and oratorio works as an example)", Ph.D. Thesis, Art Criticism, Moscow, USSR.
9. Mikhailova, E.A. 2011. "Christian idea and prayer (first edition of Boris Godunov)" [Khristianskaya ideya i molitva (pervaya redaktsiya «Borisa Godunova»], *Music Academy [Muzykalnaya akademiya]*, no. 2, pp. 32-37.
10. Mussorgsky M.P. 2016. *Boris Godunov. Narodnaya muzykalnaya drama v chetyrekh dejstviyakh s prologom [Boris Godunov. Folk musical drama in four acts with a prologue],* in Lamma, P. (ed.), Muzyka, Moscow, Russia.
11. Mussorgsky M.P. 2018. *Narodnye muzykalnye dramy. Izbrannye stikhi i pisma [Folk musical dramas. Selected poems and letters],* Quadrivium, St. Petersburg, Russia.
12. Mussorgsky M.P. 1931. *Khovanshchina. Narodnaya muzykalnaya drama v pyati dejstviyakh [Khovanshchina. Folk musical drama in five acts],* in Lamma, P. (ed.), Muzyka, Moscow, USSR.
13. Novikov, N.S. 2009. *Molitva Musorgskogo [Mussorgsky's Prayer]*, Velikiye Luki, Russia.
14. Obraztsova, I.M. and Obraztsova, N.Yu. 1985. *M. P. Musorgskij na Pskovshchine [M. P. Mussorgsky in the Pskov region],* Lenizdat, Leningrad, USSR.
15. Osipov, A.I. "The Beginning and Stages of Spiritual Life". Part 1 MDA, 2010.10.04, available at: https://www.youtube.com/watch?v=14n-GarL6jc (Accessed 14 February 2023).

16. Pavlova, S.A. “Two Concepts of Folk Dramas by M. P. Mussorgsky: Author’s and Editor’s”, *M. P. Musorgskij. Istoki. Istina. Iskusstvo. Tezisy i referaty dokladov Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferentsii, posvyashchennoj 185-letiyu so dnya rozhdeniya M. P. Musorgskogo* [“M. P. Mussorgsky. Origins. Truth. Art.” Proc. of the International scientific and practical conference dedicated to the 185th anniversary of the birth of M. P. Mussorgsky], *M. P. Musorgskij. Istoki. Istina. Iskusstvo* [M. P. Mussorgsky. Origins. Truth. Art], Naumovo village, Velikiye Luki, St. Petersburg, Russia, April 12-14, 2024, pp. 74-81.
17. Pavlova, S.A. 2024. “The Ladder of Paradise in Pushkin’s Opera *Rusalka* by A. S. Dargomyzhsky. On the 225th Anniversary of A. S. Pushkin” [Lestvitsa Rajskaya v pushkinskoj opere A. S. Dargomyzhskogo «Rusalka». K 225-letiyu A. S. Pushkina], *Burganov House. The Space of Culture [Dom Burganova. Prostranstvo kultury]*, no. 6, pp. 129-147.
18. Pavlova, S.A. 2024. “M. P. Mussorgsky’s Boris Godunov and Khovanshchina: the Truth about the “Gossip”” [M. P. Musorgskij «Boris Godunov» i «Khovanshchina»: pravda o «spletne»], *Burganov House. The Space of Culture [Dom Burganova. Prostranstvo kultury]*, no. 1, pp. 45-57.
19. Pavlova, S.A. 2024. “The Promised Novelty of M. P. Mussorgsky’s Folk Dramas” [Obetovannaya novizna narodnykh dram M. P. Musorgskogo], *Burganov House. The Space of Culture [Dom Burganova. Prostranstvo kultury]*, no. 4, pp. 19-34.
20. Pavlova, S.A. 2024. ““Song about gossip” in the folk drama Khovanshchina by M. P. Mussorgsky: you can’t cut it out, leave it”, *Muzykalnyj teatr v proshlom, nastoyashchem i budushchem. Sbornik statej Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferentsii, posvyashchennoj Dnyu teatra* [Proc. of “Musical theatre in the past, present, and future”, the All-Russian scientific and practical conference dedicated to Theatre Day], *Muzykalnyj teatr v proshlom, nastoyashchem i budushchem* [Musical theatre in the past, present, and future], Novosibirsk, Russia, March 28-29, 2024, pp. 80-93.
21. Popovskaya, G.B. 2022. “Mussorgsky and the Opochinins” [Musorgskij i Opochininy[, *Smolensk Region [Kraj Smolenskij],* no. 7, pp. 8-21.
22. Sviridov, G.V. 2002. *Muzyka kak sudba [Music as fate]*, Molodaya Gvardiya, Moscow, Russia.
23. Fedyakin, S.R. 2009. *Mussorgsky*, Molodaya Gvardiya, Moscow, Russia.
24. Theophan the Recluse, Saint. “Interpretation of the Epistle of Apostle Paul to the Ephesians 4:24”, available at: https:// azbyka.ru/otechnik/Feofan_Zatvornik/tolkovanie-na-poslanie-k-efesjanam/ (Accessed 15 July 2024).
25. Chahal, G.R. 2021. “Prospects and Practices of Christ-Centered Art” [Perspektivy i praktiki khristotsentrichnogo iskusstva] *Academia, a journal on art and art history [Academia, zhurnal ob iskusstve i istorii iskusstva]*, no. 2, pp. 170-177.
26. Shirinyan, R.K. 1981. “Mussorgsky’s Opera Drama”, Ph.D. Thesis, Art Criticism, Moscow, USSR.

Светлана Анатольевна Павлова
Доцент кафедры истории музыки
Российская академия музыки имени Гнесиных
e-mail: hymnography@yandex.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-119-147

ХРИСТИАНСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА М. П. МУСОРГСКОГО И ГНЕСИНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ “ДИАЛОГ НА РОДИНЕ КОМПОЗИТОРА” 2025

Аннотация: В марте 2025 года к 130-летию Гнесинской системы музыкального образования в Москве и Великих Луках дебютировал просветительский молодёжный проект «Гнесинский фестиваль “Диалог на родине композитора”». Фестиваль стал творческим продолжением научной работы, которую автор аннотируемой статьи ведёт уже много лет. Работа направлена на изучение памятников музыкального искусства, в частности — русской оперы, с точки зрения духовности.

Под духовностью мы понимаем христоцентричность. В статье уточняется значение этого понятия в связи с оперным творчеством М. П. Мусоргского и рассказывается о концертной программе Открытия фестиваля в ее отношении к личности и призванию композитора. По предложению автора проекта в качестве заставки концерта были исполнены фрагменты опер «Борис Годунов» и «Хованщина» с тем, чтобы на практике показать смысловые особенности христианской концепции творчества.

К статье прилагается Открытое письмо великолукских музыкантов ректору РАМ имени Гнесиных, лауреату Премии Правительства РФ, художественному руководителю и дирижеру Гнесинского ансамбля современной хоровой музыки «Altro coro» А. С. Рыжинскому с благодарностью о концертах, мастер-классах, экскурсиях Фестиваля и оценкой экспериментальной концертной программы Открытия проекта.

Ключевые слова: М. П. Мусоргский, Христианство, оперы «Борис Годунов» и «Хованщина», Гнесинский фестиваль «Диалог на родине композитора», «Altro coro», «Кант», «Светоч».

«Призвание художника»

«Художественное изображение одной красоты,
в материальном её значении, — грубое ребячество —
детский возраст искусства. Тончайшие черты
природы человека и человеческих масс, назойливое
ковыряние в этих малоизведанных странах и
завоевание их — вот настоящее призвание художника».
Модест Мусоргский [1]

1. Из письма В. В. Стасову (110). Петербург 18 октября 1872 г. [11]

С оперным жанром жизнь М. П. Мусоргского связана крепкими узами «правды, как бы ни была солона», которую он хотел открыть «человеку и человечеству». Как известно, Модест Петрович — автор четырёх опер: двух трагедий — «Борис Годунов» и «Хованщина», и двух комедий —

«Женитьба» и «Сорочинская ярмарка»[1]. Если бы хватило времени на воплощение замысла «Пугачевщины», то количество трагедий увеличилось бы до трёх, и композитора «можно было бы сравнить с древнегреческими авторами» [11], для которых именно такое количество произведений было пропуском на большую сцену, чтобы воздействовать своим творчеством на большое количество людей.

Представляется, что масштабное значение оперного наследия композитора связано с тем, что в результате изучения «тончайших черт природы человека» М. П. Мусоргский вышел на общечеловеческую проблему духовной жизни и раскрыл ее с позиции христианина. Подробно о христоцентричности[2] творчества М. П. Мусоргского мы говорили в серии научных статей [16, 18, 19, 20 и др.]. Концертная программа позволила обнаружить это содержание перед слушателями в самой музыке композитора. Но прежде чем рассказать о практической части проекта, выделим главное, на наш взгляд, в определении духовности или христоцентричности.

Когда в исследованиях заходит речь о «тонких материях» творчества М. П. Мусоргского, внимание привлекает прежде всего двойственность смыслового содержания, отражающая в свою очередь двойственность мироздания. Учеными делаются выводы о взаимосвязи видимого «сюжетного» мира и невидимого «надсюжетного» или о «парадоксальной гармонии» добра и зла и т. п. Заметим, что подобные проявления метафизического свойственны не только христианской культуре, но и всем ее ответвлениям и даже язычеству. В связи с творчеством М. П. Мусоргского обозначен и более точный духовный ракурс — соотнесение с библейскими текстами вплоть до цитирования.

Но для определения христоцентричности, на наш взгляд, перечисленных свидетельств недостаточно. «Ты веруешь, что Бог един: хорошо делаешь; и бесы веруют, и трепещут, — говорится в Послании апостола Иакова, — Но хочешь ли знать <…>, что вера без дел мертва?» (Иак. 2:20). Совершаемое христианином «дело» — Спасение. «Нет ничего, что было бы для нас столь же важно, как *спасение* – слово, которое всем православным христианам знакомо и всеми нами желанно. Спасение является центральным смыслом и главной задачей нашей веры»[3]. В этом, представляется нам, состоит и главное определение духовности искусства, в том числе оперного творчества М. П. Мусоргского, — в нацеленности на спасение людей.

Казалось бы, о каком спасении может идти речь, когда в трагедиях «Борис Годунов» и «Хованщина» на сцену выведено бесконечное количество идущих к гибели и погибающих на глазах зрителя людей? Действительно, Модест Петрович как никто другой откликается на страдания «человека и человечества» и транслирует их «в прямом эфире» оперного сюжета. Но он не был бы православным христианином, если бы сосредоточился только на этой страшной стороне жизни и не указал бы общий для всех спасительный путь — христианский. Путь этот пролегает через сферу духовную, внутреннюю, а вовсе не социальную, внешнюю, как было принято трактовать в предыдущем столетии, оправдывая совершение революции.

Знают ли об этой духовной составляющей оперные герои М. П. Мусоргского, или они настолько заняты устройством царства земного, что совершенно забывают о Царствии Небесном? «Не тебя они отвергли, но отвергли Меня как своего Царя» (1Цар 7:8) — эти слова могли бы быть эпиграфом оперного творчества композитора. Они верны в отношении большинства показанных персонажей — «индивидуальных» и «коллективных», по современной классификации. Сам композитор предложил иную классификацию, связанную именно с идеей Спасения. Он показал, что все люди, независимо от их положения, являются «сплетниками» в том смысле, что «представляют себя страной Христа, Святой Русью, а живут как последние феодалы и рабы». То есть все персонажи на словах считают себя «православными», а на самом деле нарушают евангельские заповеди вплоть до убийства ближнего, даже — самого царя.

На истинный путь среди участников действия в трагических операх М. П. Мусоргского встают только двое, оперы «Борис Годунов» и «Хованщина» потому и можно назвать трагедиями, что спасается только «малое стадо»: Борис — в первой опере и стрельцы — во второй. Они преображаются в процессе действия, откликаясь на Божественную благодать смирением и молитвой, — именно такие спасительные ступени духовной жизни, в согласии с учением Церкви[4], указывает М. П. Мусоргский. [18]

Свою жизнь и творчество, как и судьбу своих оперных героев — исторических соотечественников и зависящую от них судьбу страны, Модест Петрович также внимательно «измерял» духовными категориями. «Я человек, и мне доступны все стороны человеческой гадости, как и некоторые хорошие стороны человеческие, — пишет Модест Петрович, — только дай волю страстям, как говорится. Не давал в этом отношении и не дам, пока сил хватит»[5]. Сил композитора хватило на четыре оперы и чуть более четырех десятков лет жизни.

По сердечному вниманию к «человеку и человечеству» и действенной спасительной помощи, которая заложена в его творчестве, М. П. Мусоргского можно, ни много ни мало, уподобить Самому Христу. По словам святителя Димитрия Ростовского, в этом и состоит Спасение — в уподоблении Богу: «образ Божий есть и в неверного человека душе, подобие — токмо в христианине добродетельном» [3].

1. Говорить об авторстве М. П. Мусоргского в связи с оперой «Саламбо», как это было сделано на фестивале «Наш Мусоргский. Из глубины…» (2024), не корректно. Композитор осознанно не стал завершать замысел «Саламбо», остановившись на набросках отдельных эпизодов. Представляется, это решение было обусловлено отсутствием в сюжете «Саламбо» духовного содержания, выражение которого является «*настоящим призванием художника*». Подробнее о духовности творчества композитора см. далее в основном тексте статьи.
2. Термин из статьи художника, автора музыкально-поэтических перформансов, пионера мультимедийного искусства в России. Г. Р. Чахала [25]
3. Ишков, Алексий, иерей. О главном деле христианской жизни. URL: https://lavravcheremushkah.ru/stati-i-publikatsii/propovedi/o-glavnom-dele-khristianskoy-zhizni/ (Дата обращения 27.04.2025)
4. О ступенях духовной жизни подробно рассказывается в книге преп. Иоанна «Лествица ли скрижали духовные» [5].
5. М. П. Мусоргский. Из письма В. В. Никольскому (69) Шилово, 15 августа 1868 г.

«Хватать за сердце»

«Человек в лествице творчества природы составляет высший организм (по крайней мере на Земле), и этот высший организм обладает даром слова и голоса… Если возможно строго подчиняясь художественному инстинкту в ловле человеческих голосовых интонаций, хватать за сердце, то не следует ли заняться этим?»
М. П. Мусоргский[1]

1. Из письма М. А. Балакиреву (29). Москва, 13 января 1861 г. [11]

На размышление о духовной жизни композитора в программе концерта настраивала знакомая Модесту Петровичу богослужебная гимнография. Гнесинский ансамбль современной хоровой музыки «Altro coro», художественный руководитель и дирижер — лауреат Премии Правительства РФ, ректор РАМ имени Гнесиных А. С. Рыжинский представили концертную программу «Шедевры русской духовной музыки XIX – XX веков», с которой ансамбль гастролирует в России и за рубежом. Богослужебная гимнография прозвучала в интерпретации композиторов, последующих за М. П. Мусоргским поколений: П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, П. Г. Чеснокова, В. С. Калинникова, Н. С. Голованова. На создание житийной атмосферы было направлено и цитирование писем М. П. Мусоргского, предварявшее музыкальные номера.

Открылось и завершилось выступление ансамбля исполнением песнопений, сопровождающих приготовление Святых Даров на Божественной Литургии. В начале прозвучало «Тебе поём» и «Достойно есть» в интерпретации П. И. Чайковского; в завершении — «Слава Отцу и Сыну», «Единородный Сыне» и «Тебе поём» в прочтении С. В. Рахманинова. Песнопения Литургии открывали слушателям духовное пространство, которое с малых лет сопровождало жизнь Модеста Петровича Мусоргского. «Рукописные документы, обнаруженные в Великолукском архиве, свидетельствуют о том, что предки композитора по отцовской и материнской линиям были примерными прихожанами Одигитриевской церкви погоста Пошивкино. С раннего возраста, вместе с родителями, ходили в церковь Модест и его брат Филарет и,

как записано в исповедных росписях, “были у исповеди и Святого Причастия”» [13].

Песнопения «Богородице Дево, радуйся» и «Отче наш», побудили слушателей беззвучно подпевать хору, повторяя слово в слово главные в жизни каждого христианина молитвы. Прочтения С. В. Рахманинова и Н. С. Голованова при всей кажущейся простоте звучания рассчитаны на профессионалов, как это и было исполнено, — невещественно тонко и в то же время наполнено гармониями музыкальной лествицы, которая и авторов, и исполнителей, и слушателей ведет в обители духовные. Песнопения Н. С. Голованова — недавнее открытие Гнесинского ансамбля. Музыка Николая Семеновича сдержанна и вместе с тем настолько пронзительна, что «говорить» о ней хочется, в тишине вспоминая пение, идущее «от сердца к сердцу»: «…и остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должником нашим; и не введи нас во искушение, но избави нас от лукаваго».

Кондак акафиста Иисусу Сладчайшему «О пресладкий и всещедрый Иисусе» и песнопение Полунощницы «Тебе необоримую стену… Богородице Дево» прозвучали в музыкальной интерпретации П. Г. Чеснокова. Композитор собрал богослужебные тексты в хоровой цикл «Во дни брани». Павел Григорьевич на собственном опыте знал о «брани» (борьбе), в том числе внешней, вполне материальной. Напомним, что композитор был последним регентом Храма Христа Спасителя, пережил уничтожение Собора, что остановило в нём возможность музыкального обращения к Богу, — он перестал писать духовную музыку. Несколько наивные в свете народной жанровости хоры П. Г. Чеснокова звучат наставлением нам: имея христианскую веру, культуру, государство, — да храним. О подобном единении говорил М. П. Мусоргский: «Жизнь есть борьба; борьба — сила, а сила — единство, т. е. общность жизненных интересов, восторгов, страданий и проклятий исконному злу».

В древнейших христианских текстах «единство и общность» ощущаются особенно ясно, как будто слышатся из необоримого Рая. В исполнении ансамбля «Altro coro» прозвучали песнопения «Свете тихий», «Ныне отпущаеши» В. С. Калинникова и, может быть, менее распространенный текст Псалма «Камо пойду от Духа Твоего». Это самые ранние в истории христианской культуры тексты, они передают трогательно детский наш возраст по отношению ко Христу — к Любви. В этой музыке — необыкновенная нежность, сравнимая с материнской лаской или любовью, в боязни обидеть или ранить чистоту чувства. М. П. Мусоргскому были близки оба эти состояния. Нежнейшим было его отношение к матери Юлии Ивановне Чириковой (в усадьбе её родителей участники фестиваля побывали с экскурсией) и тишайшим — отношение к «далекой» возлюбленной, Надежде Ивановне Опочининой.

С Опочиниными М. П. Мусоргский общался во время работы над «Борисом» и обсуждал свои планы с Надеждой Ивановной, когда задумывал «Хованщину» [21]. Н. И. Опочинина была одним из самых правдивых собеседников композитора и истинным ценителем «новизны» его творчества. «Эта новизна стара, как прародительский грех» — говорил Модест Петрович Мусоргский коллегам, когда они поначалу восхищались необычным звучанием его музыки. Сам он стремился к иной новизне, так и называл её — «обетованная». Призыв Мусоргского «к новым берегам!» незабвенен в памяти потомков. Но не всем известно полное высказывание: «искать этих берегов, искать без устали, без страха и смущения», искать для того, чтобы «твёрдою ногою стать на земле обетованной» [11]. Какая же она — «обетованная земля» искусства?

«Аще возму криле мои рано и вселюся в последних моря, и тамо бо рука Твоя наставит мя, и удержит мя десница Твоя» — в хоре В. Н. Калинникова, написанном на стихи 138 Псалма ответ звучит ясно. В творчестве М. П. Мусоргского к ответу на вопрос об «обетованной новизне» надо прислушиваться. Этому была посвящена оперная заставка Фестиваля из фрагментов опер «Борис Годунов» и «Хованщина». К исполнению мы привлекли ансамбль «Светоч» студентов кафедры хорового и сольного народного пения РАМ имени Гнесиных под руководством старшего преподавателя С. Ю. Беловой и великолукский Камерный хор «Кант» под управлением Ю. С. Штонды.

«И присно восторг»

«…Есть тончайшие черты, ускользающие от хватки,
черты, никем не тронутые: подмечать и изучать их…,
всем нутром изучать и кормить ими человечество,
как здоровым блюдом, которого ещё не пробовали.
Вот задача-то! Восторг и присно восторг!»
Модест Мусоргский [1]

1. Из письма В. В. Стасову (110). Петербург, 18 октября 1872 г. [11]

Из оперных шедевров М. П. Мусоргского для представления христоцентричной концепции творчества композитора были выбраны три законченных номера. Первый — Песня Марфы «Исходила младешенька все леса и болота» из третьего действия народной драмы «Хованщина». Второй — Плач народа «Как кого ты нас покидаешь, отец наш» из Пролога оперы «Борис Годунов», плачем этот хор можно назвать благодаря покаянному тексту и характеру мелодии [9]. Третий — Молитва стрельцов «Господи, не дай в обиду» из Третьего действия «Хованщины». Расскажем об объединении именно этих фрагментов и о художественных задачах, которые были поставлены перед исполнителями.

Песню Марфы исполнила студентка третьего курса кафедры хорового и сольного народного пения, солистка ансамбля «Светоч» Арина Дьянова под аккомпанемент гусляра, выпускника РАМ имени Гнесиных Даниила Федоркова. На месте этой песни мог бы оказаться и другой номер, принадлежащий другому персонажу из «Бориса Годунова» и «Хованщины». Главное заключалось в исполнительской интерпретации, которая позволила за возвышенными высказываниями с привлечением религиозных ассоциаций, разглядеть внутреннюю проблему бездуховности. В партии Марфы ассоциации складываются в навязчивую идею «Словно свечи Божии мы с тобою затеплимся…», положенная на эти слова мелодия повторяется в опере «Хованщина» многажды, привлекая к себе особенное внимание. Конкретизируем понятие бездуховности.

«Войдя вниманием» в жизнь современного общества, М. П. Мусоргский увидел, что люди перестали бороться со злом внутри себя, то есть перестали жить духовной жизнью. Вместо этого они борются с ближними, которых заповедано любить. Иными словами, все персонажи нарушают Евангелие. Лукавство подмеченной ситуации заключается в том, что никто не видит своего падения. Наоборот, борьба против ближнего воспринимается как борьба со злом, и люди считают себя чуть ли не праведниками — все «православные» [18]. Такое бездуховное состояние святые отцы называют «прелестью», М. П. Мусоргский по-народному метко назвал «сплетней». Состояние «человека и человечества», ввергнутого в обман о себе лучшем и потому губящего ближних, и было показано в начале концертной заставки на примере Песни Марфы.

Шесть куплетов мы разделили согласно содержанию. В первой части (1–3 куплеты), где повествуется о потерявшей своего возлюбленного несчастной «младёшеньке», невольно возникает сочувствие к героине. Повествование Марфы не надрывают душу, а производит впечатление спокойного размышления, что можно объяснить ее внешней «незлобивостью» и готовностью претерпевать ради любви — «исколола все ноженьки». Соответствующе звучал в этих куплетах и голос певицы — как согретый солнечными лучами ключевой источник. Намечая переложение оркестрового аккомпанемента для исполнения на гуслях мы постарались сохранить принципы организации фактуры, как они задуманы композитором. В прозрачной куплетно-вариационной форме фактура традиционно имеет большое выразительное значение.

В первом куплете «Исходила младёшенька / все луга и болота; / все луга и болота; / Все луга и болота, / а и все сенные покосы» гусляр вторил мелодии песни с добавлением гармонических красок на сильную долю такта. Во втором куплете «Истоптала младешенька, / исколола я ноженьки, / всё за милым рыскаючи, / да и лих его не имаючи» гусли в силу технических характеристик не смогли следовать авторскому хроматическому подголоску, но идея синкоп, соответствующая «исколотым ноженькам», была сохранена с поправкой на расширение. В оркестре синкопа дана внутри доли (на «и»), в

переложении пришлось для исключения суеты движений и с учётом резонирования поставить синкопу на слабые доли такта (на 2 и 4), то есть замедлить аккомпанемент. В третьем куплете. «Уж как подкралась младешенька / ко тому ли ко терему, / уж я стук под оконце, / уж я бряк во звеняще колечко:» гусли подпевали, легко дублируя мелодию, создавая ощущение осторожного негромкого «подкаралась… стук … бряк».

Во второй части Песни (4–6 куплеты) образ Марфы изменяется, становится прямо скажем страшным, даже злым. С самого первого слова четвертого куплета «Вспомни, припомни, милой мой, / ах, не забудь, как божился; / много я ночек промаялась, / всё твоей ли божбой услаждаючись» — будто другой человек поёт. Не «бряк, стук, подкралась», не растерянный нежный искатель «заблудившегося» жениха, а хладнокровный обвинитель! Точно ответила сосредоточенной сдержанностью голоса на иной характер героини солистка — исполнительница партии Марфы! Тёмное волнение звучанию этого куплета придало тремоло как основной прием аккомпанемента в партии гуслей.

«На полях» можно заметить, что Песня Марфы предтечей имеет сцены Наташи из оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского. Например, напоминание Марфы «незабудь, как божился» наследует Наташиному «а небось им вольно плакать и божиться нам в любви!» и др. Параллель точна не только в отдельных сценах, но в строении образа с финальным намерением отомстить обидчику, что и происходит в обеих операх [17]. Превратившаяся в Русалку Наташа обманом завлекает виновника своих бед в реку. «Обманутая страстью» Марфа, как говорил о свой героине М. П. Мусоргский, сжигает князя Андрея в молельном доме. В отличие от однозначности Наташи, которая любит, и Русалки, которая ненавидит, Марфа (как и другие персонажи М. П. Мусоргского) страшна уверенностью в любви к ближнему, против которого она враждует.

Пятый куплет «Разлюбил ты младёшеньку, / загубил ты на волюшке, / так почуешь в неволе злой / опостылую, злую раскольницу» гусли поддержали гимническим бряцаньем, голос исполнительницы звучал величественно. Но «не о славе удалой бряцали струны золотые», как у М. И. Глинки и А. С. Пушкина в «Руслане и Людмиле», а о губительной силе уверенной в своей правоте Марфы. Почему она — «злая» объясняется в Шестом куплете «6. Словно свечи Божие, / мы с тобою затеплимся. / Окрест братья во пламени, / и в дыму, и в огне / души носятся». Этот финальный куплет принято исполнять очень светло, даже благоговейно, как некое откровение. Удивительно, как можно перепутать выходящие за пределы разума и смертельно опасные для ближнего мечтания Марфы с её якобы пророческим даром!

Последний, наполненный «свечными» галлюцинациями куплет, граничит с одержимостью, несмотря на слова: «Божие… затеплимся… братья… души…». Его исполнение на концерте-открытии не состоялось, было отложено на то время, когда страшный образ героини, который требуется создать в этом куплете, не будет опасен юной исполнительнице партии, «проживавшей» каждое состояние. Обладательница удивительного голоса Арина Дьянова в Песне Марфы представила слушателю «человека и человечество» во всей «правде, как бы ни была солона», смело открыв бездуховность, от которой необходимо искать спасения.

Становление на спасительный христианский путь было показано в двух следующих номерах оперной заставки — в Плаче народа «На кого ты нас покидаешь, отец наш!» из Пролога оперы «Борис Годунов» и в Молитве стрельцов «Господи, не дай в обиду» из Третьего действия оперы Хованщина».

«Ризкой одетое…»

«Кто в шёпоте робком природы иль в грозном её ополченьи человека чует; Кто в тёплом закате, сквозь дымку туманную, в строптивой побежке последнее облачко розовой ризкой одетое зрит и мерещится: то юность летучая, миг счастья пролётного, а там бесшабашная ночь непроглядная, и скорбь, и смятение…».
М. П. Мусоргский [1]

1. Из письма А. А. Голенищеву-Кутузову (122). Петербург, ночь с 28 на 29 июня 1873 [11]

В оперной драматургии М. П. Мусоргского кульминационной можно назвать необходимость молиться, перед которой поставлен композитором каждый персонаж, независимо от положения в обществе, количества музыкального времени, которое занимает его партия и др. Подводящим к молитве показана, в свою очередь, первая ступень духовной жизни — смирение [5, 15]. Молитва — это обращение к Богу, восстановление духовного общения, для которого человек и был создан. Смирение — видение своего плачевного состояния, которое побуждает человека обратиться за помощью к Спасителю. Рука об руку смирение и молитва готовы пройти сквозь партии всех героев. Но не всеми они оказываются узнаны, не все герои на них откликаются. В заставке концерта мы остановились на образах горожан москвичей из оперы «Борис Годунов» и воинов стрельцов из «Хованщины».

Молитву стрельцов можно было показать в контексте, в котором она дана композитором — в Третьем действии оперы, где емко и ярко обозначены два искомых состояния. Молитвой заканчивается Третье действие. Она звучит после обращения к стрельцам князя Хованского, отказывающегося «вести» своих подчиненных «в бой» и отсылающего их «в домы» ждать «судьбы решенье». Хованский для стрельцов — бог, который своим мнимым величием застилает Бога Истинного. Только оставленные своим земным «батей» стрельцы оказываются способны обратиться к Отцу Небесному. Так М. П. Мусоргский показывает одухотворение стрельцов в Молитве. Здесь же в финале Третьего действия показано и предшествующее состояние — смирение. Оно обозначено в «Песне стрельцов о сплетне» [20].

Баба-сплетня, как уже было замечено, это по-народному меткий образ общечеловеческого обмана: «Бойтесь, бойтесь, молодцы, сплетни бабы злой-презлой, что грозит то лих бедой, что казнит весь род людской». Стрельцы называют сплетниками поочередно всех участников действия, а перед тем обличены сами — собственными женами. В целом показанное М. П. Мусоргским видение греха («сплетни») и решимость бороться: «сплетниц, сплетников — на суд!» суть признаки смирения. Правда, как это бывает и в жизни, решимость приводит сначала к ошибочному обращению «Батя, батя, выйди к нам… веди нас в бой». Но когда Хованский отказывается помогать, происходит естественное перенаправление: «Господи, не дай врагам в обиду и сохрани нас и домы наши милосердием Твоим».

Таким образом в финале Третьего действия «Хованщины» в партии стрельцов показаны обе начальные ступени духовной жизни — смирение и молитва. Из них в оперной заставке концерта-открытия Фестиваля прозвучала только Молитва. О смирении свидетельствовала другая музыка, а именно Плач народа «На кого ты нас покидаешь, отец наш!» из Пролога оперы «Борис Годунов». Такое замещение номеров удивительно возможно благодаря единой христоцентричной концепции обеих опер. Правда, стенающий народ в «Борисе» не поднимается до молитвы. Вспомним, что на обращение Щелкалова «ко Господу сил припадем, православные!» все ошарашенно молчат, не понимая, чего хочет от них Думный дьяк. А хочет он молитвы, от которой народ отошел настолько, что не понимает просьбы; всё на что собравшиеся способны это плач [15].

В исполнении хора «На кого ты нас покидаешь, отец наш!» главное для нас заключалось в том, чтобы открыть жанровую основу — плач, потому что именно это свидетельствует о смиренном состоянии души. Согласно источниковедческим

разысканиям исследователей хор написан по подобию покаянного духовного стиха [9], то есть это действительно плач о своих грехах пред идущим на страдания Спасителем. «При страшной скудости нашего времени в наставниках истинной молитвы, — писал святитель Игнатий Брянчанинов, — изберем себе в наставники и руководители плач. Он научит молитве и сохранит от самообольщения» [4]. Плач искренний — таким мы хотели показать хор «На кого ты нас покидаешь, отец наш!». В этом самым сложным для исполнителей было отрешиться от запавшего в память общепринятого звучания.

Как известно, народ, то есть московские горожане в Прологе поют «из-под палки» Пристава. Они подчеркнуто безразлично произносят текст, даже не пытаясь сложить слоги в слова, а слова — в обдуманные предложения. Более того, сквозная слоговая раздробленность текста («на ко-го ты нас по-ки-дае-ешь, о-тец наш!») отсылает не только к безрассудству поющих — они забыли о духовном происхождении исполняемого, но и создает комический аффект, в истории оперного жанра неспособность целостно формулировать мысли свойственна именно комическим персонажам. На концерте мы отказались от такого «заниженного» звучания и принудительного стояния на коленях. Наши ребята пели стоя, Светлана Юрьевна Белова выстроила исполнителей — участников ансамбля «Светоч» в несколько линий[6]. Хористы вышли на сцену как на битву…

Для «расчистки» жанра мы обратили внимание на волнообразное строение мелодических фраз, характерных именно для плача: взлетающее и задерживающееся на вершине и далее свободно спадающее движение. Для большей убедительности, соотнесли авторский текст с аутентичным плачем, ориентируясь на «Сказку с причитаниями «Дед и лиса», записанную в близкой родным местам М. П. Мусоргского деревне (дер. Луговино, Усвятский район, Псковская область). Со Сказкой познакомила меня при подготовке Гнесинского фестиваля М. М. Амирханян — руководитель Фольклорного ансамбля «Заряница» ДМШ им. М. П. Мусоргского из города Великие Луки. На московском концерте Фестиваля 15 марта в Музыкальной гостиной дома Шуваловой РАМ имени Гнесиных «Сказку с причитаниями» исполнила солистка этого ансамбля, как и ещё одно специально подготовленное псковскими песенницами «Голошение на кукушку». Плачевый акцент московского выступления создал жанровую базу нашим поискам в хоре «На кого ты нас покидаешь, отец наш!».

Кратко обозначим, как решалась поставленная задача. В хоре мы выделили шесть плачевых волн[7]. По отношению друг к другу они представляют варианты. Некоторые из них связаны с «захватом»[8] новой вершины, имеющей функцию кульминации, особого смыслового акцента. В первой строке хора — из звучащих на вершине слов было акцентировано местоимение «нас»: «1. На кого ты НАС покидаешь, отец наш!». В общепринятом исполнении, напомним, выделялось вопросительное словосочетание «на кого». Внимание поющих к себе — «нас» — характерно для покаяния, в этот состоянии человек смотрит глубоко в себя, замирая от увиденного… «Нас» мы акцентировали ферматой, к которой подошли без принятых на каждом слоге акцентов, о которых уже шла речь. Так «собрали» мелодико-текстовую строку в волну плача. Прозвучало выразительно и понятно.

При вариантном повторе мелодии во второй строке «2. Ах, на кого-да ТЫ оставляешь, РОдимый!» захватывается новая в сравнении с первой строкой вершина. Мы обратили на это особенное внимание, чтобы и слушатель осознал обращение — «ты», как более высокий смысловой уровень. Вслед за композитором выделили замедлением и новую вершину «ты» и ту, что уже была, — здесь она пришлась на начало слова «ро-димый». Вариантное пропевание выразилось еще и в том, что обе вершины отмечены интонационными «всхлипами» (нисходящая секунда). В слове «ро-димый» из-за этого неожиданно нарушилось литературное ударение, да и музыкальное тактовое — перенеслось на слабую долю. Это придало исполнению правдивость: откуда известно, на каком слоге или доле такта «разберёт» слёзное всхлипывание?

6. С. Ю. Белова посвятила опыту участия в проекте «Гнесинского фестиваля "Диалог на родине композитора" Модест Мусоргский 2025» научную статью «Отражение авторской музыки в исполнительской практике народно-певческого коллектива: на примере фрагментов оперы М. П. Мусоргского», рукопись 2025.
7. Для народного состава была переложена только часть хора, а именно, реприза.
8. В традиционной невменной записи русского церковного многоголосия вершину распева принято обозначать «захват».

В третьей строке «3. Мы тебя СИроты просим, молим, со слезами, со го-рю-чи-ми» выделили начало слова «си-роты», а далее усилили слоговыми акцентами прилагательное «со го-рю-чи-ми». Так же в четвертой строке «4. Смилуйся, смилуйся, БО-я-рин ба-тюш-ка» выделили слово «бо-ярин» и с расстановкой пропели «ба-тюш-ка». Здесь же начинаются повторы слов, дробящие волну плача. Они напоминают эхо — далеко летящий возглас и его отражение: «Смилуйся, смилуйся». В пятой строке дробление продолжается: «5. Отец наш, отец наш. Кормилец, кормилец». Первое слово в паре ребята исполняли ярко, при переложении для народного ансамбля Светлана Юрьевна предложила отдать начальные слова женским голосам, а повторяющееся слово подхватывали тише в нижнем регистре мужские голоса. В целом получилось три дробные волны — «Смилуйся…», «Отец наш…», «Кормилец…».

Наконец, в шестой строке М. П. Мусоргский еще более измельчает волны плача и исключает слова, оставляя вопль на звуке «а». Мы объединили маркированные звуки в две волны, по три квартоли в каждой и закончили собиранием голосов в точке, которую по отношению ко всем остальным вершинам мелодических строк, можно обозначить кульминационной: «6. А-а-а-а / а-а-а-а / а-а-а-а // А-а-а-а / а-а-а-а / а-а-а-а // А». На этой вершине в звучании напряжённой минорной гармонии остановилось цитирование хора «На кого ты нас покидаешь, отец наш!». Страх богооставленности («покидаешь») спасительно сменился Молитвой «Господи, не дай врагам в обиду и защити нас и домы наши милосердием Твоим». С Молитвой без промедлений — attacca subito — вступил Камерный хор «Кант», который находился на сцене во время исполнения предыдущих двух номеров.

Для «Канта» исполнение Молитвы стрельцов — событие особенное. Для программы Гнесинского фестиваля музыканты восстановили фрагмент народной драмы М. П. Мусоргского, который несколько десятилетий назад был символом духовной направленности творчества коллектива, в то время хором руководила его основатель и дирижер Т. М. Дудко. Молитва в программе выступлений «Канта» во все времена свидетельствовала о понимании его участниками христоцентричности творчества М. П. Мусоргского, о которой на родине композитора в Великих Луках свидетельствовал писатель, член союза писателей СССР, участник первого хорового состава «Канта» Н. С. Новиков. В нынешнем концерте Молитва исполнялась «по руке» Ю. С. Штонды.

В книге «Молитва Мусоргского» Николай Степанович приводит удивительный факт, который сообщил ему незабвенный исполнитель партии Бориса, солист Большого театра, Народный артист СССР Е. Е. Нестеренко. Речь идет о традиции бисировать Молитву из Третьего действия «Хованщины», сложившейся у зарубежной публики оперных театров. Казалось бы, что за «хор», объемом своим соответствующий задачке по гармонии? Но каково его спасительное содержание, если остановиться в приобщении к Молитве не могут слушатели разных стран и поколений: «Господи, не дай врагам в обиду и защити нас и домы наши милосердием Твоим»! В сравнение с этой Молитвой не идет ни одна другая, кроме обращения к Богу Бориса Годунова из первой оперной трагедии композитора [18].

Спасительной Молитвой завершилась заставка концерта-открытия Фестиваля, и далее каждый из участников оперного эксперимента представил свою небольшую программу в диалоге с творчеством М. П. Мусоргского и друг с другом, логично подведя к выступлению Гнесинского ансамбля современной хоровой музыки «Altro coro», о котором шла речь в начале статьи.

«Делаемое мною понято»

«…дальше, еще дальше в путь добрый; делаемое мною понято; с большим рвением к новым берегам пока безбрежного искусства! Искать этих берегов, искать без устали, без страха и смущения и твердою ногою стать на земле обетованной – вот великая увлекательная задача!»
М. П. Мусоргский[1]

1. Из письма Л.И. Шестаковой (251). Ялта, 9 сентября 1879 г. [11]

В выступлении хора «Кант» особенное внимание было уделено творчеству Г. В. Свиридова. Исполнение сочинений Георгия Васильевича рядом с музыкой М. П. Мусоргского произвело на меня впечатление еще при первом знакомстве с «Кантом» — на музыкальном празднике Международной конференции к 185-летию М. П. Мусоргского (Великие Луки, 2024). На нашем концерте программа «Канта» предстала в сокращенном варианте и была поддержана цитатами из писем М. П. Мусоргского и дневников Г. В. Свиридова, которые на расстоянии столетия обнаруживают «единство, т. е. общность жизненных интересов, восторгов, страданий и проклятий исконному злу» [11]. Взгляд композиторов на предназначение искусства также совпадает: «Русская душа, — писал Г. В. Свиридов в XX веке, — она не знает куда идти. Искусство может указывать пути!».

Молитва из народной драмы М. П. Мусоргского «Хованщина» была «продолжена» в музыке Г. В. Свиридова на текст кондака «Странное Рождество видевше» из Акафиста Пресвятой Богородицы. Перелистывая страницы свиридовского репертуара, Камерны хор «Кант» исполнил «Три стихотворения А. С. Пушкина»: «Где наша роза, друзья мои?», «Есть в России город Луга», «Если жизнь тебя обманет». Последнее стихотворение невозможно не услышать в соотнесении с событиями последних лет жизни М. П. Мусоргского. Когда современники и коллеги по композиторскому цеху, прежде одаривавшие его определением «гениальный» (отчего Мусоргского, по его собственному признанию, бросало то в жар, то в холод), подвергли композитора таким суровым обсуждениям, которые заставили его «до кровавого пота» проверять свои творческие открытия — «не может быть, чтобы я был во всем не прав, не может быть» [11].

Творцу, для которого «искусство — не цель, а средство общения» [11], трудно было лишиться понимания тех, кого он считал ближними. Г. В. Свиридов музыкой на слова А. С. Пушкина словно утешает Модеста Петровича: «Если жизнь тебя обманет, / не печалься, не сердись! / В день уныния смирись: / День веселья, верь, настанет. / Сердце в будущем живет…». В предисловии к выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского Г. В. Свиридов писал, свидетельствуя о понимании будущими поколениями «жизненного предназначения» композитора: «Мусоргский был в полном смысле слова певцом России. Её судьбами, её болью и радостями наполнены творчество, вся жизнь, и всё его художественное воображение… Посредством музыки он поведал нам свой взгляд на судьбу народа нашего, свой взгляд на природу человека и смысл его жизни…» [22].

Закончил «Кант» выступление переложением для хора и фортепиано пьесы «Старый замок» из цикла «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского. Идею «Старого замка» как динамически повторяющегося и тем самым ближе и ближе «подходящего» к слушателю звучания тиражировал в своем творчестве автор оркестрового варианта «Картинок с выставки» Морис Равель. О гипнотическом разрастании «Болеро» он говорил как о «сумасшествии»: «Будьте осторожны, вы кончите тем, что напишете Болеро!». М. П. Мусоргский относился к своей музыке иначе. Его «Старый замок» — символ бесконечного (бессмертного) пути. Он может показаться странным только тем, кому странным кажется путь Христа, за Которым следовал в жизни и творчестве М. П. Мусоргский: «Крест на себя наложил я — пишет М. П. Мусоргский, — и с поднятой головой пойду… к светлой, праведной цели, к настоящему искусству, любящему человека, живущему его отрадой, его горем и страдой».

«Отрада, горе и страда» в звучании народных голосов ансамбля «Светоч» было инициировано нами в программе концерта сознательно. В своих партитурах Модест Петрович не отмечал аутентичную манеру пения, в его время она не была распространена в профессиональной музыке. Традиция же безусловно имелась ввиду в хоровых и сольных партиях персонажей. Участие народного коллектива в исполнении фрагментов опер, на наш взгляд, позволило плодотворно всколыхнуть исполнительскую традицию, закрепившуюся на академической сцене. Представляется, что за подобными творческими экспериментами — будущее русской оперы. В целом же народное пение придало посвящённой М. П. Мусоргскому концертной программе органичности.

Ансамбль «Светоч» под управлением и с участием С. Ю. Беловой исполнил духовный стих «Пастырь добрый ищет бедную овцу: без Него погибнет, жаль ее Ему», протяжную песня «На проходе наша младость, наставала наша старость, как холодная зима», плясовую «Я веселый взор заметил, точно заприметил». Аккомпанируя себе на гуслях, выступил солист ансамбля Роман Аржаев. Он исполнил сочинение современного народного композитора С. Н. Старостина, которое назовем «духовной былью». С творчеством М. П. Мусоргского это сочинение, как и всю программу концерта, роднит духовное содержание — устремленность к Спасению: «Глубока, глубока в колодези вода. / Глубже того — моя тоска… Высоко за облака улетел сокол. Выше того моя радость. Выше того моя любовь».

Концерт-открытие Гнесинского фестиваля состоялся в диалоге участников и слушателей с композитором через его музыку, письма, сочинения единомышленников прошлого и будущего поколений. Вслед за Модестом Петровичем бросив вызов «сплетне» наши музыканты приблизились ктворческому подвигу — вдохновляли искусством, «указывали пути». О том, насколько это было точно пишет солист фольклорного ансамбля «Светоч» Роман Аржаев: «Концерт был как вызов. Мы ловили ускользающую нить между прошлым и нынешним. Мусоргский — он ведь не просто композитор, он — эхо, гулкое эхо русской души <…> Поездка, да… Скорее паломничество. К истокам, к себе, к русской идее, которая никак не хочет умирать. И слава Богу»

ПРИЛОЖЕНИЕ

Открытое письмо-отзыв о просветительском молодёжном проекте «Гнесинский фестиваль “Диалог на родине композитора” Модест Мусоргский» Великие Луки — Москва 2025

Уважаемый Александр Сергеевич, дорогие Гнесинцы!

Огромное спасибо за проект Гнесинский фестиваль «Диалог на родине композитора», который не случайно начался на великолукской земле — родине Модеста Петровича Мусоргского.

Коллектив нашего учреждения чаял появления подобного проекта долгие годы. Начиная с организации Камерного хора «Кант» из любителей музыки на фундаменте Центра эстетического воспитания, ныне МБУ ДО Детская школа искусств «Центр». Через конкурсы юных художников «Картинки с выставки», и как продолжение пленэры «Творческие дачи» на родине Мусоргского, которые мы проводим. Заканчивая международной конференцией к юбилею М. П. Мусоргского, впервые организованной в Великих Луках к 175-летию композитора и вдохновлённой архивными разысканиями Н. С. Новикова, открытием Мемориального Музея-усадьбы М. П. Мусоргского в д. Наумово, принадлежавшей в то время Великолукской области (ныне Куньинский район Псковской области).

В 2024 году на юбилейной конференции к 185-летию М. П. Мусоргского в нашем городе побывала современный исследователь творчества композитора, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки РАМ имени Гнесиных *Светлана Анатольевна Павлова*. По словам Светланы Анатольевны, её взволновало то, что она увидела, услышала на родине Мусоргского: в глубинном городе — глубинное служение музыке. У музыковеда родилась идея творческого диалога гнесинцев с великолукскими коллективами, педагогами и учащимися музыкальных учреждений, выросшая в просветительский молодёжный проект «Гнесинский фестиваль “Диалог на родине композитора” Модест Мусоргский 2025». На вопрос о том, как удалось реализовать

это профессионально-общественное Событие, автор проекта неизменно отвечает: «только вместе».

Просветительский молодёжный проект «Гнесинский фестиваль "Диалог на родине композитора" Модест Мусоргский 2025» был поддержан ректором Российской академии музыки имени Гнесиных, доктором искусствоведения, профессором, лауреатом Премии Правительства Российской Федерации *Александром Сергеевичем Рыжинским*. Благодарим Вас, уважаемый Александр Сергеевич, за действенную поддержку авторской инициативы и за творческое участие в проекте, который направлен на объединение, наших совместных усилий сохранять и развивать отечественную музыкальную культуру!

В проекте восхищает масштаб задуманного — не только концерты москвичей, но и ответный визит в Москву солистов и коллективов с родины Мусоргского. Не только концерты, но и мастер-классы замечательных преподавателей — историков, пианистов, теоретиков. Также экскурсии в музеях: усадьбе М. П. Мусоргского и квартире Е. Ф. Гнесиной. Мероприятия фестиваля охватили четыре мартовских дня в преддверии дня рождения композитора и прошли на высочайшем профессиональном уровне, что для нас очень важно. Именно отношение к своей специальности, отдача, с которой работали преподаватели и студенты. Гнесинцы показали пример служения своему делу, музыке и искусству. Браво!!!

На базе нашей Детской школы искусств «Центр» в г. Великие Луки состоялся концерт-открытие Фестиваля и мастер-класс «Мусоргский — музыкальный художник» по специальности «музыкальная литература» доцента кафедры истории музыки РАМ имени Гнесиных, кандидата искусствоведения *Юрия Вячеславовича Васильева*. Другие мастер-классы проходили на базе ДМШ им. М. П. Мусоргского г. Великие Луки, их провели доцент кафедры камерного ансамбля и квартета РАМ имени Гнесиных, лауреат международных конкурсов *Ирина Витальевна Силиванова* («фортепиано» и «фортепианный ансамбль») и доцент кафедры аналитического музыкознания, кандидат искусствоведения, композитор *Анна Викторовна Клепова* («сольфеджио» и «композиция»).

Встреча с Юрием Вячеславовичем состоялась 12 марта, трансляция в Концертный зал ДШИ «Центр» велась из самого сердца РАМ имени Гнесиных — Мемориального музея-квартиры основательницы музыкального комбината Елены Фабиановны Гнесиной, где мы — участники и почётные гости фестиваля — побывали с экскурсией позже — в день ответного московского концерта. Благодарим Юрия Вячеславовича за увлекательное онлайн-занятие, которое объединило учащихся и педагогов двух отделений великолукских Детских школ искусств — музыкального и художественного. Для всех участников и слушателей мастер-класса автором Фестиваля были приготовлены Сертификаты за подписью ректора РАМ имени Гнесиных Александра Сергеевича Рыжинского.

Хочу остановиться на концерте, который состоялся в Великих Луках 13 марта. Прежде всего — сказать о *Гнесинском ансамбле современной хоровой музыки «Altro coro»,* выступившем на великолукской земле с программой «Шедевры русской духовной музыки XIX–XX веков». Публика выходила из зала в слезах, не только потому, что к нам мало приезжает академических коллективов, а потому, что душу затронули своим пением, открыли такие глубины в духовной музыке, пели так молитвенно, благоговейно, таким неземным звуком, настолько проникновенно... Слушатели бесконечно благодарили: «Сколько эмоций положительных! Музыка — Богом данная, для утешения человеческой души». Это слова учителя начальных классов Татьяны Михайловны Залесовой. Ни один человек не остался равнодушным. Это был концерт — утешение человеческой Души. Спасибо громадное создателю, художественному руководителю и дирижёру «Altro coro», ректору РАМ имени Гнесиных Александру Сергеевичу Рыжинскому! Спасибо его помощникам — Денису Игоревичу Морозову и Максимилиану Станиславовичу Чихачеву, спасибо его соратникам, его соделателям. Этот концерт останется в памяти великолучан надолго и будет помогать жить дальше.

Ни одного равнодушного певца не было, а ведь это ребята, которые постигают тайну хоровой музыки. Как бы хотелось представить, что эти прекрасные молодые дирижёры «пойдут» по всей Руси-матушке, создавая свои хоровые коллективы, и запоёт наша Родина, как было когда-то. Помоги, Господи, вразумить, что они нужны не только в столицах, но и в Провинции, которой всегда была сильна Россия.

Ещё одно потрясение великолукского концерта — *Фольклорный ансамбль «Светоч»* студентов 3 курса кафедры хорового и сольного народного пения РАМ имени Гнесиных под руководством старшего преподавателя, лауреата международных конкурсов *Светланы Юрьевны Беловой*. Это звучание нашей русской народной, подлинной, истинной, глубокой сущности, которая живёт в каждом русском человеке. В недрах веков созревали напевы, слова, созвучия... Вот они перед нами — как когда-то звучали в деревнях, на гуляньях, на посиделках... Мы теперь можем прикоснуться к этой русской музыкальной, вековой истории только на сцене. В жизни это исчезло, как исчез град Китеж. Хранителями древней русской культуры являются профессиональные музыканты — преподаватели и студенты, а также любительские коллективы, как наш фольклорный ансамбль «Заряница» (который участвовал в московском концерте фестиваля). Понравился необыкновенный лёгкий, летящий звук, тонкая нюансировка «Светоча». Духовный стих, Протяжная песня... Другая сторона — Плясовая, но опять никакого форсирования звука...

А хоры и песни из опер Мусоргского?

Исполнение народным составом «Светоча» фрагментов народных драм «Борис Годунов» и «Хованщина», написанных, как известно, для академического пения, — плод творческого сотрудничества ансамбля с автором проекта фестиваля — Светланой Анатольевной Павловой, предложившей по-новому прочитать музыку композитора. Мы питаем особую любовь к оперной традиции исполнения М. П. Мусоргского, потому что в прошлом столетии ведущие солисты Большого театра — почитатели творчества композитора были частыми гостями его Музея и нашими гостями. Исполнение «Светочем» оперных фрагментов удивило органичностью звучания. Пели как-то особенно сочно, объёмно и, вместе с тем, как мысли вслух. Интонации плача из Пролога «Бориса Годунова» проявили себя по-народному, с причетом, со слезами. Песня Марфы из оперы «Хованщина» в исполнении солистки ансамбля Арины Дьяновой звучала как подлинно народная песня, очень свежо, не большим голосом, проникновенно.

Сердечно благодарим Светлану Анатольевну Павлову — автора и организатора «Гнесинского фестиваля ДИАЛОГ на родине композитора»! Благодарим всех Гнесинцев, откликнувшихся на этот молодёжный просветительский проект! Мы услышали не только новые для нас великолепные музыкальные коллективы, но услышали нового Мусоргского! В том числе — в аннотациях автора проекта, которая выступила ведущей концертов Фестиваля — и в Великих Луках, и в Москве. Аннотирование произвело потрясающее впечатление. С одной стороны, очень деликатное, не выставляющее себя напоказ, а с другой — глубокое, наполненное мыслями Мусоргского, его речью, его неповторимыми интонациями. Ни одной пустой фразы, ни одной непродуманной цитаты... «Восторг и присно восторг».

По дороге в Москву 14 марта все участники фестиваля — и великолучане, и гнесинцы — имели возможность поклониться памяти Модеста Петровича Мусоргского в его родных местах! В селе Карево нам пришлось буквально прорываться сквозь дождь с ветром к памятнику композитора, вздымающемуся на высоком холме над озером Жижца. Но наши счастливые лица на фотографии (из которых, по меткому замечанию Александра Сергеевича Рыжинского, наиболее узнаваемым в настоящих условиях будет Модест Петрович) навсегда запечатлели момент радостного сражения со стихией. Победителями из него вышли более ста человек фестивального десанта, дальнейшей точкой приземления которого стала усадьба Чириковых (родителей матери композитора) в деревне Наумово, где расположен Мемориальный музей-усадьбы М. П. Мусоргского.

Необыкновенно удачно был запланирован и состоялся музейный диалог в усадьбе М. П. Мусоргского. Так, подробную экскурсию «Жизнь и личность М. П. Мусоргского» провела директор музея-усадьбы Лидия Николаевна Дмитриева, а сотрудники усадьбы представили игровую программу «Быт крестьян Псковской губернии». С лекцией «Елена Фабиановна Гнесина и её музыкальное окружение» в Белом зале усадьбы выступил директор музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной, старший преподаватель кафедры истории музыки РАМ имени Гнесиных, лауреат международных конкурсов *Андрей Александрович Гапонов*. Интересный рассказчик — эрудит, великолепно владеющий инструментом Андрей Александрович обаял аудиторию и позже встречал нас с Москве в музее Елены Фабиановны.

Ответный концерт в столице состоялся 15 марта в Музыкальной гостиной Дома Шуваловой. Как принимала нас московская публика! Какое творческое общение состоялось с музыкантами Гне-

синки! Вплоть до обмена переложениями музыки Рахманинова, заинтересовавших столичных исполнителей (переложения, кстати, делал для наших музыкантов выпускник Гнесинки)! Солисты и коллективы из Великих Лук — артисты Филармонии ДШИ «Центр», Заслуженный коллектив народного творчества Камерный хор «Кант» (художественный руководитель и дирижёр — Юлия Штонда), Народный коллектив фольклорный ансамбль «Заряница» ДМШ им. М. П. Мусоргского (художественный руководитель — заслуженный работник культуры Псковской области, обладатель почётного звания «Душа земли Псковской» Маргарита Амирханян) — достойно прозвучали на Гнесинской сцене. Для нас это огромное вдохновение и радость движения «Вперёд! К Новым берегам искусства!»

На московском концерте с приветственным словом к участникам фестиваля обратилась заведующая кафедрой истории музыки, доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, известный общественный деятель *Дина Константиновна Кирнарская*. Вместе с автором проекта — Светланой Анатольевной Павловой она вручила нам Благодарности от ректора Российской академии музыки имени Гнесиных Александра Сергеевича Рыжинского. Особенно приятно, что благодарность лектору-искусствоведу Ольге Николаевне Новиковой, которая является редактором уникального архивоведческого труда великолучанина, члена Союза писателей России Н. С. Новикова «Молитва Мусоргского», прозвучала в диалоге с благодарностью писателю, кандидату филологических наук, доценту Литературного института им. А. М. Горького, автору монографии «Мусоргский» из серии «Жизнь замечательных людей» издательства «Молодая гвардия», члену Союза писателей России Сергею Романовичу Федякину. Оба они были представлены Почётными гостями Гнесинского фестиваля.

Снова и снова благодарим дорогих Гнесинцев за праздник музыки, творческого общения! Специально хочется сказать о подготовленной автором проекта Гнесинского фестиваля печатной продукции! Это запоминающиеся «летящим» логотипом афиши и благодарности участникам фестиваля, программки с выписанными текстами каждого исполненного в концерте произведения, наконец, это Буклет (только с большой буквы), который не хочется выпускать из рук, но разглядывать, читать, удивляться фотографиям, текстам, поражаться, что и мы сюда попали и выглядим очень достойно рядом с такими Мастерами... Буклет, как и Проект продуман детально, в нём нет мелочей, всё прописано либо «маслом», либо «акварелью», в зависимости от задач.

«Наш фестиваль направлен на сплочение Больших и Малых берегов Родины — России...» — пишет во вступительной части Буклета автор. Как это необходимо нам в наших малых городах, чтобы почувствовать дыхание современной жизни музыкального искусства, а Гнесинцам, чтобы услышать наше сердцебиение и понять, что мы живы и ждём таких проектов, чтобы вновь почувствовать в себе силы продолжать бороться за подлинное искусство на нашей малой родине.

Как хорошо, что проект «многосерийный», так как гениальных, великих и просто отличных композиторов у нас много. Хочется пожелать Гнесинцам новых вдохновений, новых прочтений, новых сочинений и, конечно, талантливой молодёжи. Светлане Анатольевне Павловой — мы Вас любим, желаем Вам могучего здоровья, хорошего отдыха летом и вдохновения на новый *Диалог*».

17 марта 2025 года

Основатель, первый художественный руководитель и дирижёр Залуженного коллектива народного творчества Камерного хора «Кант», основатель Центра эстетического воспитания, ныне преподаватель МБУ ДО ДШИ «Центр» г. Великие Луки, Татьяна Михайловна Дудко.

Директор МБУ ДО «ДШИ “Центр”», солистка Филармонии «Центр» Наталья Анатольевна Плеханова.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Виноградова А.С. Мусоргский показывает оперу: от «Женитьбы» до «Хованщины» // М. П. Мусоргский. Истоки. Истина. Искусство. Тезисы и рефераты докладов Международной научно-практической конференции, посвященной 185-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки, д. Наумово, 12-14 апреля 2024 г.). - СПб., Великие Луки, 2024. - С. 69-73.
2. «Гнесинский фестиваль “Диалог на родине композитора” Модест Мусоргский 2025». Концерты. Мастер-классы. Аннотации. Экскурсии. Просветительский молодёжный проект к 130-летию Гнесинской системы музыкального образования / Информационный альбом. Сост. Павлова С.А. - М., 2025.
3. Из области таинственного: простая речь о бытии и свойствах души человеческой, как богоподобной духовной сущности / Сост. Дьяченко Г.М. - М.: тип. Т-ва И.Д. Сытина, 1900.
4. Игнатий (Брянчанинов), святитель. Полное собрание творений и писем: в 8 т. / Общ. ред. О.И. Шафранова. - 2-е изд., испр. и доп.: Письма: в 3 т. - М.: Паломникъ, 2011; Творения: в 5 т. / Т. 1. - 2014 / Аскетические опыты. Часть 1.
5. Иоанн, преподобный, игумен. Лествица или Скрижали духовные. - М.: Издательство «Белый город», 2016.
6. Камышанов Константин, иерей. Наша цель - восстановление общения с Богом. Обретение себя в Боге и Бога в себе // URL: https://vk.com/wall707925386 (дата обращения: 03.04.2025).
7. Кунин И.Ф. Чайковский / ред. Кунина М.М. - М.: Издательство Юрайт, 2025.
8. Масловская Т.Ю. О национальной сущности произведений Г. Свиридова (на примере кантатно-ораториальных сочинений): дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. - М., 1984.
9. Михайлова Е.А. Христианская идея и молитва (первая редакция «Бориса Годунова») // Музыкальная академия. - 2011. - №2. - С. 32-37.
10. Мусоргский М.П. Борис Годунов. Народная музыкальная драма в четырех действиях с прологом / Ред. П. Ламма. - М.: Музыка, 2016.
11. Мусоргский М.П. Народные музыкальные драмы. Избранные стихи и письма. - СПб.: Quadrivium, 2018.
12. Мусоргский М.П. Хованщина. Народная музыкальная драма в пяти действиях / Ред. П. Ламма. - М.: Музыка, 1931.
13. Новиков Н.С. Молитва Мусоргского. - Великие Луки, 2009.
14. Образцова И.М., Образцова Н.Ю. М. П. Мусоргский на Псковщине. - Л.: Лениздат, 1985.
15. Осипов А.И. Начало и ступени духовной жизни. Ч.1 МДА, 2010.10.04 // URL: https://www.youtube.com/watch?v=14n-GarL6jc (дата обращения: 14.02.2023)
16. Павлова С.А. Две концепции народных драм М. П. Мусоргского: авторская и редакторская // М. П. Мусоргский. Истоки. Истина. Искусство. Тезисы и рефераты докладов Международной научно-практической конференции, посвященной 185-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки, д. Наумово, 12-14 апреля 2024 г.). - СПб., Великие Луки, 2024. - С. 74-81.
17. Павлова С.А. Лествица Райская в пушкинской опере А. С. Даргомыжского «Русалка». К 225-летию А. С. Пушкина // Дом Бурганова. Пространство культуры. - 2024. - №6. - С. 129-147.
18. Павлова С.А. М. П. Мусоргский «Борис Годунов» и «Хованщина»: правда о «сплетне» // Дом Бурганова. Пространство культуры. - 2024. - №1. - С. 45-57.
19. Павлова С.А. Обетованная новизна народных драм М. П. Мусоргского // Дом Бурганова. Пространство культуры. - -2024. - №4. - С. 19-34.
20. Павлова С.А. «Песня о сплетне» в народной драме М. П. Мусоргского «Хованщина»: вырезать нельзя, оставить // Музыкальный театр в прошлом, настоящем и будущем. Сборник статей Всероссийской научно-практической конференции, посвященной Дню театра (28–29 марта 2024 года). - Новосибирск, 2024. - С. 80-93.
21. Поповская Г.Б. Мусоргский и Опочинины // Край Смоленский. - 2022. - №7 - С. 8-21.
22. Свиридов Г.В. Музыка как судьба. - М.: Молодая гвардия, 2002.
23. Федякин С.Р. Мусоргский / Жизнь замечательных людей: сер. биогр., вып.1196. - М.: Молодая гвардия, 2009.
24. Феофан Затворник, святитель. Толкование на Послание ефесянам Апостола Павла 4:24 // URL: https://azbyka.ru/otechnik/Feofan_Zatvornik/tolkovanie-na-poslanie-k-efesjanam/ (дата обращения: 15.07.2024)
25. Чахал Г.Р. Перспективы и практики христоцентричного искусства // Academia, журнал об искусстве и истории искусства. - 2021. - №2. - С. 170-177.
26. Ширинян Р.К. Оперная драматургия Мусоргского: дис. д-р. искусствоведения: 17.00.02. - М., 1981.

Svetlana L. Veremeeva
Candidate of Art History,
Associate Professor of the History of Art and Humanities Department
Russian State University of Design and Applied Arts
PhD in Art History
e-mail: AristovaSL@yandex.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0008-2804-8299

Zhang Jiahe
Postgraduate student
Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: Tszyakhe@yandex.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-148-157

THE BATTLE GENRE IN OIL PAINTING IN CHINA OF THE 20TH CENTURY: THE HISTORY AND HEROICS OF MILITARY EVENTS

Summary: The authors of the article study the development of Chinese military oil painting of the 20th century, considering the creative work of famous Chinese artists who created paintings on military themes. The article examines the influence of the Soviet art teaching system on the art school of China in detail. The relationship between the battle genre and the historical genre is analysed.

Keywords: Chinese painting, battle genre, historical genre, artist, painting, battle, fight, Maksimov School, Bystrov's master class, exhibition, museum.

"There The history of the battle genre in oil painting in China of the 20th century is focused on the events of the Sino-Japanese War or the Resistance War of 1937–1945, in which many Chinese artists took part. In their works, they reliably and convincingly embodied not only their military experience in the liberation war with Japan, but also created images of the heroes of those years and panoramic artistic images of military battles. Chinese wartime graphic artists preserved the moments and days of military battles in their works, painters depicting war determined the realistic direction in understanding the military theme and its iconography. The preference towards a realistic depiction of military subjects in the second half of the 20th century predetermined the path of further development of the battle genre in the 21st century.

Relations in the sphere of culture and education between the People's Republic of China and the Soviet Union were of great importance. Many Chinese artists studied in the USSR or received professional education in China under the program of the Soviet academic school. In 1955, Professor Konstantin Maksimov of the Surikov Moscow Art Institute was sent by the USSR Ministry of Culture to Beijing, where he was appointed Advisor to the Director of the Central Academy of Arts, Jiang Feng. At the famous Maksimov School, students learnt the basics of oil painting, studied the history of Russian art, and the experience of the Soviet school of painting. The training program was designed for 2.5 years. The final semester was devoted to creating diploma projects. The program included training in drawing and painting: sketch, study, drawing from memory, colour, composition, perspective, plastic anatomy, general history of art, the basics of Marxism-Leninism. The educational process was based on the unity of studying theory and practical classes. The teacher conducted classes not only in the classroom, but also outdoors. Nineteen Chinese students graduated from the school. Accomplished artists were also among the students. The head of the famous school in China enjoyed great authority and respect from his students. Graduates of Maksimov's school later wrote kind recollections about their beloved teacher, noting his respectful attitude to the artistic culture of China. As a true teacher, he sought not only to teach, but also to educate his students. In his teaching methods, he turned to the ideals of Pavel Chistyakov, a famous Russian artist and teacher (1831–1919), who influenced the art education of China. Maksimov's teaching career ended in 1957.

The artist and teacher's works, presented at the Central Academy of Arts on May 19, 1957, included paintings, watercolours, and drawings. Many of them were created in front of students in the audience or in the open air. Moreover, an exhibition of school graduates' diploma works was held; it was visited by the chairman of the Standing Committee of the National People's Congress, Zhu De, who thanked the teacher for his contribution to the art education of the PRC.

Many of Konstantin Maksimov's students became teachers; some of them worked as teachers at the Academy of Arts of the People's Army of China and became famous artists who created paintings on military themes. Among them, these are: Shang Shusheng, Dean of the Painting Department of the Academy of Arts of the People's Army of China; Wang Liuqiu, Professor, Dean of the Painting Department of the Central Academy of Arts of China, Zhejiang, creator of the oil painting *Evacuation*; Wang De Wei, teacher, Vice-Rector of the Chinese Academy of Arts; Wu De Zhu, Professor of the Oil Painting Department of the Academy of Arts in Xi'an, who also studied at the Maksimov School and was engaged in creative activities for a long time, worked at the Publishing House of the People's Fine Arts, published a catalog of his works, among the illustrations of which is the famous painting *Wartime*; Shang Shusheng,

Ill. 1. Yan Keshan, Five Heroes of Langyashan Mountain, 99×99 cm, 1980. Oil on canvas. Storage location: Military Museum of the Chinese People's Revolution.

an expert in the field of oil painting, Dean of the Painting Department of the Academy of Arts of the People's Army of China; Ren Mengzhang, Vice-Rector of the Lu Xun Academy of Arts, an expert in oil painting, and the creator of battle-style works such as *Great Victory of Pingxing Pass, Capture of Jinzhou City, Encirclement and Breakthrough on the Bank of Qingshuang*, which were awarded government prizes; Gao Hong worked for some time as the Secretary of the Council of the Union of Artists in the Army, Director of the Fine Arts office at the Museum of Military Culture, and was a member of the All-China Cultural Union. He is the artist of *Messenger* and *On the Eve of the Last Battle*, which were awarded an honorary prize.

The traditions of creative dialogue between China and the USSR in the field of culture and education have been developing throughout the second half of the 20th and early 21st centuries. In hon-

Ill. 2. Yin Rongsheng. The Hesheng Bridge battle. 175 x 329 cm. 1961. Oil on canvas. The National Museum of China.

Ill. 3. Bao Jia and Zhang Fagen. A Great Victory in Huai-Hai. 150 x 220 cm. 1959. Oil on canvas. The National Museum of China.

our of the 60th anniversary of the founding of the Lu Xun Academy of Arts in 1997, an exhibition of outstanding student works of the Lu Xun Academy of Arts and the Repin Institute was organised. The opening of the exhibition was attended by Rector of the Repin Institute, O. Eremeev, and Dean of the Faculty of Painting, V. Pesikov. The program of the exhibition that opened included a master class by the Soviet and Russian monumental artist, professor, academician of the Russian Academy of Arts, People's Artist of the Russian Federation, Alexander Bystrov. Young teachers from Chinese art schools were invited to the master class of the famous master of Soviet painting. A. Bystrov held master classes not only at the Higher School of Art and Industry in Beijing, at the Lu Xun Institute

*Ill. 4. Chen Yifei and Wei Jingshan. The Taking of the Presidential Palace. 460 x 335 cm. 1977. Oil on canvas. The Military Museum of the Chinese People's Revolution (*中国人民革命军事博物馆*).*

in Shenyang, but also at the Union of Artists in Harbin. Thus, the influence of Russian and Soviet realism on Chinese art in the second half of the 20th century is manifested in the development of art education in China.

Many Chinese realist painters of the battle genre were brought up on the basis of the methods of teaching painting in the Soviet country and in China. The study of the battle genre in Chinese painting, especially in the second half of the 20th century, the time of the birth of New China, is also relevant from the political point of view, since, first of all, the military theme revealed the historical significance of art in society and became an example in the field of creating historical painting. Over time, many events of the War of Resistance against Japanese Aggression in the understanding of Chinese artists became the history of the country; however, the military theme acquired the qualities of one of the main topics in the art of New China. Revealing the historical significance of military battles of the Chinese people in painting brings the battle genre closer to the historical one. After all, military campaigns and battles become part of the history of the Chinese people. Battle painters, creating their canvases, turn to the history and heroism of the war years. Moreover, one can see how some great battles in the history of our country are important from a political and artistic point of view in the work of Chinese artists. Thus, A. Bystrov created a mosaic panel for Ploshchad Alexandra Nevskogo ground station in St. Petersburg in 1990. In the 1990s, Alexander Bystrov had many Chinese students at the Repin Institute: Sun Tao, Wang Jianfeng, Wang Tenyu, and many others. Sun Tao's diploma work, *The Battle of Tshi-pi* of 1996, was dedicated to the historical events of the battle of the early 3rd century AD in China. However, when creating the painting, Sun Tao turned to the composition of A. Bystrov's work dedicated to the Battle of Alexander Nevsky. Many Chinese students of the remarkable master of monumental painting became famous teachers and artists of the battle genre. Wang Tenyu, a graduate of the Repin Institute in 1998, is known as an artist of historical monumental painting. His painting, *The Red Army Crossing the Huang He River* of 2005, is in the China People's Anti-Japanese War Museum; *Daqing Oil Battle* of 2007 – in the Daqing Petroleum Memorial Museum. Wu Yunhua's painting, *Attack on Hutou Fortress*, created in 2014, was presented at the exhibition at the State Tretyakov Gallery in Moscow in 2015. Bystrov's chinese students, Chi Hengfei and Wang Tenyu, are teachers of the Lu Xun Academy of Arts; Zhao Xianxing is a professor of the Tianjin Academy of Arts, and Chen Shuzhong is a professor of the Sichuan Academy of Arts. Zhu Guangyu is a famous artist and teacher of Wenzhou University; in his social activities, he influences the formation and development of art education and the study of realistic oil painting in the educational process.

In the second half of the 20th century, Chinese artists of battle and historical genres create canvases dedicated to the historical military events of the War of Resistance against Japanese Aggression and the civil war: *Bombing of Kinmen*, 1960, by Peng Bin and Han Ke; *Battle of Huaihai*, 1972, by Chen Qi; *Conquering Jinzhou*, 1969, by Ren Mengzhang, Zhang Hongzang, Li Shuji, Guang Tingbo. Huge panoramic canvases, the creators of which are several artists, are reliable and convincing. The paintings not only depict warriors, but also realistic images of landscapes, which became the embodiment of a specific historical environment by the artists. This is often a manifestation of the innovation of Chinese masters of battle and historical painting. The painting, *Moving to Fight in Shanbei*, by artist Shi Lu was painted after the end of the war. The artist, who participated in the military events, was able to accurately recreate the special atmosphere of the military revolutionary time. The painting depicts Mao Zedong against the backdrop of a majestic landscape. The plot of this work does not involve military action; however, there is a feeling that the army is nearby in the

Ill. 5. Xu Baozhong. Battle of Feishui. 223 x 119 cm. 1988. Oil on canvas. The Military Museum of the Chinese People's Revolution.

mighty mountains and the endless space of a specific historical scene, evoking vivid associations in the viewer. The composition of a landscape painting combines the techniques of traditional Chinese painting, *gao yuan* and *shen yuan*. Moreover, the artist uses thick brushstrokes of ink, red colour, giving the image an epic look and the impression of the historical significance of the silence before the decisive battle. Wang Shengle's painting, *Eight Heroines Throwing Themselves into the River*, created in the late 1950s, tells about the death of female soldiers during the war. Owing to its clear and strict composition, the painting convincingly recreates the tragic moments of the war years.

In October 1958, the construction of the National War Museum in Beijing began. This event coincided with the celebration of the 10th anniversary of the founding of the People's Republic of China. The construction was completed in August 1960. The museum was opened on China's Armed Forces Day. By the decision of the Military Commission of the Communist Party of China, the museum was officially named the Military Museum of the Chinese People's Revolution, the National Military Museum of China. The museum houses not only a collection of military equipment and cultural relics dedicated to the history of the Chinese army, but also paintings by famous artists of the battle and historical genres of Chinese oil painting. On August 1, 2022, on the Day of the

Ill. 6. Ai Zhongxin, The Red Army Crosses the Snow-Capped Mountains, 275×100 cm, 1957. Oil on canvas. Storage location: Military Museum of the Chinese People's Revolution.

95th anniversary of the founding of the People's Liberation Army of China (PLA), an oil painting exhibition, Soul of the Army, was opened, which presented works dedicated to the military theme: Cui Kaixi's *The Last Battle in Shangaling*; Shang Ding's *On the Road*; Zhang Qingtao's *Xiangjiang River*, and many other famous Chinese battle artists.

REFERENCES:

1. Wang Rui. "Another Perspective: History Painting in Western Art History", *Fine Arts,* pp. 118-123.
2. Wang Jia. 2006. "Chinese History Painting and Its Development — On the Making of Modern Chinese History Painting", *Art Research,* no. 3.
3. Gao Tianmin. 2001. "Poverty of Images: Several Related Problems in the Making of Modern History Painting", *Art Observation,* no. 5, pp. 103-105.
4. Gu Yuanyuan. 2014. "On the Definition of Traditional History Painting", *Nanjing: Journal of Nanjing University of Arts*, no. 3.
5. Li Puxing. 2012. "Several Issues on the Making of History Paintings", *Making and Review*, no. 6.
6. Pan Yaochang. 2010. "Knowledge is the First Priority in Making History Paintings", *Beijing: National Art Museum of China*, no. 6.
7. *Slovo o zhivopisi iz sada s gorchichnoe zerno [A Word on Painting from the Garden with a Mustard Seed]*, Izdatelstvo V.Shevchuk, Moscow, Russia, 2001.
8. Liu Xiaochun (ed.). 1999. *Artistic Dialogue of Luo Gongliu,* Shanxi Education Press.
9. Zhang Anzhi. 2008. *Istoriya kitajskoj zhivopisi [History of Chinese Painting]*, Translated from English, Phoenix, Rostov on Don; Neoglory, Krasnodar, Russia.
10. Zhang Zuying. 2012. "Some Thoughts on the Creation of Large-Scale Historical Paintings in China", *Chinese Art*, no. 3, pp. 96-99.
11. Zhang Shu and Gao Xiaohua. 2008. "Perspective of Oil Painting on Historical Themes in Modern China", *Writer*, no. 12, p. 246.
12. Zhou Xiaosong. "From Historical Consciousness to Historical Philosophy – Historical Understanding in the Creation of Historical Painting", *Beijing: Journal of China Academy of Fine Arts*, pp. 63-65.
13. Zhou Xiaosong. 2010. "Poetic Expression: A Study on the Method of Creating New History Painting", *Beijing: China Academy of Fine Arts.*
14. Zou Yuejin. 2006. "The Function and Significance of Creating Historical Painting from the History of New Chinese Historical Painting. A Commentary on the Project for Creating National Art on Major Historical Themes", Beijing: *National Art Museum of China,* no. 9.
15. Gao Yu. 2001. "On Soviet Socialist Realism and Chinese Revolutionary Literature and Art", *Journal of Xiaogang University,* no. 4.

Светлана Леонидовна Веремеева
Кандидат искусствоведения
Доцент кафедры Истории искусства и гуманитарных наук
Российский государственный художественно-промышленный
университет имени С. Г. Строганова
e-mail: AristovaSL@yandex.ru
Москва, Россия

Чжан Цзяхэ
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный
университет имени С. Г. Строганова
e-mail: Tszyakhe@yandex.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-148-157

БАТАЛЬНЫЙ ЖАНР МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ XX ВЕКА: ИСТОРИЯ И ГЕРОИКА ВОЕННЫХ СОБЫТИЙ

Аннотация: авторы статьи изучают вопросы развития китайской военной масляной живописи XX века, обращаются к творчеству известных художников Китая, создавших картины на военную тематику. В статье подробно рассматривается влияние советской художественной системы преподавания на художественную школу Китая. Изучается проблема взаимосвязи батального жанра с историческим.

Ключевые слова: Живопись Китая, батальный жанр, исторический жанр, художник, картина, битва, сражение, Школа Максимова, мастер-класс Быстрова, выставка, музей

История батального жанра масляной живописи Китая XX века обращена к событиям японо-китайской войны или «Войны Сопротивления» 1937-1945 годов, в которой принимали участие многие китайские художники, достоверно и убедительно воплотившие в своих произведениях не только свой военный опыт в освободительной войне с Японией, но создавшие образы героев этих лет и панорамные художественные образы военных сражений. Китайские графики военного времени сохранили в своих работах мгновения и дни военных сражений, авторы живописных полотен о войне определили реалистическое направление в понимании военной темы и ее иконографии. Тяготение к реалистической форме создания живописных военных сюжетов во второй половине XX столетия предопределило путь дальнейшего развития батального жанра в XXI веке.

Большое значение имели отношения в сфере культуры и образования Китайской Народной Республики и Советского Союза. Многие китайские художники учились в СССР или получили профессиональное образование в Китае по программе советской академической школы. В 1955 году профессор Московского художественного института имени В.И.Сурикова Константин Мефодьевич Максимов был направлен Министерством культуры СССР в Пекин, где был назначен советником директора Центральной академии художеств Цзян Фэна. В знаменитой «Школе Максимова» студенты постигали основы масляной живописи, изучали историю русского искусства и опыт советской школы живописи. Программа обучения была рассчитана на 2,5 года. Заверша-

ющий семестр был посвящен созданию дипломных проектов. Программа включала обучение рисунку и живописи – эскиз, этюд, рисунок по памяти, колорит, композиция, перспектива, пластическая анатомия, всеобщая история искусств, основы марксизма-ленинизма. В основе учебного процесса лежало единство изучения теории и практических занятий. Учитель проводил занятия не только в аудитории, но и на пленэре. Школу окончили 19 китайских студентов. Среди учеников были и состоявшиеся художники. Руководитель известной школы в Китае пользовался большим авторитетом и уважением своих учеников. Выпускники школы К.М.Максимова в дальнейшем написали о своем любимом учителе теплые слова воспоминаний, отмечая его уважительное отношение к художественной культуре Китая. Как настоящий учитель, он стремился не только учить, но и воспитывать своих учеников. В процессе обучения он обращался в своей педагогической методике к идеалам Павла Петровича Чистякова – известного русского художника и педагога (1831-1919), повлиявшего на художественное образование Китая. Педагогическая деятельность К.М.Максимова завершилась в 1957 году. Произведения художника и педагога, представленные 19 мая 1957 г. в Центральной академии художеств, включали живописные полотна, акварели, рисунки. Многие из них были написаны в аудитории перед учениками или на пленэре. Состоялась и выставка дипломных работ выпускников школы, которую посетил председатель постоянного комитета Всекитайского собрания народных представителей Чжу Дэ, поблагодаривший учителя за его вклад в художественное образование КНР.

Многие воспитанники Константина Мефодьевича Максимова стали педагогами, некоторые из них работали преподавателями Академии искусства народной армии Китая, стали известными художниками, создавшими картины на военную тему. Среди них: Шан Шушэн – декан факультета живописи Академии искусства народной Армии Китая; Ван Люцю – профессор, декан факультета живописи Центральной академии художеств Китая, Джэцзян - автор картины маслом «Эвакуация»; Ван Дэ Вэй – педагог, проректор Китайской академии художеств, У Дэ Чжу -профессор факультета масляной живописи академии художеств в г.Сиани, который также учился в «Школе Максимова», долгое время занимался творческой деятельностью, работал в издательстве Народного изобразительного искусства, издал каталог своих произведений, среди иллюстраций которого известная картина «Военное время»; Шан Шушэн – специалист в области масляной живописи, декан факультета живописи Академии искусства народной армии Китая;

Жэнь Мэнчжан – проректор Академии художеств имени Лу Синя, специалист в области масляной живописи, автор произведений батального жанра «Победа в бою под Пинсингуаном», «Взятие города Цзиньчжоу», «Охват и прорыв на берегу Циншуан», которые отмечены правитель-

Ill. 7. Bystrov A.K. Mosaic panel for the ground station «Alexander Nevsky Square» in St. Petersburg. 1990.

Ill. 8. «The Soul of the Army». An oil painting exhibition dedicated to the 95th anniversary of the founding of the People's Liberation Army of China (PLA).

ственными наградами; Гао Хун – некоторое время работал секретарем Совета Союза художников в армии, директором кабинета изобразительного искусства при Музее военной культуры, был членом Всекитайского союза культуры, автор работ «Связная», «Накануне последнего боя», которые были отмечены почетной премией.

Традиции творческого диалога КНР и СССР в сфере культуры и образования развиваются на протяжении второй половины XX и в начале XXI веков. В честь 60-летия основания Академии художеств имени Лу Синя в 1997 году была организована выставка выдающихся студенческих произведений Академии художеств имени Лу Синя и Института им.И.Е.Репина. На открытии выставки присутствовали ректор института им. И.Е.Репина О.А.Еремеев и декан факультета живописи В.С.Песиков. В программе открывшейся выставки было проведение мастер-класса советского и российского художника-монументалиста, профессора, академика РАХ, народного художника РФ Александра Кировича Быстрова. На мастер-класс известного мастера советской живописи были приглашены молодые педагоги из китайских художественных вузов. А.К.Быстров провел мастер-классы не только в Высшем художественно-промышленном училище в Пекине, в институте им.Лу Синя в г.Шеньян, но также в Союзе художников в Харбине. Таким образом, влияние русского и советского реализма на китайское искусство во второй половине XX века проявляется в процессе развития художественного образования Китая. Многие китайские художники-реалисты батального жанра воспитаны на основе методики преподавания живописи в советской стране и в Китае.

Изучение батального жанра в китайской живописи, особенно второй половине XX века – времени рождения Нового Китая, актуально и с точки зрения политического аспекта, так как прежде всего военная тема открыла историческое значение искусства в обществе и стала примером в сфере создания исторической живописи. Многие события Войны Сопротивления японской агрессии в течении времени в понимании китайских художников становились историей страны, но военная тематика приобрела качества одной из главных тем в искусстве Нового Китая. Раскрытие исторического значения военных сражений китайского народа в живописи сближает батальный жанр с историческим. Ведь военные походы и сражения становятся частью истории китайского народа. Художники-баталисты, создавая свои полотна, обращаются к истории и героике военных лет. Более того, можно видеть и как некоторые великие битвы в истории нашей страны важны с политической и художественной точки зрения в творчестве китайских художников. Так, А.К. Быстров создает в 1990 году мозаичное панно для наземной станции «Площадь Александра Невского» в Санкт-Петербурге. У Александра Кировича Быстрова в институте им.И.Е.Репина в 1990-е годы было много китайских учеников: Сунь Тао, Ван Дзяньфэн, Ван Теню и многие другие. Дипломная работа Сунь Тао «Битва Цши-пи»1996 г. была посвящена историческим событиям битвы нач.III в. н.э. в Китае, но создавая картину, Сунь Тао обращался к композиции произведения А.К. Быстрова, посвященного битве Александра Невского. Многие китайские ученики замечательного мастера монументальной живописи стали известными педагогами и художниками батального жанра. Ван Теню – выпускник института им.И.Е.Репина в 1998 г. известен как художник исторической монументальной живописи. Его картина «Красная армия пересекает реку Хуан Хэ, 2005 г. находится в Китайском народном музее анти-японской войны, «Дацинское нефтяное сражение», 2007 г. – в Дацинском нефтепромышленном мемориальном музее. КартинаУ Юньхуа, написанная в 2014 году, «Атака на крепость Хутоу» была представлена на выставке в Москве в Государственной Третьяковской галерее в 2015 году. Китайские ученики А.К.Быстрова Чи Хеньфэй, Ван Теню –

Ill. 9. National Art Exhibition dedicated to the 95th Anniversary of the Founding of the People's Liberation Army and the 15th All-Army Art Exhibition. National Art Museum of China (NAMOC). Beijing, China.

педагоги Академии художеств имени Лу Синя; Чжао Сяньсин – профессор Тяньцзиньской академии художеств, а Чэнь Шучжун – профессор Сычуаньской академии художеств. Чжу Гуанюй – известный художник и педагог Вэнчжоуского университета в своей общественной деятельности оказывает влияние на становление и развитие художественного образования и изучение реалистической масляной живописи в учебном процессе.

Во второй половине XX века в китайские художники батального и исторического жанров создают полотна, посвященные историческим военным событиям Войны Сопротивления анти-японской агрессии и гражданской войны: «Бомбандировка Цзиньмэнь», 1960 – авторы Пэн Бинь и Хань Кэ; «Сражение при Хуайхай, 1972 – автор Чэнь Ци; «Завоевание Цзиньчжоу, 1969 – авторы Жень Менчжан, Чжан Хуньцзан, Ли Шуцзи, Гуан Тинбо. Огромные панорамные полотна, авторами которых являются несколько художников, достоверны и убедительны. В картинах не только изображение воинов, но присутствие реалистических по характеру изображения пейзажей, ставших воплощением художниками конкретной исторической среды. В этом нередко проявление новаторства китайских мастеров батальной и исторической живописи. Картина художника Ши Лу «Перенести боевые действия в Шэньбэй» написана после окончания войны. Художник-участник военных событий смог точно воссоздать особенную атмосферу военного революционного времени. В картине изображен Мао Цзэдун на фоне величественного пейзажа. В сюжете этого произведения нет военных действий, но возникает ощущение, что армия рядом в могучих горах и бескрайнем пространстве конкретной исторической сцены, вызывающей у зрителя яркие ассоциации. Композиция картины в изображении пейзажа сочетает приемы традиционной китайской живописи «гао юань» и «шэнь юань». Автор использует также густые мазки тушью, красный цвет, придающие изображению эпическое звучание и впечатление исторической значимости самой тишины перед решающим сражением. Картина Ван Шэнле «Восемь героинь бросаются в реку», написанная в конце 1950-х годов, рассказывает о гибели женщин-бойцов в дни войны. В картине благодаря ясной и строгой композиции убедительно воссозданы трагические моменты военных лет.

В октябре 1958 году началось строительство Национального военного музея в Пекине. Это событие совпало с празднованием 10-летия со дня образования Китайской Народной Республики. Строительство было завершено в августе 1960 года. Музей был открыт в День вооруженных сил Китая. По решению военной комиссии Коммунистической партии Китая музей официально назван Военный музей Китайской народной революции, Национальный военный музей Китая. В музее находится не только коллекция военного снаряжения и культурных реликвий, посвященных истории китайской армии, но картины известных художников батального и исторического жанров китайской масляной живописи. 1 августа 2022 года в День 95-й годовщины основания Народно-освободительной армии Китая (НОАК) была открыта выставка масляной живописи «Душа армии», на которой были представлены произведения, посвященные военной теме: Цуй Кайси «Последний бой в Шангалине»; Шан Дин «В дороге»; Чжан Цинтао «Река Сянцзян» и многих других известных китайских художников батального жанра.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Ван Жуй. Другая перспектива: историческая живопись в истории западного искусства // Fine Arts. - С. 118-123.
2. Ван Цзя. Китайская историческая живопись и ее развитие — о создании современной китайской исторической живописи // Art Research. - 2006. - №3.
3. Гао Тяньминь. Бедность изображений: несколько связанных проблем в создании современной исторической живописи // Art Observation. - 2001. - №5. - С. 103-105.
4. Гу Юаньюань. Об определении традиционной исторической живописи // Нанкин: Журнал Нанкинского университета искусств, 2014. - №3.
5. Ли Пусин. Несколько вопросов о создании исторических картин // Создание и рецензия. - 2012. - №6.
6. Пань Яочан. «Знание – главный приоритет при создании исторических картин» / Пекин: Национальный художественный музей Китая. - 2010. - №6.
7. Слово о живописи из сада с горчичное зерно. - М.:Издательство В.Шевчук, 2001.
8. Художественный диалог Ло Гунлю [M] [под ред. Лю Сяочуня]. - Shanxi Education Press, 1999.
9. Чжан Аньчжи. История китайской живописи / [пер. с англ.]. - Ростов-на-Дону: Феникс; Краснодар: Неоглори, 2008.
10. Чжан Цзуин. Некоторые мысли о создании крупных исторических картин в Китае // Китайское искусство. - 2012. - №3. - С. 96-99.
11. Чжан Шу, Гао Сяохуа. Перспектива масляной живописи на исторические темы в современном Китае // Писатель [J]. - 2008. - №12. - С. 246.
12. Чжоу Сяосун. От исторического сознания к исторической философии — историческое понимание в создании исторической живописи [J] // Пекин: Журнал Китайской академии художеств. - С. 63-65.
13. Чжоу Сяосун. «Поэтическое выражение: исследование метода создания живописи новой истории» [J] // Пекин: Китайская академия искусств. - 2010.
14. Цзоу Юэцзинь. Функция и значение создания исторической живописи из истории новой китайской исторической живописи — комментарий к «Проекту создания национального искусства по основным историческим темам» [J] // Пекин: Национальный художественный музей Китая. - 2006. - №9.
15. Гао Юй. «О советском социалистическом реализме и революционной литературе и искусстве Китая» [J] // Журнал Сяоганского университета. - 2001. - №4.

Petr P. Kozorezenko Jr.
PhD in Arts
Honored artist of the Russian Federation
Professor
Head of the Art of Graphics Department
Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: 7245631@mail.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-158-168

EDUARD STEINBERG – ICON PAINTER OF THE SOVIET AVANT-GARDE

Summary: Eduard Steinberg (1937–2012) is an artist who combined the ideas of minimalism with the traditions of Suprematism, symbolism, and Russian icon painting in his nonconformist work.

He became acquainted with paintings by famous artists — Picasso, Van Gogh, Matisse, Malevich, and the Suprematists, only through reproductions in albums and books. Having trained his observation skills, Steinberg began his career as an underground artist. To the average person, his intricate figures, squares, and circles seemed to be a meaningless abstraction; however, for the artist, they were a kind of message from the abyss, expressed in encrypted form.

An internally religious man, Steinberg expressed deep metaphysical meanings through iconic images, through a cross, a circle, a line, conveying the boundaries of day and night, mortal and eternal... The rigor, sharpness, severity of his pictorial signs and symbols returns the viewer to the Russian artistic tradition, founded even in the 15th century and going back to Theophanes the Greek and Andrei Rublev. The artist's experiments with light can be attributed to the traditions of the Moscow icon painting school and even to the teachings of theologians about the nature of light.

Eduard Steinberg cannot be directly attributed to the artists of the Severe style – a special trend in Russian painting that gravitated towards Russian icon painting, but expressed this in a different, hidden manner. However, his original talent and unique view of the world were very consonant with this phenomenon of Soviet painting.

It is interesting that Steinberg also gravitated towards icon painting in his work, trying to intuitively discern a special secret in it, a different philosophy and convey it on canvas.

In the artist's work in a harsh, spiritual time, the idea of resurrection, temporary and eternal, was refracted in a special way.

Keywords: Eduard Steinberg, icon, style, Thaw, Severe style, Tarusa, artistic method, painting.

In the late 1950s and early 1960s, during the Thaw in Moscow, various informal unions of artists began to appear, connected not even by a single creative stand, but rather by friendly ties and a similar way of existing and perceiving reality. Among them, one can single out the Kineticists (L. Nussberg), the Lianozovo group (O. Rabin), the union of Yu. Soostер (Yu. Sobolev, E. Neizvestny, etc.), the studio of E. Belyutin, the circle of V. Yakovlev...

However, there were also "lone wolves" who maintained independence, freedom from creative unions and friendly communities. These eccentrics, often half-beggars, were only united, if even united, by one thing – a categorical aversion to the socio-political agenda and aesthetics of the Stalinist period. At that time and after, such existence of creative individuals was called the underground. They could not appear in public and openly express themselves, including in art; however, they could not suppress their own worldview and ideology either.

Eduard Steinberg, this unusual artist of the Soviet era, can probably be attributed to the younger generation of individual personalists. He named Tarusa and the house of his father, Arkady Steinberg, a poet, translator, and graduate of Vkhutemas, as the origins of his work.

The elder Steinberg found himself in the midst of terrible events – he went through the war, then ended up in Stalin's camps, while maintaining the feeling of life as a great gift, without losing the taste of each day. Such an amazing perception of the surrounding world was also present in his work; it became natural for his poetic language and was reflected in the unconventional, talented translations of the works of Van Wei and J. Milton. Having known M. Voloshin personally since his youth, he seemed to be from that time, from the Silver Age; he carried this attitude to life, to words, to close people. Steinberg Sr. spent a lot of time in nature and drew strength from there to live and create. His original poetic legacy began to appear after his death, during the period of Perestroika.

Due to the above-described reasons, it so happened that E. Steinberg's mother, Valentina, who came from a traditional Orthodox family, raised her sons alone. In her difficult but humble life, one can discern the character traits of real Russian women, which fill classical Russian literature.

E. Steinberg's childhood was fishing, evening school, and solitude in Tarusa, where he rented a room from Marya, the widow of a priest tortured during the years of repression. Here he began his painting studies, and this woman, knowing the poverty of the tenant, shared a modest dinner with him.

When visiting the capital, he periodically lived with his parents. A small room in a communal apartment, which they shared between the three of them until his father returned, became a place for creative meetings and a living room for the younger generation of Moscow underground artists.

With its meager, even beggarly furnishings, this room was similar to shelters in Gorky's works; however, it was distinguished by an artistic atmosphere not only on the walls where the paintings hung, but also by many hours of discussions of plans and artworks, selfless work. In this room, everyone knew about the fate of great artists, including, for example, Van Gogh, who sold one painting during his lifetime... Steinberg consciously chose this path of underground existence, "non-acquisitiveness" in art, being quite satisfied with a piece of stale bread and a pack of dumplings brought by one of his more "well-off" artist friends for a non-hungry dinner.

During this period, Steinberg's palette gradually began to form and appear as monochrome, twilight-ochre, muted, and one-colour. He actively painted his friends, the first famous plots appeared: *Tatar Wedding, Flower Seller, Janitor, You Will Not Receive Oblation*, etc.

In the works of this time, in particular, portrait characters, a certain similarity with Steinberg himself can be discerned as well as some romanticisation of the way of life that he led. The cycle of his abstractions, painted with nitro paint and soon destroyed by him, can be perceived as shocking. Without money for canvases, he was forced to work on plain paper — with pencils, watercolours, ink. He often gave these works to friends.

The death of Marya in Tarusa in 1962 changed Steinberg's worldview and introduced a new motif into his work. This loss gave birth to the idea of resurrection, unchanging, but new for everyone and unique – the theme of the temporary and eternal. The death of a loved one, who was an example of kindness, beauty, and faith for the artist, as well as active immersion in the poetic world of A. Blok reveal to Steinberg the meaning and high purpose of a woman as an archetype of spiritual beauty. During this period, unconsciously repeating the motifs of ancient shrouds with the Virgin Mary, he repeatedly painted female figures in his paintings, placed horizontally in the landscape. The sense of a universal landscape created by the musical and rhythmic structure of the paintings made these works somewhat consonant with the canvases of Borisov-Musatov and even Vrubel.

From this time on, Steinberg's interest in the works of Russian religious philosophers awakened and strengthened – P. Florensky, S. Bulgakov, N. Berdyaev, V. Solovyov. He even performed a secret baptism and distanced himself from his comrades, with whom he had closely communicated in previous years.

During this same period, his relationship, which turned into friendship, began and strengthened with E. Schiffers, a contemporary religious philosopher who helped Steinberg understand himself at a new stage of development and creativity and recognise the archetypal formulas embedded in his works. In 1973, Schiffers published an essay, "The Ideographic Language of Eduard Steinberg".

Through the concepts and philosophical categories laid down in N. Berdyaev's book, *The New Middle Ages*, Steinberg entered into a correspondence dialogue with K. Malevich (who had died two years before Steinberg was born), considering him an artist of the "night", and himself, in contrast to him, an artist of the "day".

Shiffers noted that "on a square canvas, elementary particles of the elements flow in the Light, which both the Greeks and Yantra Yoga designate with ge-

ometric symbols. Permeated with Light vibrations, elementary particles of earth, fire, air, water, and ether, weave a new body, a figure. If Steinberg comes to "figurative" painting, he will paint icons, since only saints have 'images' and already irrevocable 'liturgical vestments–bodies'; they are truly and invariably alive. The average European, of course, does not recognise them, because he or she is 'truly alive', whereas saints are concepts from the realm of pre-industrial superstitions." [2, p. 54]

Unlike the artists of the first wave of the avant-garde, Sheinberg is firmly connected with Russian traditions, his land. He is close not only to the thinkers of the early 20th century, but also to the prominent representatives of the Slavophiles, who raised the question of the relationship between Russia and the West and declared the place of our country in the world, the peculiarities of the Russian path.

Steinberg is far from blindly believing in social and technical progress; on the contrary, he perceives the history and events of the 20th century tragically, seeing a breakdown in what happened, a break with the original Russian traditions. He writes that in the Soviet country, the God-man was replaced by a man-god and compares Malevich's *Black Square* with God-forsakenness, with night and death.

However, Steinberg's view of art is completely different. Like icons, his paintings do not contain either the gloom or the cruelty of time; they convey the quiet, bright beauty of life. Like Weisberg, for example, he deliberately and invariably emphasises the exceptional, leading role of light, and the light gray and bluish tones in his paintings do not serve as a background, but penetrate each other, symbolising universal unity.

In such a meaning of light, as well as geometric shapes and numbers, in the saturation of paintings with various Christian symbols, the difference between Steinberg's work and the first wave of Russian avant-garde is formed. He turns all the features of the avant-garde on its other side and gives them a deep symbolic meaning.

In the article "Between Modernism and Postmodernism – Eduard Steinberg", M. Huttel noted that the gravitation towards Suprematism gives Steinberg a special feeling for the laws of colour, line, and form. Some techniques of classical modernism allow Steinberg to move not just to well-forgotten forms, but to Russian icon painting. Even at the beginning of the 20th century, icon painting was considered one of the beginnings, the birth of Russian art, expressing the absolute. Earlier, similar thoughts and connections were shared by the constructivists, by Malevich; however, they were distinguished by greater immersion, attachment to the material. For Steinberg, such a connection with the sacred, holy ancient Russian art was not just another creative stage or a response to the history of Russian art. There was also a deep religious connection.

It should be noted that since the mid-1960s, there has been a steady interest in metaphysics among the intelligentsia. Such concepts as existentialism, esotericism, and religion were often discussed. Steinberg was keenly interested in these topics and found enthusiastic interlocutors not only in his wife G. Manevich and friend E. Shiffers, but also in the books of his favourite philosophers, where he seeked answers to complex questions and connections between art and religion.

The philosophy of antiquity smoothly led Steinberg to the desire to connect modernism with icon painting. The mysticism of numbers was important for him; numbers reflected the principles of existence, each of them meant something, and their synthesis symbolised the general world harmony. It is precisely these categories that Steinberg was guided by when he introduced numbers into his works, in particular, 1, 2, 3, 4. They gave certain Christian meanings to his paintings. Along with numbers, there were also letters: for example, A, Я (our "alpha" and "omega") and individual words "sky", "cross", "heaven", "house", etc. Similar symbolic notations are also characteristic of icon painting. With this approach, a certain Christological interpretation of Steinberg's paintings is possible, in which the triangle symbolises the Trinity, the cross – the crucifixion, the square – the church, the circle – the halo. If we talk about art, Steinberg, rather, turns to his intuition, which selects suitable elements from past historical eras; history itself serves him as a reason to revive his memory.

Steinberg creates a special, close in spirit to himself, cycle of paintings on a village theme. These works seem to carry us through Malevich directly to the icon: here, there are canonical tilts of the characters' heads, and the outline of their hands, and the spelling of the names...

Steinberg's letter to Malevich is a verbal creative credo, where he expresses his attitude to the tradition of the Silver Age, the artistic equivalent of which appeared to him through the images of the Earth and the Sky as symbols of eternity.

Even in the early 1960s, Steinberg did not strongly separate the Earth and the Sky. For him, it was a chaotic unity expressed in the pictorial material. However, by the end of the decade, he crystallised the landscape structure of his works, making them more plastic and luminous. The subject series of his paintings with stones, fish, birds forms the "Earth Zone", and the illuminated backgrounds and depths refer to the celestial sphere.

Steinberg conveys the eternal dialogue and opposition of the Heavenly and the Earthly, Darkness and Light through tonal interactions and transformations – from earthy darkness to heavenly whiteness. In contrast to the works of past years, in new paintings, such as, for example, *Funeral Notice*, the Earth is a habitat, and the terrain is a human home, a dwelling, symbolising a settled way of life, home comfort, etc.

The surface of the Earth is not only a place of rest, it also preserves the energy of different elements. And by thickening the colours from sandy ocher to rich earthiness of colour, Steinberg transforms the canvas, according to its pictorial characteristics, into a kind of *pozem* of Russian icons: the surface of the earth, where the saints on the icon remain in eternity. This tendency is clearly visible, for example, in the painting *Born – Died*.

The artist's later works are marked by a very restrained colour scheme with non-contrasting colours, where hidden emotional experiences can be revealed through subtle tonal gradations. The colours taken for the background convey intonations of secrecy and intimacy, like iconic images and backgrounds. In Steinberg's concentrated plastic worlds, colour is introduced restrainedly, moderately, ascetically, reminding us of the fluidity of life and the impressions experienced.

When Steinberg introduces red into his paintings, the environment is saturated with energy, it acquires a powerful force, and the paint material hardens into a smooth magical mass; here a parallel can be drawn with the techniques of red-background icon painting. In such an environment, both concealment and revelation are present, signs and figures appear and disappear here... Such methods and points of view connect Steinberg's painting with ancient Russian traditions and icon cinnabar, which was used to paint the clothes of saints (in particular, by icon painters of the Pskov school). The same can be said about the symbolic beginning in the construction of contours and lines that permeate the planes of many compositions of the artist's paintings. The contour captures the elusive images of the heroes and grows into the plane of the painting like the icon signs in the whiteness of the gesso.

Thus, the renewal of Steinberg's artistic language does not speak of a change in style, but of a transformation of his personal point of view on the infinite, the religious, and in general testifies to the development of a special spiritual view and perspective, using which the artist looks at the world and reproduces it in his paintings.

For Steinberg, the deep meaning of mystical searches and geometric symbols is associated with the answer to the question of the state of the body and soul after death, where the Last Judgment and Resurrection await.

Steinberg is deeply attached to his land. He himself said that "only in the village do you begin to breathe and feel like a child of the 'first day'. You enter the house... Then you go for water, to the well and shudder under the gaze of fellow villagers and domestic animals...". [5] And when he "speaks of his desire to give a name to each bush in order to designate its presence in the fog of eternity, he clearly defines the very essence of his work: to leave a trace in the emptiness that borders on non-existence". [5]

There is little colour in Steinberg's works, mainly red and brown, which were not chosen by chance and go back to the art of icon painting and religious tradition in general. Black is also present as a tribute to the work of Malevich. However, white still predominates as a symbol of infinity and the personification of space. "Steinberg's circles and white rectangles appear in two guises, signifying both the despair of a man lost in the vastness of space and the triumph of all-conquering life returning to normal." [5]

The French critic and expert on Russian art, J.-C. Marcade, noted that "Steinberg's absolute originality lies in the fact that he creates icon paintings, the pictorial elements of which acquire an aspect of the supersensory. In many ways, he develops the ideas of Kazimir Malevich, who had a huge influence on world painting". [8]

Steinberg himself said: "For me, the icon is first and foremost a space of worship, from which I draw knowledge. The icon has different dimensions – religious, visual. It has a timeless artistic language that leads to Byzantium. As an artist, I came from the Russian avant-garde, which was connected with the Russian icon. It was through the icon that I understood Malevich and realised what I was doing. His square is

also an icon, however, an icon of the church schism. At that time, there were icons that were a red square, that is, fire. The Skoptsy had them. In my opinion, the national art that comes from the icon was discovered by the Russian avant-garde, not the Itinerants. My art is largely intuitive. Yes, I introduce numbers; however, this is not the Jewish cult Kabbalah. On the contrary, I was inspired by Byzantium: the number '3' is the trinity, '12' is the number of months... All this is in Christian symbolism." [8]

Critics and art historians view and analyse Steinberg's work in different ways. Some seek a place for him in the space of regional culture, others talk about the affinity of his work with European metaphysics, and others emphasise the universalism of the philosophical and religious ideas embodied in the artist's paintings. However, it is certain that in his works, Steinberg synthesises the main phenomena of Russian art, previously in opposition to each other – symbolism, suprematism, icon painting.

His works weave together many Russian traditions – ancient Russian icon painting and the aspirations of the avant-garde of the early 20th century. Like icons, Steinberg's paintings do not contain the gloom and cruelty of life, they radiate a quiet, bright beauty.

In the Soviet Union as an atheistic state, a kind of sublimation of religious feelings occurred: culture and art became a special cult, an object of worship. After the war, a museum of ancient Russian culture was founded in the Spaso-Andronikov Monastery; in the 1960s, people went to ancient Russian cities and monasteries; the famous tourist route, the Golden Ring, was formed; the legendary book, *Black Boards*, by V. Soloukhin about icons was published; the film *Andrei Rublev* by A. Tarkovsky appeared on the big screens... All this seemed to elevate art to a pedestal, giving the artist's activity an elevated status.

During the same time, artist Eduard Steinberg worked, sublimating. He did not belong to the so-called Severe style; however, in his own way, he depicted images of the eternal, the divine in his avant-garde paintings.

REFERENCES:

1. Barabanov, E.V. 2017. *Metageometriya khudozhnika Shtejnberga [Metageometry of Artist Steinberg]*, Moscow Museum of Modern Art, Moscow, Russia.
2. Manevich, G. (ed.). 2019. *Izumlennoe prostranstvo: razmyshleniya o tvorchestve Eduarda Shtejnberga: sbornik statej i esse [Astonished Space: Reflections on the Work of Eduard Steinberg: a collection of articles and essays]*, Novoe lit. obozrenie, Moscow, Russia.
3. Bazhanov, L. (ed.). 2012. *"Koordinaty pokoleniya LXXV: Eduard Shtejnberg, Viktor Pivovarov, Igor Shelkovskij": katalog vystavki ["Coordinates of Generation LXXV: Eduard Steinberg, Viktor Pivovarov, Igor Shelkovsky": exhibition catalogue]*, NCCA, Moscow, Russia.
4. Orlova, M. 2023. "Why Andrei Rublev's Trinity is so Important for the Russian Intelligentsia" [Pochemu «Troitsa» Andreya Rubleva tak vazhna dlya rossijskoj intelligentsii], *The Art Newspaper Russia*, no. 111.
5. Serafimovich, E. 2019. ""Intellectual Game or Russian Soul?" How Eduard Steinberg Managed to Combine the Traditions of Suprematism and Russian Icon Painting in His Nonconformist Works", available at: https://knife.media/eduard-shteynberg/ (Accessed 20 November 2023).
6. Tarutina, M. 2023. *Ikona i kvadrat. Russkij modernizm i russko-vizantijskoe vozrozhdenie [Icon and Square. Russian Modernism and Russian-Byzantine Revival]*, Translated from English by Tveryanovich, K., Bibliorossika, St. Petersburg, Russia; Academic Studies Press, Boston, USA.
7. Ural'skiy, M. 2012. *Izbrannye, no nezvannye: istoriografiya "nezavisimogo" khudozhestvennogo dvizheniya [Selected, but uninvited: historiography of the "independent" artistic movement]*, Aleteya, St. Petersburg, Russia.
8. Khabarov, G. 2003. "Avant-garde icon painter", available at: https://www.sovsekretno.ru/articles/ikonopisets-avangarda/ (Accessed 20 November 2023).
9. Steinberg, E.A. 1992. *Opyt monografii [Experience of a Monograph]*, Moscow, Russia.
10. Kabakov, I. 2014. *Edik Shtejnberg: zhivopis i grafika iz sobraniya GMII im. A. S. Pushkina [Edik Steinberg: Painting and Graphics from the Collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts]*, ScanRus, Moscow, Russia.
11. *Eduard Steinberg. Village Cycle. 1985–87, Moscow*, USSR, 1989.
12. Smolyanskaya, N. (ed.). 2017. *Eduard Shtejnberg. Esli v kolodtse zhivet voda: katalog vystavki 6 fevralya – 12 marta 2017 [Eduard Steinberg. "If Water Lives in the Well...". Catalogue of the exhibition, February 6 – March 12, 2017]*, Moscow Museum of Modern Art, Moscow, Russia.
13. Bodrova, M. (ed.). 2022. *Eduard Shtejnberg. Moskva. Parizh. Tarusa: katalog vystavki ["Eduard Steinberg. Moscow. Paris. Tarusa". Exhibition catalogue]*, State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia.
14. Ryzhova, T. (ed.). 2000. *Eduard Steinberg*, Kroshitsky Sevastopol Art Museum, Moscow City Archives Society, Moscow, Russia.
15. Adaskina, N., Alymov, S., Borovsky, A. and others. 2020. *Eto bylo navsegda [It Was Forever]*, State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia.

Петр Петрович Козорезенко (мл.)
Кандидат искусствоведения,
заслуженный художник РФ, профессор,
заведующий кафедрой «Искусство графики»
РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 7245631@mail.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-158-168

ЭДУАРД ШТЕЙНБЕРГ – ИКОНОПИСЕЦ СОВЕТСКОГО АВАНГАРДА

Аннотация: Эдуард Штейнберг (1937–2012) — художник, объединивший в своём нонконформистском творчестве идеи минимализма с традициями супрематизма, символизма и русской иконописи.

Лишь по репродукциям в альбомах и книгах он знакомился с картинами известных художников — Пикассо, Ван Гога, Матисса, Малевича, супрематистов. Натренировав насмотренность, Штейнберг начинает как художник подполья; его замысловатые фигуры, квадраты и круги казались обывателю бессмысленной абстракцией, однако для художника они были своеобразным посланием из бездны, выраженным в зашифрованном виде.

Штейнберг, человек внутренне религиозный, выражает глубокие метафизические смыслы через иконные образы, через крест, круг, линию, передавая границы дня и ночи, бренного и вечного... Строгость, резкость, суровость его живописных знаков и символов возвращает зрителя к русской художественной традиции, заложенной ещё в XV веке и восходящей к Феофану Греку и Андрею Рублеву. А эксперименты художника со светом можно отнести к традициям московской иконописной школы и даже учениям богословов о природе света.

Эдуарда Штейнберга нельзя напрямую отнести к художникам «сурового стиля» — особого направления в русской живописи, тяготевшего к русской иконописи, но выражавшего это в иной, скрытой манере. Однако его самобытный талант и своеобразный взгляд на мир были весьма созвучны этому явлению советской живописи.

Интересно, что Штейнберг тоже тяготел в своём творчестве к иконописи, пытаясь интуитивно разглядеть в ней особую тайну, иную философию и передать это на холсте.

В творчестве художника в суровое бездуховное время особым образом преломилась идея воскресения, временного и вечного.

Ключевые слова: Эдуард Штейнберг, икона, стиль, «оттепель», «суровый стиль», Москва, Таруса, художественный метод, картина.

В конце 1950-х — начале 1960-х, в период «оттепели» в Москве стали появляться различные неформальные союзы художников, связанные даже не единой творческой позицией, а скорее, дружескими узами и похожим способом существования и восприятия действительности. Среди таких можно выделить кинетистов (Л. Нусберг), лианозовскую группу (О. Рабин), союз Ю. Соостера (Ю. Соболев, Э. Неизвестный и др.), студию Э. Белютина, круг В. Яковлева...

Однако были и «одинокие волки», державшие независимость, свободу от творческих союзов и дружеских сообществ. Таких чудаков, зачастую полунищих, если что-то и объединяло, то только одно — категорическое отвращение к социально-политической повестке и эстетике периода сталинизма. Подобное бытование творческих личностей в то время и после называлось «подпольным». Появиться на виду и открыто выражать себя, в т.ч. в искусстве они не могли, но и наступить на горло собственному мировосприятию, мировоззрению — тоже.

Эдуарда Штейнберга, этого необычного художника советского времени, вероятно, можно отнести к младшему поколению одиночек-персоналистов. Истоками своего творчества он называет Тарусу и дом своего отца Аркадия Акимовича

Штейнберга — поэта, переводчика, выпускника Вхутемаса.

Старший Штейнберг оказался в пекле страшных событий — прошёл войну, потом оказался в сталинских лагерях, сохраняя при этом ощущение жизни как великого дара, не теряя вкуса каждого дня. Такое удивительное восприятие окружающего мира входило и в его творчество, становилось естественным для его поэтического языка и откликалось в нестандартных, талантливых переводах произведений Ван Вэя и Дж. Мильтона. С юных лет знавший лично М. Волошина он будто из того времени, из Серебряного века, пронёс это отношение к жизни, к слову, к близким людям. Много времени Штейнберг-старший проводил на природе и черпал оттуда силы жить и творить. Оригинальное поэтическое наследие его стало появляться уже после смерти, в период «перестройки».

Так уж случилось в силу вышеописанных причин, что мать Э. Штейнберга, Валентина Георгиевна, происходившая из традиционной православной семьи, растила сыновей одна. В её трудной, но смиренной жизни угадываются черты характера настоящих русских женщин, которыми наполнена классическая русская литература.

Детство Э. Штейнберга — это рыбалка, вечерняя школа и уединение в Тарусе, где он снимал комнату у вдовы замученного в годы репрессий священника Марьи Ивановны. Здесь он начинал свои занятия живописью и эта женщина, зная бедность квартиросъёмщика, делила с ним скромный ужин.

Бывая в столице, он периодически живёт у родителей. Маленькая комната в коммуналке, которую они до возвращения отца делят на троих, становится местом творческих встреч и гостиной для младшего поколения московских художников-«подпольщиков».

Своей скудной, даже нищенской обстановкой эта комната номинала горьковские ночлежки, но отличалась она художественной атмосферой не только на стенах, где висели картины, но и многочасовыми обсуждениями планов и произведений, самозабвенной работой. В этой комнате любой знал о судьбе великих художников, в т.ч., например, Ван Гога, продавшегося при жизни одну картину… Штейнберг осознанно выбрал этот путь подпольного существования, «нестяжательства» в искусстве, вполне удовлетворяясь куском чёрствого хлеба и пачкой пельменей, привезённых кем-то из более «обеспеченных» друзей-художников для не голодного ужина.

Палитра Штейнберга в этот период начинает постепенно формироваться и являет себя монохромной, сумеречно-охристой, с однотонными приглушёнными цветами. Он активно пишет своих друзей, появляются первые известные сюжеты: «Татарская свадьба», «Продавец цветов», «Дворник», «Ты не получишь воздаянья» и др.

В работах этого времени, в частности, портретных персонажах, угадывается определённое сходство с самим Штейнбергом, и некоторая романтизация того образа жизни, который он ведёт. Как эпатаж можно воспринимать цикл его абстракций, написанных нитрокраской и вскоре уничтоженных им самим. Без денег на холсты, он вынужден работать на простой бумаге — карандашами, акварелью, тушью. Эти работы он часто дарил друзьям.

Кончина Марьи Ивановны в Тарусе в 1962 г. меняет мировоззрение Э. Штейнберга и вводит новый мотив в его творчество. Эта потеря рождает у него идею воскресения, неизменную, но для каждого новую и свою тему временного и вечного. Смерть близкого человека, который был для художника примером доброты, красоты и веры, а также активное погружение в поэтический мир А. Блока открывают Штейнбергу смысл и высокое предназначение женщины как архетипа духовной красоты. Неосознанно повторяя мотивы древних плащаниц с Богородицей, он в этот период неоднократно пишет в своих картинах женские фигуры, расположенные горизонтально в пейзаже. Ощущение вселенского ландшафта, создаваемого музыкально-ритмическим строем картин, делало эти произведения в чём-то созвучными полотнам Борисова-Мусатова и даже Врубеля.

С этого времени у Штейнберга просыпается и укрепляется интерес к трудам русским религиозных философов — П. Флоренского, С. Булгакова, Н. Бердяева, В. Соловьева. Он даже совершает обряд тайного крещения и отдаляется от соратников, с которыми тесно общался в предыдущие годы.

В этот же период завязываются и крепнут его отношения, перешедшие в дружбу, с Е. Шиффером — современным религиозным философом, который помогает Штейнбергу понять себя на новом этапе развития и творчества и распознать заложенные в его произведениях архетипические формулы. В 1973 г. Шифферс опубликует очерк «Идеографический язык Эдуарда Штейнберга».

Через понятия и философские категории, заложенные в книге Н. Бердяева «Новое средневековье», Штейнберг вступает в заочный диалог с К. Малевичем (тот умер за два года до рождения Штейнберга), считая его художником «ночи», а себя, в противоположность ему, — художника «дня».

Е. Шифферс отмечал, что «на квадратном полотне во Свете струятся элементарные частицы стихий, которые и греки, и янтра-йога обозначают геометрическими символами. Пронизанные Световыми вибрациями элементарные частицы земли, огня, воздуха, воды и эфира ткут некое новое тело, некую фигуру, — если Штейнберг придёт к «фигуративной» живописи, он станет писать иконы, ибо «лики» и уже неотменяемые «ризы-тела» имеют лишь святые, подлинно и неизменно живые, которых средний европеец, конечно, не признает, ибо он «подлинно жив», а святые — это понятия из области доиндустриальных суеверий». [2, с. 54]

В отличие от художников первой волны авангарда, Э. Шейнберг накрепко связан с русскими традициями, своей землёй. Он близок не только к мыслителям начала XX века, но и ярким представителям славянофилов, ставивших вопрос об отношении России и Запада и заявлявших о месте нашей страны в мире, особенностях русского пути.

Штейнберг далёк от слепой веры в социальный и технический прогресс, напротив, он трагически воспринимает историю и события XX века, видя в произошедшим надлом, разрыв с исконными русскими традициями. Он пишет, что в советской стране Богочеловек был заменён человекобогом и сравнивает «Чёрный квадрат» К. Малевича с богооставленностью, с ночью и смертью.

Однако взгляд Штейнберга на искусство совершенно иной. Подобно иконам, его картины не содержат ни мрачности, ни жестокости времени, передавая тихую, светлую красоту жизни. Как, например, Вейсберг, он намеренно и неизменно подчёркивает исключительную, ведущую роль света, а светло-серые и голубоватые тона на его картинах служат не фоном, а проникают друг в друга, символизируя всеобщее единство.

В таком значении света, а также геометрических форм и чисел, в насыщении картин различными христианскими символами, формируется отличие творчества Штейнберга от первой волны русского авангарда. Все особенности авангарда он разворачивает иной стороной и придаёт им глубокое символическое значение.

В статье «Между модернизмом и постмодернизмом — Эдуард Штейнберг» М. Хюттель отмечал, что тяготение к супрематизму даёт Штейнбергу особым образом прочувствовать законы цвета, линии и формы. Некоторые приёмы классического модернизма позволяет Штейнбергу перейти не просто к хорошо забытым формам, а к русской иконописи. Ещё в начале XX в. иконопись относили к началам, зарождению русского искусства, выражающее абсолют. Ранее похожие мысли и связи встречались у конструктивистов, у К. Малевича, однако отличались большей погруженностью, привязанностью к материалу. Для Штейнберга же подобная связь с сакральным, священным древнерусским искусством являлась не очередным творческим этапом или откликом на историю русского искусства. Здесь была и глубокая религиозная связь.

Необходимо отметить, что с середины 1960-х гг. в среде интеллигенции наблюдается устойчивый интерес к метафизике. Часто обсуждаемыми становятся такие понятия, как экзистенциализм, эзотерика, религия. Штейнберг живо интересуется этими темами и увлечённых собеседников находит не только в своей жене Г. Маневич и друге Е. Шифферсе, но и в книгах любимых философов, где ищет ответы на сложные вопросы и связи искусства и религии.

Философия античности плавно подводят Штейнберга к желанию связать модернизм с иконописью. Важно значение для него имела мистика чисел, в которой числа отражали принципы существования, каждая из них что-то значила, а их синтез символизировал общую мировую гармонию. Именно такими категориями руководствуется Штейнберг, когда вводит в свои работы числа, в частности, 1, 2, 3, 4. Они придают определённые христианские смыслы его картинам. Вместе с числами встречаются и буквы — например, А, Я (наши «альфа» и «омега») и отдельные слова «небо», «крест», «небо», «дом» и др. Похожие символистские записи характерны и для иконописи. При таком подходе возможна определённая христологическая интерпретация картин Штейнберга, в которых треугольник символизирует Троицу, крест — распятие, квадрат — церкви, круг — нимба. Если говориться об искусстве, то Штейнберг, скорее, обращается к своей интуиции, которая выбирает подходящие элементы из прошлых исто-

рических эпох; сама история служит ему поводом для оживления памяти.

Штейнберг создаёт особый для себя, близкий по духу, цикл картин на деревенскую тему. И эти произведения проносят нас как будто сквозь Малевича напрямую к иконе: здесь и канонические наклоны головы персонажей, и абрис рук, и написание имён…

Письмо Э. Штейнберга К. Малевичу являет собой словесное творческое кредо, где им выражено отношение к традиции Серебряного века, художественный эквивалент которой явился ему через образы Земли и Неба как символов вечности.

Ещё в начале 1960-х гг. Штейнберг сильно не разделяет Землю и Небо, для него это хаотичное единство, выраженное в живописном материале, но к концу десятилетия он выкристаллизовывает пейзажный строй своих работ, делая их более пластичными и светоносными. Предметный ряд его картин с камнями, рыбами, птицами образует «Зону Земли», а просветлённые фоны и глубины отсылают уже к сфере небесной.

Вечный диалог и противопоставление Небесного с Земным, Тьмы и Света передаётся Штейнбергом через тональные взаимодействия и перевоплощения — от землистой темноты до небесной белизны. И в противоположность работам прошлых лет, в новых картинах, таких, например, как «Похоронка», Земля является средой обитания, а местность — человеческим домом, жилищем, символизируя оседлость, домашний комфорт и др.

Поверхность Земли является не только местом упокоения, но и сохраняет энергию разных стихий. И при сгущении красок от песчаной охры до насыщенной землистости цвета Штейнберг превращает холст по своим живописным характеристикам в подобие «поземи» русских икон: поверхности земли, где святые на иконе пребывают в вечности. Эта тенденция хорошо прослеживается, например, в картине «Родился — умер».

Поздние работы художника отмечены совсем сдержанным колоритом с неконтрастными цветами, где через тонкие тональные градации способны проявиться скрытые душевные переживания. Взятые для фона краски передают интонации сокровенности и интимности, подобно иконным образам и фонам. Цвет в сосредоточенных пластических мирах Штейнберга вводится сдержанно, умеренно, аскетично, напоминая о текучести жизни и пережитых впечатлений.

Когда Штейнберг вводит в картины красный цвет, то окружающая среда насыщается энергетически, приобретает властную силу и красочный материал застывает ровной магической массой, и здесь можно провести параллель с приёмами краснофонной иконописи. В такой среде присутствуют и сокрытие, и откровение, здесь проступают и исчезают знаки и фигуры… Такие методы и точки зрения связывают живопись Штейнберга с древнерусскими традициями и иконной киноварью, которой писали одежды святых (в частности, иконописцы псковской школы). То же можно сказать и про символическое начало при построении контуров и линий, пронизывающих планы и плоскости многих композиций картин художника. Контур запечатлевает ускользающие облики героев и врастает в плоскость картины подобно «знамениям» иконы в белизне левкаса.

Таким образом, обновление художественного языка Штейнберга говорит не об изменении стилистики, а о трансформации личной точки зрения на бесконечное, религиозное и в целом свидетельствует о складывании особого духовного взгляда и ракурса, которым художник смотрит на мир и воспроизводит его в своих картинах.

Глубокий смысл мистических поисков и геометрических символов для Штейнберга связывается с ответом на вопрос о состоянии тела и души после смерти, где ждёт Страшный суд и Воскресение.

Штейнберг глубоко привязан к своей земле. Сам он говорил, что «только в деревне начинаешь дышать и чувствовать себя ребенком „первого дня“. Входишь в дом… Затем идешь за водой, к колодцу и вздрагиваешь под взглядом односельчан и домашних животных…» [5] И когда он «говорит о своём желании дать имя каждому кустику, чтобы обозначить его присутствие в тумане вечности, он чётко определяет саму суть своего творчества: оставить след в пустоте, которая граничит с небытием». [5]

В работах Штейнберга мало цвета, в основном это красный и коричневый, которые выбраны не случайно и восходят, к искусству иконописи и в целом религиозной традиции. Присутствует и чёрный цвет как дань уважения творчеству К. Малевича. Но преобладает всё-таки белый как символ бесконечности и олицетворение пространства. «Круги и белые прямоугольники Штейнберга предстают в двух ипостасях, знаменуя собой и отчаяние человека, затерявшегося в необозримом пространстве, и торжество всепобеждающей жизни, возвращающейся на круги своя». [5]

Французский критик, эксперт по русскому искусству Ж.-К. Маркадэ отмечал, что «абсолютная оригинальность Штейнберга состоит в том, что он создает картины-иконы, изобразительные элементы которых приобретают аспект сверхчувственного. Во многом он развивает идеи Казимира Малевича, оказавшего огромное влияние на мировую живопись». [8]

Сам Штейнберг говорил так: «Икона для меня прежде всего пространство культа, из которого я черпаю знания. Икона имеет разные измерения — религиозные, визуальные. У неё вневременной художественный язык, который ведёт к Византии. Как художник, я вышел из русского авангарда, который был связан с русской иконой. Именно через икону я понял Малевича и осознал то, что сам делаю. Его квадрат — тоже икона, но икона церковного раскола. Тогда были иконы, представляющие собой красный квадрат, то есть огонь. Они висели у скопцов. На мой взгляд, национальное, идущее от иконы искусство открыл русский авангард, а не передвижники. Искусство у меня во многом интуитивное. Да, я ввожу число, но это не культовая еврейская Каббала. Напротив, я шел от Византии: цифра «3» — это троица, «12» — число месяцев… Всё это есть в христианской символике». [8]

Критики и искусствоведы по-разному рассматривают и анализируют творчество Э. Штейнберга. Одни ищут ему место в пространстве региональной культуры, вторые говорят о родственности его творчества европейской метафизике, третьи подчёркивают универсализм философских и религиозных идей, воплощённых в картинах художника. Однако несомненно то, что Штейнберг в своих произведениях синтезирует главные явления русского искусства, ранее находившиеся в оппозиции друг к другу — символизм, супрематизм иконопись.

В его произведениях сплетены воедино многие русские традиции —древнерусская иконописная живопись и устремления авангарда начала XX века. Картины Штейнберга, как и иконы, не содержат мрачности и жестокости жизни, излучая тихую, светлую красоту.

В Советском Союзе как атеистическом государстве произошла своеобразная сублимация религиозных чувств: культура и искусство стали особым культом, предметом поклонения. После войны в Спасо-Андрониковом монастыре был основан музей древнерусской культуры, в 1960-е годы люди отправляются в походы по древним русским городам и монастырям, образуется известный туристический маршрут «Золотое кольцо», выходит легендарная книга «Чёрные доски» В. Солоухина об иконах, на широких экранах появляется фильм «Андрей Рублёв» А. Тарковского… Всё это как бы возводило искусство на пьедестал, придавало деятельности художника возвышенный статус.

В это же время работал, сублимируя, художник Эдуард Штейнберг. Он не относился к так называемому «суровому стилю», но своеобразным образом вкладывал в свои «авангардистские» картины образы вечного, божественного.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Барабанов Е.В. Метагеометрия художника Штейнберга. - М.: Московский музей современного искусства, 2017. - 149 с.
2. Изумленное пространство: размышления о творчестве Эдуарда Штейнберга: сборник статей и эссе / сост. Г. Маневич. - М.: Новое лит. обозрение, 2019. - 352 с.
3. Координаты поколения LXXV [Текст]: Эдуард Штейнберг, Виктор Пивоваров, Игорь Шелковский: [каталог выставки] / [сост. Л. Бажанов]. - М.: ГЦСИ, 2012. - 115 с.
4. Орлова М. Почему «Троица» Андрея Рублева так важна для российской интеллигенции // The Art Newspaper Russia. - 2023. - №111.
5. Серафимович Е. «Интеллектуальная игра или русская душа?» Как Эдуарду Штейнбергу удалось объединить в своем нонконформистском творчестве традиции супрематизма и русской иконописи // Нож. URL: https://knife.media/eduard-shteynberg/ (дата обращения: 20.11.2023).
6. Тарутина М. Икона и квадрат. Русский модернизм и русско-византийское возрождение / Мария Тарутина; пер. с англ. Тверьянович К. - СПб.: Библиороссика; Бостон: Academic Studies Press, 2023. - 419 с.
7. Уральский М. Избранные, но незванные: историография «независимого» художественного движения. - СПб.: Алетейя, 2012. - 551 с.
8. Хабаров Г. Иконописец авангарда // Совершенно секретно. URL: https://www.sovsekretno.ru/articles/ikonopisets-avangarda/ (дата обращения: 20.11.2023).
9. Штейнберг Э.А. Опыт монографии. - М., 1992. - 219 с.

10. Эдик Штейнберг: живопись и графика из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина / Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; [авт. текстов: И. Кабаков]. - М.: СканРус, 2014. - 40 с.
11. Эдуард Штейнберг. Деревенский цикл. 1985-87. - М., 1989. - 16 с.
12. Эдуард Штейнберг. Если в колодце живет вода ... : [кат. выставки 6 февраля – 12 марта 2017] / [ред.-сост. Н. Смолянская]. - М.: Московский музей современного искусства, 2017. - 212 с.
13. Эдуард Штейнберг. Москва. Париж. Таруса: [кат. выставки] / Государственная Третьяковская галерея; [сост. М. Бодрова]. - М.: Гос. Третьяковская галерея, 2022. - 111 с.
14. Эдуард Штейнберг / Севастоп. художеств. музей им. М. П. Крошицкого, Моск. гор. об-ние архивов; [авт.-сост. Т. В. Рыжова]. - М.: Мосгорархив, 2000. - 30 с.
15. Это было навсегда / Наталия Адаскина, Сергей Алымов, Александр Боровский и др.; Государственная Третьяковская галерея. - М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. - 487 с.

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

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

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

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

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

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

Журнал выходит 6 раза в год

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

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

Тираж 500 экз.

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

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

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

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

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

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

Art director: *Alexander N. Burganov*
Chief editor: *Maria A. Burganova*
Editor: *Julia A. Smolenkova*
Proofreader: *Svetlana N. Mikhailova*
Layout: *Maria D. Berdasova*
Designer: *Alexander A. Tovpeko*
Translator: *Anna V. Pchelkina*
Logistics: *Redford Red*
Public relations: *Michael M. Hrachou*

The journal is published 6 times a year

Editorial office address in Russia:
Russia, Moscow. 19019, B. Afanasyevsky lane, d. 15, p. 9
tel .: 007 495 695-04-29

Editorial office address in EU:
Belgium, Brussels, 1000, rue de la tete d’or, 7
tel .: +32 485 68 18 63

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

Circulation: 500 copies