

ГАЛЕРЕЯ КЛАССИЧЕСКОГО И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
«БУРГАНОВ-ЦЕНТР»



НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДОМ БУРГАНОВА
ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL JOURNAL
BURGANOV HOUSE
THE SPACE OF CULTURE

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

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

2.2026

Москва/Moscow
2026

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
Cao Xiong (China)	Associate Professor, School of Humanities and Arts, Tianjin University; Director, Cultural and Arts Research Center, School of Humanities and Arts, Tianjin University
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
Laurentiev Alexander N. (Russia)	Doctor of Art History, professor, vice-rector for scientific and international work of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art
Misler Nicoletta (Italy)	Professor of Modern East European Art at the Instituto Universitario Orientale
Pan Yaochang (China)	Professor of the Department of Art History and Art Theory of College of Fine Arts in Shanghai University; member of the Academic Committee of the Shanghai University
Pavlova Irina B. (Russia)	Doctor of Philology, Senior Researcher of Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Perelshtein Roman M. (Russia)	Doctor of Arts, All-Russia State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov
Pletneva Alexandra A. (Russia)	Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
Pruzhinin Boris I. (Russia)	Doctor of Philosophy, Professor, editor-in-chief of the Journal Problems of Philosophy
Revzina Yulia E. (Russia)	Doctor in Art History, Professor of the Moscow Architectural Institute (State Academy)
Ryzhinsky Alexander S. (Russia)	Doctor of Science, Professor of Gnesins Russian Academy of Music
Sahno Irina M. (Russia)	Doctor of Sciences, Professor of Peoples' Friendship University of Russia
Shabanov Grigory A. (Russia)	Doctor of Pedagogical Sciences, Vice-Rector for Academic Affairs, Professor of the Russian New University
Shvidkovsky Dmitry O. (Russia)	Doctor in Art History, professor, rector Moscow Institute of Architecture, vice-president of the Russian Academy of Arts
Smolenkov Anatoly P. (Russia)	Candidate of Sciences, Professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, Academician of the Russian Academy of Arts
Smolenkova Julia A. (Russia)	Candidate of Sciences, associate professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, corresponding member of the Russia Academy of Arts.
Tanehisa Otabe (Japan)	Doctor of Science, Professor, Head of Department of Aesthetics and Theories of Art, The University of Tokyo
Tsivian Yuri G. (USA)	Doctor of Science, Professor, University of Chicago, Departments: Cinema and Media Studies, Art History, Slavic Languages and Literatures
Editor _____	Smolenkova Julia A. (Russia)

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL
JOURNAL «BURGANOV HOUSE. _____ No. 2
THE SPACE OF CULTURE» 2026**LETTER FROM
THE EDITOR**

6

**MARIA A. BURGANOVA**ARCHITECTURE AS SCULPTURE: FORMATION
OF A COMMON FORMAL VOCABULARY

10

**KUN JINXINSIN, DARYA N. VOROBYEVA**TYPOLOGICAL STUDY OF BODHISATTVA ATTIRE IN THE
SCULPTURE OF THE LONGXING MONASTERY, QINGZHOU,
CHINA, DURING THE NORTHERN DYNASTIES PERIOD

20

**FAN WENXI, PETR P. KOZOREZENKO**HISTORICAL DEVELOPMENT AND EVOLUTION OF COLOUR IN
SONG AND YUAN LANDSCAPE PAINTING

31

**XIE ZHIHUI, VIKTOR D. UVAROV**HISTORICAL STAGES OF DEVELOPMENT OF CHINESE
MONUMENTAL PAINTING

41

**TATIANA V. KOZLOVA**PARTICIPATION OF A.T. MATVEEV IN THE IMPLEMENTATION OF
LENIN'S PLAN OF MONUMENTAL PROPAGANDA

55

**OLGA A. RAKOVA**CONCEPTION AS A FORM-SHAPING FUNCTION OF ARTISTIC
DIALOGUE: A VISUAL STUDY BASED ON THE WORKS OF
ALEXANDER SMIRNOV

69

**IRINA V. PORTNOVA**THE PICTORIAL CONCEPT OF FLORA AND FAUNA
IN 17TH-CENTURY EUROPEAN PAINTING

81

**ANNA A. FISCHER**CATEGORIES OF THE COMIC IN 19TH-CENTURY PHILOSOPHY
AND ART: ENGLISH CARICATURE OF THE VICTORIAN ERA

98

**OLGA A. KRASNOGOROVA**ANALYTICAL APPROACHES TO THE THEORY OF
INTERPRETATION OF CONTEMPORARY PIANO MUSIC

116

**CHEN YIHENG**THE PERFORMANCE OF LI YUNDI IN THE ASPECT OF
STUDYING STYLISTIC TRENDS

128

**ZHAO LEI**THE INFLUENCE OF BUDDHISM ON THE AESTHETICS AND
SYMBOLISM OF ORNAMENTAL DECORATION OF CHINESE
BRONZE MIRRORS OF THE TANG DYNASTY (618-907)

140



Редакционный совет:

Аристова Ульяна Викторовна
(Россия)

Боулт Джон Эллис
(США)

Бурганов Александр Николаевич
(Россия)

Бурганова Мария Александровна
(Россия)

Гао Мэн (Китай)

Гланц Томаш
(Германия)

Игнатъев Сергей Евгеньевич
(Германия)

Иконников Александр Иванович
(Россия)

Кравецкий Александр Геннадиевич
(Россия)

Койо Сано (Япония)

Лаврентьев Александр Николаевич
(Россия)

Мислер Nicoletta (Италия)

Пан Яочанг
(Китай)

Павлова Ирина Борисовна
(Россия)

Перельштейн Роман Максович
(Россия)

Плетнева Александра Андреевна
(Россия)

Пружинин Борис Исаевич
(Россия)

Ревзина Юлия Евгеньевна
(Россия)

Рыжинский Александр Сергеевич (Россия)

Сахно Ирина Михайловна
(Россия)

Смоленков Анатолий Петрович
(Россия)

Смоленкова Юлия Анатольевна
(Россия)

Цао Сюн
(Китай)

Танехиса Отабе
(Япония)

Цивьян Юрий Гаврилович
(США)

Шабанов Григорий Александрович
(Россия)

Швидковский Дмитрий Олегович
(Россия)

Редактор

доктор педагогических наук, профессор Школы дизайна факультета креативных индустрий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

доктор наук, профессор Университета Южной Калифорнии, создатель и директор Института современной русской культуры, доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова

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

доктор наук, профессор Академии изящных искусств Гуанчжоу

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

доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета, института культуры и искусств

доктор педагогических наук, профессор Педагогического института Тихоокеанского государственного университета

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

профессор Университета Музыки Тохо Гакуэн
доктор искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова

профессор Университета Востока (Неаполь)
профессор кафедры истории и теории искусства колледжа Изящных искусств Шанхайского Университета, член Академического комитета Шанхайского Университета

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

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

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

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

доктор искусствоведения, профессор Московского архитектурного института (Государственная академия)

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

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

кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова, член-корреспондент Российской академии художеств

доцент Школы гуманитарных наук и искусств Тяньцзиньского университета; директор Научно-исследовательского центра культуры и искусства Школы гуманитарных наук и искусств Тяньцзиньского университета

доктор наук, профессор, заведующий кафедры Эстетики и теории искусства Токийского университета

доктор наук, профессор Чикагского Университета кафедры кино и медиа исследований и кафедры славянских языков и литературы
доктор педагогических наук, профессор АНО ВО «Российский новый университет»

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

Смоленкова Юлия Анатольевна (Россия)

СЛОВО
РЕДАКТОРА

8



МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА БУРГАНОВА
АРХИТЕКТУРА КАК СКУЛЬПТУРА: ФОРМИРОВАНИЕ ОБЩЕГО
ПЛАСТИЧЕСКОГО ЛЕКСИКОНА

16



КУН ЦЗИНЬСИНЬ, ДАРЬЯ НИКОЛАЕВНА ВОРОБЬЕВА
ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ОДЕЯНИЙ
БОДХИСАТТВ ПЕРИОДА СЕВЕРНЫХ ДИНАСТИЙ
В СКУЛЬПТУРЕ МОНАСТЫРЯ ЛУНСИН-СЫ В ЦИНЧЖОУ, КИТАЙ

26



ФАНЬ ВЭНЬСИ, ПЕТР ПЕТРОВИЧ КОЗОРЕЗЕНКО
ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ ЦВЕТА
В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ЭПОХ СУН И ЮАНЬ

37



СЕ ЧЖИХУЭЙ, ВИКТОР ДМИТРИЕВИЧ УВАРОВ
ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

50



ТАТЬЯНА ВИКТОРОВНА КОЗЛОВА
УЧАСТИЕ А.Т. МАТВЕЕВА В РЕАЛИЗАЦИИ ЛЕНИНСКОГО
ПЛАНА МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ

62



ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА РАКОВА
ЗАМЫСЕЛ, КАК ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИАЛОГА. ВИЗУАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ
ПО МАТЕРИАЛАМ ТВОРЧЕСТВА А. СМЕРНОВА

75



ИРИНА ВАСИЛЬЕВНА ПОРТНОВА
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ФЛОРЫ И ФАУНЫ
В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА

90



АННА АЛЕКСАНДРОВНА ФИШЕР
КАТЕГОРИИ КОМИЧЕСКОГО В ФИЛОСОФИИ
И ИСКУССТВЕ XIX ВЕКА: АНГЛИЙСКАЯ КАРИКАТУРА
ВИКТОРИАНСКОГО ВРЕМЕНИ

107



ОЛЬГА АЛЬБЕРТОВНА КРАСНОГОРОВА
АНАЛИТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ТЕОРИИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
НОВЕЙШЕЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

122



ЧЭНЬ ИХЭН
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО ЛИ ЮНЬДИ В АСПЕКТЕ
ИЗУЧЕНИЯ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ

134



ЧЖАО ЛЕЙ
ВЛИЯНИЕ БУДДИЗМА НА ЭСТЕТИКУ И СИМВОЛИКУ
ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ДЕКОРА КИТАЙСКИХ БРОНЗОВЫХ
ЗЕРКАЛ ЭПОХИ ТАН (618-907)

144



LETTER FROM THE EDITOR

Dear Friends!

We are pleased to present Issue No. 2/2026 of the scholarly and analytical journal *Burganov House. Space of Culture*.

On the recommendation of the Expert Council of the Higher Attestation Commission (VAK), the journal has been included in the List of Leading Peer-Reviewed Scientific Journals and Publications in which the principal scientific results of dissertations for the degrees of Doctor of Sciences and Candidate of Sciences must be published. The journal has been assigned Category K2.

The journal publishes scholarly articles by leading specialists in various fields of the humanities, as well as doctoral and postgraduate researchers. The research topics address current problems in various areas of culture, art, philology, and pedagogy. This multifaceted scope reflects the distinctive character of the journal, which represents the contemporary state of the space of culture.

The article by Maria A. Burganova, *"Architecture as Sculpture: Formation of a Common Formal Vocabulary,"* examines the latest trends in museum and civic construction from the late twentieth to the early twenty-first century. Special attention is given to the plastic nature of architectural form that transcends the utilitarian "box" approach and becomes an art object of intrinsic value within the urban environment. Drawing on landmark buildings, the article traces how architecture borrows and develops the methods of monumental sculpture — the handling of volume, silhouette, light, and the cinematic sequence of spaces. It is shown that in these examples the building functions as a sculptural sign, shaping an emotionally resonant environmental space and establishing new models for the perception of architecture.

The article by Kun Jinxin, *"Typological Study of Bodhisattva Attire in the Sculpture of the Longxing Monastery, Qingzhou, China, during the Northern Dynasties Period,"* addresses issues of form-making, symbolism, and tradition in Chinese art. The objects of study are the garments of bodhisattvas in sculptures from the Longxing Monastery. The typological study

conducted provides tangible material for examining the processes of localization of Buddhist sculpture and the transformation of artistic style.

The article by Fan Wenxi and Petr P. Kozorezenko, *"Historical Development and Evolution of Colour in Song and Yuan Landscape Painting,"* traces the artistic and technical transformations of Chinese landscape painting during the period 960–1368. The authors analyze the transition from monochrome ink to multilayered mineral and plant pigments, examining the stylistic evolution from the grand manner of the Northern Song through the elegance of the Southern Song to the economy of the Yuan period. Through the works of Fan Kuan, Guo Xi, Ma Yuan, Huang Gongwang, and other masters, the inseparable connection between colouring technique and the aesthetic ideals and spiritual aspirations of the era is demonstrated — an approach that laid the foundations for the development of landscape painting in subsequent centuries.

The article by Xie Zhihui and Viktor D. Uvarov, *"Historical Stages of Development of Chinese Monumental Painting,"* traces the key achievements of traditional Chinese monumental pictorial art — from the functional evolution of the cave paintings at Mogao in Dunhuang and the technical system of the Yongle Palace murals to the revolutionary-historical painting of the twentieth century. The study shows that the contemporary transformation of Chinese monumental painting was the result of a creative reinterpretation of traditional resources combined with the localized assimilation of Soviet experience.

The research by Tatiana V. Kozlova, *"A.T. Matveev's Participation in the Implementation of Lenin's Plan for Monumental Propaganda,"* is devoted to an analysis of the implementation of the plan as exemplified by the work of the celebrated sculptor A.T. Matveev. His participation in this process is presented by the author as a successful instance of the development of a new plastic language that synthesized the most significant of the stylistic tendencies existing at the time. The study relates artistic practice to the field of memory studies, situating the sculptural image within the context of collective memory and historical reconstruction.

In the article by Olga A. Rakova, *"Conception as a Form-Shaping Function of Artistic Dialogue: A Visual Study Based on the Works of Alexander Smirnov,"* the distinctive features of the creative interpretation of religious subjects in works by A.M. Smirnov, produced across different years, are analyzed. The

methodological basis of the analysis is the concept of H. Wölfflin, developed on the material of Italian Renaissance art and correlated with the artist's orientation toward the Renaissance tradition. The article traces a movement from an impressionistic-painterly manner toward linearity and further toward a "vibrating" synthesis of style, as well as the use of the Byzantine heritage to unite the corporeal and spiritual dimensions of the image.

The article by Irina V. Portnova, *"The Pictorial Concept of Flora and Fauna in 17th-Century European Painting,"* investigates the artistic images of living nature in European art of the seventeenth century — in the genres of still life, landscape, and animal painting. The origins of the heightened interest in flora and fauna are analyzed, along with the symbolic significance of natural imagery and the natural-philosophical perception of the world conditioned by the development of geographical and biological research of the era. The conclusion is drawn that the aesthetic perception of living nature became a significant and independent feature of seventeenth-century fine art.

The interpretation of comic categories in philosophy and artistic culture of the nineteenth century is addressed in the article by Anna A. Fischer, *"Categories of the Comic in Philosophy and Art of the Nineteenth Century: English Caricature of the Victorian Era,"* devoted to English caricature of the Victorian period and the journal *Punch*. The study draws on theories of laughter (superiority, incongruity, and relief) in G.W.F. Hegel, A. Schopenhauer, H. Bergson, and other authors, comparing them with the visual practice of the nineteenth century. *Punch* is considered as a space in which abstract philosophical categories — irony, grotesque, satire — acquire practical significance and become instruments of social criticism and the formation of public opinion. The connection between aesthetic treatises, art criticism, and the development of mass visual communication is traced.

The article by Olga A. Krasnogorova, *"Analytical Approaches to the Theory of Interpretation of Contemporary Piano Music,"* presents the use of meta-analysis as a tool for understanding the interpretive process. Interpretation is proposed as a universal system with a pronounced communicative function, in which numerous artistic contexts intersect and the "hermeneutic circle" of the contemporary musical work is formed. The article identifies a broad body of research significant for understanding changes in

the relationship between composer and performer, and underscores the importance of the concept of the individual compositional project as an object of analysis. The integration of various scholarly fields is shown as a foundation for developing new approaches to interpretation and to the theory of the performing arts of the twentieth and twenty-first centuries.

The article by Chen Yiheng, *"The Performing Art of Li Yundi in the Context of Studying Stylistic Tendencies,"* is devoted to the performing art of Li Yundi and examines the specifics of his Romantic repertoire in the context of the theory of performing styles. The analysis draws on methods of holistic work analysis developed by Russian musicologists and correlates them with the practice of Chinese pianists, whose work has long remained outside the field of scholarly attention. It is noted that the existing literature is dominated by biographical and repertoire surveys alone. The article focuses on the distinctive features of Li Yundi's artistic language, his path from the Chopin Competition in Warsaw to an international career, and the place of his interpretations in the contemporary concert world.

The article by Zhao Lei, *"The Influence of Buddhism on the Aesthetics and Symbolism of Ornamental Decoration of Chinese Bronze Mirrors of the Tang Dynasty (618–907),"* analyzes the impact of Buddhist aesthetics and symbolism on the ornamentation of bronze mirrors during the Tang dynasty. New types of ornamental motifs that arose as a result of the integration of Buddhist imagery into decorative compositions are examined. It is shown how imperial patronage of Buddhism by the Tang emperors contributed to the formation of a distinctive variant of Chinese Buddhist art and its influence on the decorative arts.

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

СЛОВО РЕДАКТОРА

Дорогие друзья!

Мы рады представить Вам № 2/2026 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 проявляется специфика журнала, представляющего современное состояние пространства культуры.

В статье М. А. Бургановой «Архитектура как скульптура: формирование общего пластического лексикона» рассматриваются новейшие тенденции музейного и общественного строительства конца XX – начала XXI века. Особое внимание уделено пластической природе архитектурной формы, выходящей за рамки утилитарного «коробочного» подхода и становящейся самоценным художественным объектом в городской среде. На материале знаковых сооружений прослеживается, как архитектура заимствует и развивает методы монументальной пластики: работу с объемом, силуэтом, светом и кинематографичной последовательностью пространств. Показано, что в этих примерах здание функционирует как скульптура-знак, формирующая эмоциональное средовое пространство и задающая новые модели восприятия архитектуры.

Статья Кун Цзиньсинь «Типологическое исследование одеяний бодхисаттв периода Северных династий в скульптуре монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу, Китай» рассматривает проблемы формообразования, символики и традиции в китайском искусстве. Объектом исследования становятся одежды бодхисаттв на скульптурах из монастыря Лунсин-сы. Проведённое типологическое исследо-

вание даёт вещественный материал для изучения процессов локализации буддийской скульптуры и трансформации художественного стиля.

Статья Фань Вэньси и П. П. Козорезенко «Историческое развитие и эволюция цвета в пейзажной живописи эпох Сун и Юань» прослеживает художественные и технические трансформации пейзажной живописи Китая в период 960–1368 годов. Авторы анализируют переход от монохромной туши к многослойным минеральным и растительным пигментам, рассматривая стилистическую эволюцию от величественной манеры Северной Сун через элегантность Южной Сун к лаконизму эпохи Юань. На примере произведений Фань Куаня, Го Си, Ма Юаня, Хуан Гунвана и других мастеров показана неразрывная связь техники окраски с эстетическими идеалами и духовными поисками эпохи, заложившая фундамент для развития пейзажной живописи в последующие столетия.

В статье Се Чжихуэй и В. Д. Уварова «Исторические этапы развития китайской монументальной живописи» прослеживаются ключевые достижения традиционного китайского монументального живописного искусства — от функциональной эволюции росписей пещер Могао в Дуньхуане и технической системы росписей дворца Юнлэ до революционно-исторической живописи XX века. Исследование показывает, что современная трансформация китайской монументальной живописи стала результатом творческого переосмысления традиционных ресурсов в сочетании с локализованным усвоением советского опыта.

Исследование Е.Н. Козловой "Участие А.Т. Матвеева в реализации Ленинского плана монументальной пропаганды" посвящено анализу реализации плана на примере творчества известного скульптора А.Т. Матвеева. Его участие в этом процессе представлено автором как успешный пример выработки нового пластического языка, синтезировавшего в себе наиболее значимые из существовавших на тот момент стилистических направлений. Исследование соотносит художественную практику с полем memory studies, вводя скульптурный образ в контекст коллективной памяти и исторической реконструкции.

В статье О. А. Раковой «Замысел как формообразующая функция художественного диалога. Визуальное исследование по материалам творчества А. Смирнова» анализируются особенности творческой интерпретации религиозных сюжетов в произведениях А. М. Смирнова, созданных

в разные годы. Методологической основой анализа служит концепция Г.Вельфлина, разработанная на материале искусства итальянского Ренессанса и соотнесённая с ориентацией художника на ренессансную традицию. Показано движение от импрессионистически-живописной манеры к линейности и далее к «вибрирующему» синтезу стиля, а также использование византийского наследия для соединения телесного и духовного уровней образа.

В статье И. В. Портновой «Изобразительная концепция флоры и фауны в европейской живописи XVII века» исследуются художественные образы живой природы в европейском искусстве XVII столетия — в жанрах натюрморта, пейзажа и анималистики. Анализируются истоки повышенного интереса к флоре и фауне, символическое значение природных образов, а также натурфилософское восприятие мира, обусловленное развитием географических и биологических исследований эпохи. Делается вывод о том, что эстетическое восприятие живой природы стало значимой и самостоятельной чертой изобразительного искусства XVII века.

Интерпретация категорий комического в философии и художественной культуре XIX века рассматривается в статье А. А. Фишер «Категории комического в философии и искусстве XIX века: английская карикатура викторианского времени», посвящённой английской карикатуре викторианской эпохи и журналу Punch. Исследование опирается на теории смеха (превосходства, несоответствия и разрядки) у Г. В. Ф. Гегеля, А. Шопенгауэра, А. Бергсона и других авторов, сопоставляя их с визуальной практикой XIX века. Punch рассматривается как пространство, где абстрактные философские категории — ирония, гротеск, сатира — получают прикладное значение и становятся инструментом социальной критики и формирования общественного мнения. Прослеживается связь между эстетическими трактатами, художественной критикой и развитием массовой визуальной коммуникации.

Статья О. А. Красногоровой «Аналитические подходы к теории интерпретации новейшей фортепианной музыки» представляет использование мета-анализа как инструмента осмысления исполнительского процесса. Интерпретация предлагается как универсальная система с выраженной коммуникативной функцией, в которой пересекаются многочисленные художественные кон-

тексты и формируется «герменевтический круг» музыкального произведения новейшего времени. Статья выделяет широкий корпус исследований, значимых для понимания изменений во взаимоотношениях композитора и исполнителя, и подчёркивает важность концепции индивидуального композиторского проекта как объекта анализа. Интеграция различных научных областей показана как основание для выработки новых подходов к интерпретации и теории исполнительского искусства XX–XXI веков.

Статья Чэнь Ихэна «Исполнительское искусство Ли Юньди в аспекте изучения стилистических тенденций» посвящена исполнительскому искусству Ли Юньди и рассматривает специфику его романтического репертуара в контексте теории исполнительских стилей. Анализ опирается на разработанные российскими музыковедами методики целостного анализа произведения и соотносит их с практикой китайских пианистов, чьё творчество долгое время оставалось вне поля внимания. Отмечается, что в существующей литературе доминируют лишь биографические и репертуарные обзоры. В фокус исследования помещаются особенности художественного языка Ли Юньди, его путь от Шопеновского конкурса в Варшаве до международной карьеры и место его интерпретаций в современном концертном пространстве.

Статья Чжао Лэй «Влияние буддизма на эстетику и символику орнаментального декора китайских бронзовых зеркал эпохи Тан (618–907 гг.)» анализирует воздействие буддийской эстетики и символики на орнамент бронзовых зеркал в эпоху династии Тан. Рассматриваются новые виды орнаментальных мотивов, возникших в результате интеграции буддийских образов в декоративные композиции. Показано, как покровительство буддизму со стороны танских императоров способствовало формированию самобытного варианта китайского буддийского искусства и его влиянию на художественные ремёсла.

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

Maria A. Burganova

Full Member of the Russian Academy of Arts,

Doctor of Arts, Professor,

Head of the Department of Monumental and Decorative Sculpture
at the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts,

Deputy Director of the Moscow State Burganov House Museum

e-mail: dom.text@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-8695-9743

ResearcherID: C-9437-201

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-10-19

ARCHITECTURE AS SCULPTURE: FORMATION OF A COMMON FORMAL VOCABULARY

Summary: In the article, the phenomenon of formation of a common formal vocabulary of architecture and sculpture is considered in the context of the latest trends in museum and public construction at the end of the 20th – beginning of the 21st century. Special attention is paid to the plastic nature of architectural form, going beyond the utilitarian “box-like” approach and becoming a self-sufficient artistic body in the urban environment. Based on the material of landmark structures by Frank Gehry (Guggenheim Museum Bilbao, Walt Disney Concert Hall in Los Angeles) and the newest objects of the UAE (Museum of the Future in Dubai, Louvre Abu Dhabi,

Architecture is increasingly asserting itself as sculpture, moving beyond the utilitarian understanding of a building as a “box” for living and working. The volumes of structures become self-sufficient forms akin to monumental sculpture, rather than merely containers for human activity. Throughout the twentieth and twenty-first centuries, architectural form has gradually freed itself from rigid structural systems and the traditional tripartite division of the façade, evolving into a complex plastic composition in which every mass, curve, or rupture of volume carries meaning and emotional charge. The architecture of iconic buildings gravitates toward the language of monumental sculpture, shaping light, shadow, and the movement of the gaze through the plasticity of form — not through an assembly of walls and floor plates.

The convergence of architecture and sculpture is bound up with the revival of volume as

Abrahamic Family House complex), it is traced how architecture borrows and develops the methods of monumental plasticity: work with volume, silhouette, light, and cinematic sequencing of spaces. It is shown that in these examples the building functions as a sculpture-sign, forming an emotional spatial environment and setting new models of perception of architecture.

Keywords: *architecture as sculpture, plastic form, museum architecture, architectural lexicon, sculptural lexicon, Frank Gehry, Guggenheim Museum Bilbao, Walt Disney Concert Hall, Museum of the Future Dubai, Louvre Abu Dhabi, Abrahamic Family House.*

an active, organising principle. A building ceases to conceal its spatial structure behind a flat envelope, instead exposing load-bearing elements, projecting individual walls and cantilevers, and transforming details into autonomous forms. This plastic “centrifugality” breaks the monolithic block apart and creates an ensemble of interacting volumes comparable to a sculptural group. The contemporary landmark building is conceived as an artistic gesture within the urban fabric — an expressive sign that enters into dialogue with historic façades, topography, and the everyday routes of its inhabitants.

The convergence of architecture and sculpture manifests not only at the level of form but also at the level of the professional language used to describe spatial objects. Terms such as volumetric plasticity, silhouette, tectonics, gestural form, and interior and exterior space have become common to both disci-

plines. The vocabulary of architecture borrows from the terminology of monumental sculpture, while sculpture absorbs the lexicon of architecture. This creates an interdisciplinary conceptual layer in which a building is conceived as a three-dimensional sculptural environment, and sculpture as architecture.

Architecture that becomes sculpture also transforms the mode of reception. The visitor no longer “reads” a façade as a text, but instead moves through a sequence of plastic situations: the approach, passing beneath a cantilevered overhang, arriving unexpectedly on an open terrace, confronting a looming volume. In this “cinematic” experience, space operates like sculpture — compelling a response to form — while the building’s functionality is preserved but enriched by a strongly expressed artistic dimension.

One of the outstanding architects for whom the idea of architecture as sculpture acquires a programmatic character is Frank Gehry, who conceives architecture as a sculptural gesture. In his practice, a building is understood as a three-dimensional plastic artwork. He develops the composition in the process of working with scale models, evaluating silhouettes, the rhythms of volumes, and curved surfaces from multiple viewpoints. To realise such forms, Gehry employs digital modelling (CATIA and other systems), which allows plastic intuitions to be translated into precise constructions and cladding.

In 1992 he created the sculpture Peix (Fish) on the Barcelona waterfront, transforming the image of a marine creature into a lightweight metal “pavilion.” Here Gehry demonstrated how sculpture can employ the methods and practice of architecture. This experience was developed in the creation of the Guggenheim Museum Bilbao (1997), which became one of the most influential examples of architecture as sculpture. Its composition is an ensemble of intersecting and flowing volumes clad in titanium, glass, and limestone, creating the impression of a giant metallic “ship-sculpture” unfolding along the Nervión River. The building — devoid of right angles and any semblance of conservative architecture — resembles a colossal abstract sculpture offering multiple vantage points. The curved wall surfaces respond to light and the reflections of water, continuously shifting the building’s visual image.

The urban La Salve Bridge is incorporated into the museum’s architectural composition: the building “wraps around” the bridge’s piers, drawing it into its own ensemble. In the vast, open exhibition spaces, Richard Serra’s installation *The Matter of Time*



Alexander Archipenko. *King Solomon*. 1963. Saarländ Museum



Barbara Hepworth. *Oval Sculpture*. 1943

(1994–2005) is on permanent display, intensifying the sensation of inhabiting the interior of a sculpture.

Walt Disney Concert Hall in Los Angeles (2003) continues this trajectory. The hall’s exterior is an asymmetrical composition of curved stainless-steel planes perceived as frozen movement. The decision to abandon the originally planned



M. A. Burgannova. *Abstract #3. 2025. Redwood*

stone cladding in favour of metal allowed Gehry to achieve greater plastic freedom, enhance the effect of fluid form, and emphasise the sculptural nature of the object. The gleaming metallic shell, assembled from individually curved panels, transforms the building into a dynamic sculpture.

Both works demonstrate that in Gehry's practice the architectural programme — a museum, a concert hall — is realised through a sculptural reading of composition and formal treatment. The Bilbao museum effectively raised the question of whether a building can be the "primary exhibit" of a museum, while Walt Disney Concert Hall was received as a monument to music, materialised in metal and space.

The transformation of architecture into sculpture is nowhere more clearly evident than in the most recent landmark projects of the UAE, where buildings are conceived from the outset as a plastic sign within the urban environment. Volume functions here as

a monumental form, and the building's programme is inscribed within an already-established sculptural silhouette. A vivid embodiment of this synthesis is the Opus complex (2020) in Dubai — one of the last works of Zaha Hadid. At first glance the Opus does not appear to be a building — rather, it is a monolithic volume bisected by a void. Externally it resembles an enormous cube from which a fluid, irregularly shaped "cave" has been excised. This cavity is not merely an aesthetic device; it is the central image of the structure. Hadid literally "carved" a void out of the architectural block, endowing the building's mass with the meaning and image of sculpture. Interior and exterior surface work together as positive and negative in relief, demonstrating a new mode of plastic thinking in twenty-first-century architecture.

The theme of void and the visualisation of interior space is taken up and developed by Shaun Killa, who created, precisely at the boundary between architecture and sculpture, the unique form of the Museum of the Future (2022) in Dubai. Its toroidal volume with a void at the centre — recalling the abstract sculptures of Barbara Hepworth — is conceived as an autonomous abstract sculpture to be circumnavigated, its continuous curved surface reading as an uninterrupted plane inscribed with Arabic calligraphy. The ring form is interpreted as a symbol of humanity and knowledge; the green hill as the Earth; and the empty core as the unknown future. It is difficult to imagine a more resonant image for that which is unknown, undescribed, and unspoken.

Louvre Abu Dhabi (2017), designed by Jean Nouvel, presents itself as a spatial sculptural composition: a vast dome approximately 180 metres in diameter, woven from a multi-layered geometric "star" pattern, covers an entire "city" of white cubic volumes. Light filters through thousands of apertures in the latticed dome structure, flooding the entire space beneath it with the dappled reflections of a "rain of light" — reinforcing the perception of the ensemble as a unified artistic body.

The architectural image of the Abrahamic Family House (2023) in Abu Dhabi explores the transformation of architecture into minimalist sculpture through rigorously clear cubic forms and a pronounced, poetic spatiality. Architect David Adjaye designed three powerful cubes. Their monolithic volumes are set on a shared stylobate and equalised in scale and mass, underscoring the equal standing of the mosque, the church, and the synagogue. The strict geometry, stripped of superfluous orna-



Zaha Hadid. *Opus*



Frank Gehry. *Guggenheim Museum Bilbao. Spain*



Museum of the Future in Dubai. Architect: Killa Design

ment, transforms architecture into a plastic formula of faith. The unique interior space of each structure — the arcades and lattices of the mosque, the columns of the synagogue, the “grove” of columns and the vast Bethlehem Star radiating wooden ribs within the church’s dome — allows the distinctiveness of each tradition to be sensorially experienced.

In all the examples examined — from Frank Gehry’s museums to the museum and religious complexes of the UAE — architecture deploys the devices of monumental sculpture: the articulation of silhouette, the plasticity of surface, the handling of light, and the sequencing of spaces. A building is conceived as a plastic artwork existing in the

round, actively engaging with landscape, sky, and urban environment. The visitor inhabits architecture as a series of plastic episodes in which movement, shifts in scale, and the appearance and disappearance of light compose a kind of spatial “poetry.”

Contemporary architecture, by acquiring a shared lexicon with sculpture, not only transforms the ur-

ban landscape but forms a new mode of aesthetic experience. The architectural object functions as a visual and symbolic accent capable of changing the identity of a place and generating new scenarios for the human engagement with environment — from the “Bilbao effect” in a Spanish city to the symbolic images of unity and the future in the UAE.

REFERENCES:

1. ArchDaily. 2017. “Louvre Abu Dhabi / Ateliers Jean Nouvel”, available at: <https://www.archdaily.com/883157/louvre-abu-dhabi-atelier-jean-nouvel> (Accessed: 16 February 2026).
2. ArchDaily. 2022. “Museum of the Future in Dubai”, available at: <https://www.archdaily.com/983458/overcoming-design-challenges-with-technology-museum-of-the-future-in-dubai> (Accessed: 16 February 2026).
3. Radwan, D.R.M. 2022. “Contemporary Intellectual Trends to Treat Architectural Forms with a Sculptural Orientation”, *Journal of Design Sciences and Applied Arts*, available at: https://jdsaa.journals.ekb.eg/article_278815.html (Accessed: 16 February 2026).
4. ArchDaily. 2017. “The Engineering Behind the Louvre Abu Dhabi’s Striking Geometric Dome”, available at: <https://www.archdaily.com/886180/the-engineering-behind-the-louvre-abu-dhabis-striking-geometric-dome> (Accessed: 16 February 2026).
5. ArchEyes. 2025. “Walt Disney Concert Hall by Frank Gehry: Sculptural Form and Acoustic Precision”, available at: <https://archeyes.com/walt-disney-concert-hall-by-frank-gehry-sculptural-form-and-acoustic-precision/> (Accessed: 16 February 2026).
6. Australian Design Review. 2015. “When Architecture Meets Sculpture”, available at: <https://www.australiandesignreview.com/architecture/when-architecture-meets-sculpture/> (Accessed: 16 February 2026).
7. Gehry, F.O. and Bletter, R.H. (eds.). 1986. *Architecture of Frank Gehry*, Rizzoli, New York, USA.
8. Burganova, M.A. 2022. “The future belongs to those who can embody it in life” [Budushchee prinadlezhit tem, kto mozhnet voplotit ego v zhizn], *Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture [Nauchno-analiticheskij zhurnal «Dom Burganova. Prostranstvo kulturny»]*, vol. 18, no. 6, pp. 64-72. DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-64-72.
9. Sirazeyev, N.R. 2023. “On the question of the phenomenon of artistic synthesis of architecture and monumental sculpture” [K voprosu o fenomene khudozhestvennogo sinteza arkhitektury i monumentalnoj skulptury], *Innovative Science [Innovatsionnaya nauka]*, no. 9-2, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-fenomene-hudozhestvennogo-sinteza-arhitektury-i-monumentalnoj-skulptury> (Accessed: 17 February 2026).
10. Firsanov, V.M. 2003. “Architecture-sculpture” [Arkhitektura-skulptura], *Herald of RUDN, Series: Engineering Research [Vestnik RUDN. Seriya: Inzhenernye issledovaniya]*, no. 2, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitektura-skulptura> (Accessed: 17 February 2026).
11. Bruggen, C. van. 1997. *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*, Guggenheim Museum Publications, New York, USA.

Мария Александровна Бурганова

Доктор искусствоведения,
профессор

Заведующий кафедрой Монументально-декоративной скульптуры
Российского государственного художественно-промышленного
университета им. С. Г. Строганова

e-mail: dom.text@gmail.com

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-8695-9743

ResearcherID: C-9437-2017

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-10-19

АРХИТЕКТУРА КАК СКУЛЬПТУРА: ФОРМИРОВАНИЕ ОБЩЕГО ПЛАСТИЧЕСКОГО ЛЕКСИКОНА

Аннотация: В статье рассматривается феномен формирования общего пластического лексикона архитектуры и скульптуры в контексте новейших тенденций музейного и общественного строительства конца XX – начала XXI века. Особое внимание уделено пластической природе архитектурной формы, выходящей за рамки утилитарного «коробочного» подхода и становящейся самоценным художественным телом в городской среде. На материале знаковых сооружений Фрэнка Гери (Музей Гуггенхайма в Бильбао, Концертный зал Уолта Диснея в Лос-Анджелесе) и новейших объектов ОАЭ (Музей будущего в Дубае, Лувр Абу-Даби, комплекс Abrahamic Family House) прослеживается,

Архитектура все настойчивее заявляет о себе как о скульптуре, выходя за пределы утилитарного понимания здания как «коробки» для жизни и работы. Объемы сооружений становятся самоценными формами подобными монументальной пластике, а не просто пространством для человеческой активности. В XX–XXI веках архитектурная форма постепенно освобождается от жесткой ордерной системы и традиционного трехчастного деления фасада, превращаясь в сложную пластическую композицию, где каждая масса, изгиб или разрыв объема несет смысл и эмоциональный настрой. Архитектура уникальных зданий тяготеет к образам монументальной скульптуры, моделируя пластикой форм свет, тень и движение взгляда, а не как набор стен и перекрытий.

как архитектура заимствует и развивает методы монументальной пластики: работу с объемом, силуэтом, светом и кинематографичной последовательностью пространств. Показано, что в этих примерах здание функционирует как скульптура-знак, формирующая эмоциональное средовое пространство и задающая новые модели восприятия архитектуры.

Ключевые слова: архитектура как скульптура, пластическая форма, музейная архитектура, лексикон архитектуры, лексикон скульптуры, Фрэнк Гери, Музей Гуггенхайма в Бильбао, Концертный зал Уолта Диснея, музей будущего в Дубае, Лувр Абу-Даби, комплекс Abrahamic Family House.

Сближение архитектуры и скульптуры связано с возрождением значения объема как активного организующего начала. Здание перестает маскировать пространственную структуру за плоскостной оболочкой, выставляя наружу несущие элементы, вынося отдельные стены и консоли и превращая детали в самостоятельные формы. Подобная пластическая «центробежность» разрушает монолитность блока и создает ансамбль взаимодействующих объемов, сопоставимых со скульптурным ансамблем. Современное уникальное здание мыслится как художественный жест в городской ткани, как выразительный знак, вступающий в диалог с историческими фасадами, рельефом и повседневными маршрутами людей.

Сближение архитектуры и скульптуры проявляется не только на уровне формы, но и на уровне

не профессионального языка, описывающего пространственные объекты. Общими становятся такие понятия, как пластика объема, силуэт, тектоника, жест формы, внутреннее и внешнее пространства. Лексикон архитектуры перенимает термины монументальной пластики, тогда как скульптура осваивает словарь архитектуры. Это формирует междисциплинарный понятийный слой, в котором здание мыслится как трехмерная скульптура-среда, а скульптура — как архитектура.

Архитектура, становящаяся скульптурой, меняет и тип зрительского восприятия. Человек больше не «читает» фасад как текст, а проживает последовательность пластических ситуаций: приближение, проход под консолью, выход на неожиданно раскрытую террасу, столкновение с нависающим объемом. В этом "кинематографичном" опыте пространство действует подобно скульптуре, заставляя реагировать на форму, при этом функциональность здания сохраняется, но дополняется ярко выраженной художественной составляющей.

Одним из выдающихся архитекторов, у которых идея архитектуры как скульптуры приобретает программный характер является Фрэнк Гери, представляющий архитектуру как скульптурный жест. В его практике здание осмысливается как трехмерный пластический художественный объект. Архитектор формирует композицию здания в процессе работы с макетом, оценивая силуэты, ритмы объемов и криволинейных поверхностей с разных точек зрения. Для реализации подобных форм Гери активно использует цифровое моделирование (CATIA и другие системы), что позволяет переводить пластические фантазии в точные конструкции и оболочки.

В 1992 он создал скульптуру «Рыба» на барселонской набережной, превратив образ морского животного в легкий металлический «павильон». Здесь Гери продемонстрировал, как скульптура может использовать методы и практику архитектуры. Этот опыт был развит при создании музея Гуггенхайма в Бильбао (1997), который стал одним из самых влиятельных примеров архитектуры как скульптуры. Его композиция представляет собой ансамбль пересекающихся и перетекающих объемов, обшитых титаном, стеклом и известняком, создающих впечатление гигантской металлической «скульптуры-корабля», разворачивающейся вдоль реки Нервьон. Здание, лишённое

прямых углов и каких либо подобий консервативной архитектуры, напоминает гигантскую абстрактную скульптуру с множеством точек обзора. Криволинейные поверхности стен реагируют на свет и отражения воды, постоянно меняя визуальный образ здания. В архитектурную композицию музея включен городской мост Ла-Сальве. Здание музея как бы «обвивают» опоры моста, превращая его в часть собственного ансамбля. В огромных свободных экспозиционных пространствах экспонируется инсталляция Ричарда Серра The Matter of Time (1994–2005), что усиливает ощущение пребывания внутри скульптуры.

Концертный зал Уолта Диснея в Лос-Анджелесе (2003) продолжает эту линию. Внешний облик зала — это асимметричная композиция из изогнутых стальных плоскостей, которые воспринимаются как застывшее движение. Отказ от первоначально задуманных каменных облицовок в пользу металла позволил Гери добиться большей пластической свободы, усилить эффект текучести форм и подчеркнуть скульптурную природу объекта. Блестящая металлическая оболочка, собранная из множества индивидуально изогнутых панелей, превращает здание в динамическую скульптуру.

Оба произведения демонстрируют, что в работах Гери архитектурная программа — музей, концертный зал — реализуется через скульптурное прочтение композиции и трактовки формы здания. Музей в Бильбао фактически поставил вопрос о том, может ли здание быть «главным экспонатом» музея, тогда как концертный зал Уолта Диснея был воспринят как монумент музыке, материализованный в металле и пространстве.

Особенно ясно превращение архитектуры в скульптуру проявляется в новейших объектах ОАЭ, где здания изначально замышляются как пластический знак в городской среде. Объем здесь функционирует как монументальная форма, а функционал архитектуры вписывается внутрь уже созданного скульптурного силуэта. Ярким воплощением этого синтеза стал комплекс Orus (2020) в Дубае — одно из последних произведений Захи Хадид. С первого взгляда Orus не кажется зданием — скорее, это монолитный объём, рассечённый пустотой. Внешне он напоминает огромный куб, в котором вырезана текущая «пещера» неправильной формы. Эта полость становится не только эстетическим приёмом, но и центральным образом сооружения. Хадид буквально

«высекла» пустоту из архитектурного блока, придав коробке здания смысл и образ скульптуры. Внутренность и внешняя поверхность работают вместе, как положительное и отрицательное в рельефе, демонстрируя новый способ пластического мышления в архитектуре XXI века.

Тема пустоты, визуализации внутреннего пространства буквально витает в воздухе. Ее подхватывает и развивает Шон Килл, создав буквально на границе соединения архитектуры и скульптуры уникальный образ здания Музея будущего (2022) в Дубае Его тороидальный объем с пустотой в центре, напоминающий абстрактные скульптуры Барбары Хепурт, мыслится как самостоятельная абстрактная скульптура, которую можно обходить по кругу, считывая непрерывную криволинейную поверхность с прорезями арабской каллиграфии; кольцевая форма интерпретируется как символ человечества и знания, зеленый холм — как Земля, а пустое ядро — как неизвестное будущее. Более яркий по содержанию образ, воплотивший неизвестное, неописанное, неизреченное будущее, трудно себе представить.

Лувр Абу-Даби (2017), спроектированный Жаном Нувелем, представляется пространственной скульптурной композицией: гигантский купол диаметром около 180 м, сложенный из многослойного «звездного» орнамента, накрывает целый «город» из белых кубических объемов. Свет проходит через тысячи отверстий решетчатой структуры купола. Все пространство под ним пронизано бликами «солнечного дождя», что усиливает восприятие ансамбля как единого художественного тела.

Архитектурный образ комплекса Abrahamic Family House (2023) в Абу-Даби раскрывает тему превращения архитектуры в минималистическую скульптуру через предельно ясные кубические

формы с подчеркнутой поэтической пространственностью. Архитектор Дэвид Аджайе спроектировал три мощных куба. Их монолитные объемы поставлены на общий стилобат и уравнены по масштабу и объему, что подчеркивает равный статус мечети, церкви и синагоги. Строгая геометрия, лишённая избыточного орнамента, превращает архитектуру в пластическую формулу веры. Уникальное внутреннее пространство каждой постройки — аркады и решетки мечети, опоры синагоги, «роща» колонн и огромная, рассыпающаяся лучами из деревянных реек Вифлеемская звезда в подкупольном пространстве церкви — позволяют чувственно пережить различие традиций.

Во всех рассмотренных примерах — от музеев Фрэнка Гери до музейных и религиозных комплексов ОАЭ — архитектура берет на вооружение приемы монументальной скульптуры: работу с силуэтом, пластикой поверхности, светом и последовательностью пространств. Здание мыслится как пластическое произведение искусства, существующее в круговом обозрении и активно взаимодействующее с ландшафтом, небом и городской средой. Посетитель проживает архитектуру как серию пластических эпизодов, в которых движение, изменение масштаба, появление и исчезновение света образуют своего рода пространственную «поэзию».

Таким образом, современная архитектура, обретая общий лексикон со скульптурой, не только трансформирует городской ландшафт, но и формирует новый тип эстетического опыта. Архитектурный объект функционирует как визуальный и символический акцент, способный менять идентичность места и задавать новые сценарии взаимодействия человека со средой — от «эффекта Бильбао» в испанском городе до символических образов единства и будущего в ОАЭ.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. ArchDaily. 2017. "Louvre Abu Dhabi / Ateliers Jean Nouvel", available at: <https://www.archdaily.com/883157/louvre-abu-dhabi-atelier-jean-nouvel> (Accessed: 16 February 2026).
2. ArchDaily. 2022. "Museum of the Future in Dubai", available at: <https://www.archdaily.com/983458/overcoming-design-challenges-with-technology-museum-of-the-future-in-dubai> (Accessed: 16 February 2026).
3. Radwan, D.R.M. 2022. "Contemporary Intellectual Trends to Treat Architectural Forms with a Sculptural Orientation", *Journal of Design Sciences and Applied Arts*, available at: https://jdsaa.journals.ekb.eg/article_278815.html (Accessed: 16 February 2026).
4. ArchDaily. 2017. "The Engineering Behind the Louvre Abu Dhabi's Striking Geometric Dome", available at: <https://www.archdaily.com/886180/the-engineering-behind-the-louvre-abu-dhabis-striking-geometric-dome> (Accessed: 16 February 2026).
5. ArchEyes. 2025. "Walt Disney Concert Hall by Frank Gehry: Sculptural Form and Acoustic Precision", available at: [https://archeyes.com/walt-disney-concert-hall-](https://archeyes.com/walt-disney-concert-hall-by-frank-gehry-sculptural-form-and-acoustic-precision/)

[by-frank-gehry-sculptural-form-and-acoustic-precision/](https://www.archeyes.com/walt-disney-concert-hall-by-frank-gehry-sculptural-form-and-acoustic-precision/) (Accessed: 16 February 2026).

6. Australian Design Review. 2015. "When Architecture Meets Sculpture", available at: <https://www.australiandesignreview.com/architecture/when-architecture-meets-sculpture/> (Accessed: 16 February 2026).
7. Архитектура Фрэнка Гери / [под ред. Ф.О. Гери, Р.Х. Блеттер; Walker Art Center]. – Нью-Йорк: Rizzoli, 1986.
8. Бурганова М.А. Будущее принадлежит тем, кто может воплотить его в жизнь // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – Т. 18. – №6. – С. 64-72. DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-64-72
9. Сиразеев Н.Р. К вопросу о феномене художественного синтеза архитектуры и монументальной скульптуры // Инновационная наука. — 2023. — №9-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-fenomene-hudozhestvennogo-sinteza-arhitektury-i-monumentalnoy-skulptury> (дата обращения: 17.02.2026).
10. Фирсанов В.М. Архитектура-скульптура // Вестник РУДН. Серия: Инженерные исследования. – 2003. – №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitektura-skulptura> (дата обращения: 17.02.2026).
11. Bruggen, C. van. 1997. *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*, Guggenheim Museum Publications, New York, USA.

Kun Jinxin
Postgraduate Student
Stroganov Russian State Art Industrial University
e-mail: jinxinkong@foxmail.com
Wenzhou, China

Darya N. Vorobyeva
PhD of Art Sciences,
Associate Professor
Stroganov Russian State Art Industrial University,
Senior Research
Department of Asian and African Art,
State Institute of Art Studies
e-mail: darya_vorobyeva@mail.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-20-30

TYOLOGICAL STUDY OF BODHISATTVA ATTIRE IN THE SCULPTURE OF THE LONGXING MONASTERY, QINGZHOU, CHINA, DURING THE NORTHERN DYNASTIES PERIOD

Summary: In this article the garments of bodhisattvas depicted on the sculptures from the Longxing-si in Qingzhou are taken as the research object. Using a typological method, the forms and evolution of the lower garments (skirts) and the pèibò shawls (帔帛) are analysed. The results show that the skirt-type garments can be classified into four types: ordinary long skirt, pleated skirt, strapped skirt, and fitted skirt. The pèibò shawls, depending on structural differences, fall into two main groups – intersecting and non-intersecting.

The discovery of a cache of Buddhist sculptures on the premises of the Longxing Temple (Longxing-si) in Qingzhou (Shandong Province, People's Republic of China) is rightly regarded as an important milestone in the archaeology of Chinese Buddhism. The large number of highly artistic bodhisattva sculptures uncovered during the excavations constitutes key material evidence for the localisation processes of Buddhist art during the Northern Dynasties period. Clothing, being a crucial component of the sculptural image, simultaneously inherits the artistic traditions of Indian Buddhist iconography and becomes deep-

The conducted typological study clearly reveals the formal characteristics and developmental trajectory of bodhisattva attire from the Longxing monastery, providing important material evidence for investigating the localisation processes of Buddhist sculpture and the transformation of artistic style during the Northern Dynasties period.

Keywords: *Longxing monastery in Qingzhou; bodhisattva sculptures; garments; typology; Northern Dynasties; cultural integration.*

ly integrated into the system of secular customs and aesthetics of the Central Plains. The evolution of its forms and stylistic characteristics directly reflects the dynamics of cultural interaction in this specific historical period. On this basis, in the present study the objects of analysis are the skirt garments and pèibò shawls on bodhisattva sculptures dating from the Northern Wei to the Northern Qi dynasties, originating from the Longxing Temple. By means of a typological method, the types of forms, stylistic features, and evolutionary tendencies of these sculptures are systematically examined, which makes it possible to



Ill. 1. Ordinary long skirts. Northern Wei (529). 55×51×10 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou*, Shandong Provincial Art Publishing House, Jinan, China, p. 3.)



Ill. 2. Drawing of a bodhisattva sculpture. Skirts with numerous pleats. Eastern Wei (534-550). Height: 39 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou*, Shandong Provincial Art Publishing House, Jinan, China, p. 142.)

propose new research perspectives for studying regional characteristics and the dissemination routes of Buddhist sculpture of the Northern Dynasties.

The clothing in which the bodhisattvas depicted on the sculptures discovered in the Longxing Temple in Qingzhou are dressed exhibits various features depending on the time of their creation. Bodhisattva attire can be divided into two categories: skirts and shawls. A detailed analysis of each category follows.

Skirts

Generally, all Chinese bodhisattva sculptures are clothed in skirts – a tradition that originated in India. According to their cut, the skirts of bodhisattvas can be divided into four types.

Type I. Ordinary long skirt, reaching the floor

The hem is wide, flaring outward and fluttering, resembling a flared cut. The skirt has a high waist with a belt tied around it. Folds are rare; the cut is loose and simple. At the Longxing Temple, a large number of bodhisattva sculptures wear this type of skirt; these are mainly bodhisattva images with a mandorla on stelae from the Northern and Eastern Wei periods. A classic example is the skirt of the bodhisattvas on the stele of Buddha Maitreya (529 AD) (Ill. 1).

Type II. Skirt with numerous pleats

This type derives from the ordinary long skirt of Type I. The pleated skirt also reaches the floor, with a belt tied at the waist. The pleats are very fine and frequent, executed as shallow, carefully engraved lines. The hem does not flare; it consists of decorative curves. Skirts with many pleats do not appear in the Northern Wei period; they are characteristic of the Eastern Wei and Northern Qi periods. For ex-

ample, on a poorly preserved bodhisattva sculpture 39 cm high from the Eastern Wei period, the head is missing and there is no shawl, but the lower part of the body clearly shows a skirt with numerous pleats (Ill. 2). A skirt with numerous pleats is a unique form found in China; it does not occur in India.

Type III. Skirt with straps

On skirts of this type, two narrow straps are located at the front and back of the waist. Such skirts are put on over the head. The skirt is double-layered with a high waist. On the outer layer at the waistline there is a turn-down with a frill; centred at the front the skirt is decorated with a fabric belt. Skirts with straps are not found in the Northern and Eastern Wei periods; this is a new form that appeared in the Northern Qi period. For example, a bodhisattva sculpture 165 cm high from the Northern Qi period shows a skirt with straps (Ill. 3). One can notice that in the abdominal area the skirt has two layers. Apart from the downward turn-down at the waistline on the outer skirt and light pleats with ornament on the hem, the skirt has almost no pleats. The cylindrical shape of the skirt gives the sculpture volume. Such skirts on bodhisattva sculptures likely appeared because they were widespread at that time in everyday life. For instance, a Northern Qi porcelain funerary figurine 19.5 cm high, found in the Loujuy tomb, has the hair gathered in a half-moon bun, wears a bright-red long-sleeved shirt and a long skirt with straps (Ill. 4).

Type IV. Fitted skirt

A skirt that tightly encloses the legs is shorter and ends at the upper part of the ankle; the pleats



Ill. 3. Drawing of a bodhisattva sculpture. Skirt with straps. Northern Qi (550-577). 165×45×30 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou, Shandong Provincial Art Publishing House, Jinan, China, p. 143.*)



Ill. 4. Ceramic funerary figure. Skirt with straps. Northern Qi (550-577). Ceramic. Height: 19.5 cm. Shanxi Museum. (Shanxi Provincial Institute of Archaeology, Taiyuan Institute of Cultural Relics and Archaeology. 2006. *Lourui Tomb in the Northern Qi Period, Cultural Relics Publishing House, Beijing, China, p. 304.*)



Ill. 5. A drawing of a bodhisattva sculpture. Fitted skirt. Northern Qi (550-577). Limestone, gold paint, mineral pigments. Height: 110 cm, width: 28 cm, thickness: 20 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Jianqi and Wang Huaqing. 2002. *Buddhist sculptures of the Northern Dynasties in Qingzhou, Beijing Publishing House, Beijing, China, p. 173.*)



Ill. 6. Bodhisattva. Fitted skirt. Northern Qi (550-577). Stone, mineral pigments. Height: 30 cm. Shanwan Linqu Fossil Museum, Shandong Province. (Source: Shanwan Linqu Fossil Museum, Shandong Province. 2010. *The Art of Linqu Buddhist Sculpture, Science Publishing House, Beijing, China, p. 123.*)

on the skirt are executed as horizontal arcs. Fitted skirts, as a new style in clothing, appeared only in the Northern Qi period. Such skirts can be found both on bodhisattva sculptures with a mandorla on steles and on solitary round sculptures of this period. For example, a bodhisattva sculpture 110 cm high from the Northern Qi period has a light fitted skirt with a belt tied around the waist (Ill. 5). A fitted skirt can also be seen on another bodhisattva sculpture whose preserved fragment is 30 cm high (Ill. 6). In 1995 it was placed in the Linqu County (临朐) Museum. However, in this case the skirt has a lowered waist and exposes the lower abdomen, indicating that such skirts were widespread in the Qingzhou area during the Northern Qi period. In form they resemble the skirts of Buddhist sculptures from the Gupta period in India (c. 320–550 AD). For example, a bodhisattva Avalokiteśvara sculpture 136 cm high (Ill. 7), found in Sarnath – a suburb of Varanasi in the Indian state of Uttar Pradesh – displays an elegant pose, a slim waist and natural bodily proportions, and wears a long fitted skirt with arc-shaped pleats. Thus, fitted skirts entered China together with the spread of Buddhism during the Gupta dynasty.

Stylistic features of skirts on bodhisattva sculptures from the Longxing Temple, Qingzhou

During the late Northern Wei period (c. 477–534 AD) bodhisattva sculptures were depicted with

long, floor-length skirts that had an expanding waistline but only a few folds and a simple cut. In the Eastern Wei period (534–550 AD) the skirt hem began to cling to the legs of the sculpture, and the form of the skirt reaching the plinth gradually disappeared. Regarding the skirt hem, a tendency toward simplification can be observed: a falling fabric belt appears at the front centre. If in the Northern and Eastern Wei periods skirts had a belt that was tied around the waist in a knot, then in the Northern Qi period (550–577 AD) changes occurred in the skirt cut. Skirts with frills appeared, as well as two-layered skirts with straps whose outer layer was turned outward; subsequently, fitted skirts also emerged.

Shawls pèibò (帔帛)

A pèibò shawl is a long silk scarf that in antiquity was draped over the shoulders and wrapped around the arms. Shawls of this type appeared in China only after Buddhism began to penetrate the country, although in India they were already depicted on sculptures before the advent of Buddhism. Chinese sculpture largely inherited the artistic traditions of ancient India, and together with Buddhist sculptures the pèibò shawls entered China as well. Their widespread use dates to the first half of the 3rd century CE. In the early period they are found on bodhisattvas, dancers and strongmen depicted

in the Kizil cave murals in Xinjiang, which are characteristic figures of Buddhist painting. In the earliest Buddhist images most figures are naked, and it is evident that the shawl was their main garment, making it especially conspicuous.

During the Northern Dynasties the pèibò shawl became a common attribute of the clothing of sculptural bodhisattvas, and the sculptures from the Longxing Temple in Qingzhou are no exception. According to their form, the pèibò shawls on the bodhisattva sculptures from the Longxing Temple can be divided into two types: intersecting and non-intersecting.

Type I. Intersecting pèibò shawls

These are shawls that cross on the front of the body. According to the position of the crossing they can be subdivided into two varieties.

Variety A: Crossing in the knee area. The shawl covers the shoulders and extends downward to the level of the knees or lower, where it crosses, then goes upward, is wrapped around the elbows and falls down on both sides of the body. Such a shawl can be seen on the left bodhisattva sculpture on the stele “Buddha Maitreya, commissioned by Han Xiaohua in the second year of the Yōng’ān reign (529 AD) of the Northern Wei” (Ill. 8). The shawl constitutes the larger part of the bodhisattva’s attire and appears quite massive. On the shoulders the shawl projects outward, forming wide angles; at the crossing point it covers the thighs and extends down to the very feet and below, where it flutters outward.

Variety B: X-shaped form of the shawl. Falling from the shoulders, two parts of such a shawl cross in the abdominal region or just below the breast, then divide into left and right halves and continue down to the level of the shins, after which they are wrapped around the elbows and fall on both sides of the body. According to the way of crossing, X-shaped shawls can be further divided into two subtypes.

– *Shawls crossing in the abdominal region.* Sometimes the shawl is passed through a ring, as, for example, on the right bodhisattva sculpture on the stele “Buddha Maitreya, commissioned by Han Xiaohua in the second year of the Yōng’ān reign (529 AD) of the Northern Wei” (Ill. 9). In other cases the shawl is joined with pendants, as can be seen on a solitary bodhisattva sculpture of the Eastern Wei period whose preserved fragment is 113 cm high. At the crossing point the shawl is attached to a large ring on the pendant (Ill. 10).



Ill. 7. Bodhisattva. Gupta dynasty (5th century). Sandstone. 136×38.5×20 cm. National Museum, New Delhi, India. (Source: Xingyun Fashi. 2013. *The Art of World Buddhist Art, Fo Guang Shan Religious Affairs Committee, Taiwan, vol. 12, p. 1474.*)

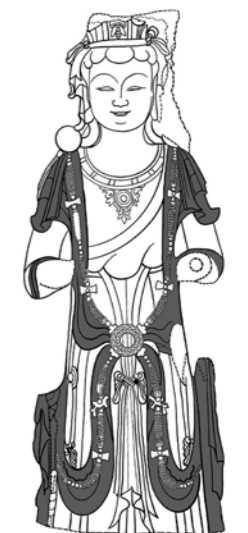


Ill. 8. Intersecting shawl. Northern Wei (529). 55×51×10 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou, Shandong Provincial Art Publishing House, Jinan, China, p. 3.*)

– *Shawls with a knot at the crossing point.* An example is the bodhisattva sculpture with a mandorla on a stele from the Eastern Wei period, located to the right of the Buddha (Ill. 11). Here the shawl crosses at the abdominal level and in this place is tied into a knot. Moreover, during a study of the Shandong Provincial Museum (Shandong Bowuguan, 山东博物馆) it was discovered that on a pre-



Ill. 9. X-shaped shawl. Northern Wei (529). 55×51×10 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou, Shandong Provincial Art Publishing House, Jinan, China, p. 3.*)



Ill. 10. Drawing of a bodhisattva sculpture. X-shaped shawl. Eastern Wei (534-550). Height: 113 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou, Shandong Provincial Art Publishing House, Jinan, China, p. 135.*)



Ill. 11. A drawing of a sculpture of the right bodhisattva of the Buddhist triad. X-shaped shawl. Northern Qi (550-577). 76 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou, Shandong Provincial, Jinan, China, p. 42.*)



Ill. 12. Bodhisattva. X-shaped shawl. Northern Qi (550-577). Jinan Institute of Archaeological Research. Shandong Museum. Photo: the author, 2018.



Ill. 13. Drawing of a bodhisattva sculpture. Two-tiered U-shaped shawls. Northern Qi (550-577). Height: 59 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou, Shandong Provincial Art Publishing House, Jinan, China, p. 157.*)



Ill. 14. Bodhisattva. Two-level U-shaped shawl. Northern Qi (550-577). Stone. Height: 80 cm. Shanwan Linqu Fossil Museum, Shandong Province. (Source: Shanwan Linqu Fossil Museum, Shandong Province. 2010. *The Art of Linqu Buddhist Sculpture, Science Publishing House, Beijing, China, p. 117.*)

served fragment of a bodhisattva sculpture found in Xiānxi Lane, Jinan (济南市县西巷), the shawl also has a knot at the crossing point (Ill. 12). Thus, this form is not unique to the Longxing Temple; it was also widespread in other districts of Qingzhou.

Type II. Non-intersecting pèibò shawls

These are shawls that simply fall from the shoulders without crossing. They can also be divided into two categories.

Variety A: Two-level U-shaped shawls. In this case the shawl covers the shoulders and extends downward on both sides of the body; then, in the lower abdominal region it widens and splits into two parts that assume a U-shape, after which they rise to the elbows and hang down along the sides. An example is a bodhisattva sculpture of the Northern Qi period whose preserved fragment is 59 cm high: the head and limbs are missing, so only the torso remains, yet the two parts of the shawl in front clearly display a U-shape (Ill. 13). Furthermore, shawls of this type can be found on bodhisattva sculptures discovered in Linqu and Zhucheng counties. For instance, on a bodhisattva sculpture of the Northern Qi period 80 cm high, unearthed in the Mindaosi Temple (明道寺) in Linqu County, a two-level U-shaped shawl reaching the thigh level is depicted (Ill. 14). Hence we may assume that two-level U-shaped shawls were popular in the Qingzhou region during the Northern Qi period.

Variety B: Shawls hanging from the arms on both sides. The shawl covers the shoulders and descends directly to the elbow level, where it is wrapped around the arms and falls on both sides of the body like a mantle. Such a shawl can be seen on a bodhisattva sculpture of the Eastern Wei period 39 cm high (Ill. 2). Another example is a bodhisattva sculpture of the same period 200 cm high (Ill. 15).

Besides the most common forms mentioned above, several other individual shawl varieties occur on bodhisattva sculptures from the Longxing Temple.

Stylistic features of pèibò shawls depicted on bodhisattva sculptures from the Longxing Temple, Qingzhou

In the late Northern Wei period (477-534 AD) the shawls were generally broad and heavy, covering the shoulders and forming outward-projecting angles resembling wings; in most cases they were twisted and fluttering, creating a sense of lightness. The lower edge of the shawl, hanging down on both sides of the body, also fluttered outward in an arc. In this period the shawl was the chief adornment of the image. During the Eastern Wei period (534-550 AD) the pèibò shawl began to fall from the shoulders onto the front of the body and to narrow in the hip region, after which it crossed again and widened; its forms became more diverse, and the shawl itself grew lighter. The area of the shoulders covered by

the shawl gradually diminished, twists and fluttering ends disappeared, and the lines became softer and more delicate. In the Northern Qi period (550-577 AD) the shawl became even narrower and fitted closely to the shoulders. Throughout this period a tendency toward simplification can be observed: the parts of the shawl that hang at the sides no longer flutter outward, so no curved lines appear there. At this time the pèibò shawl ceased to be the main decorative element of the image; its place was gradually taken by luxurious in-lay pendants (yingluo, 璎珞).

To sum up, it can be stated that the skirt garments and pèibò shawls (帔帛) on the sculptural images of bodhisattvas from the Longxing Temple in Qingzhou, spanning the period from the Northern Wei to the Northern Qi, underwent a transformation from a stage of "borrowing and absorbing" to a stage of "innovation and integration". The skirts, which in the Northern Wei period were free and restrained, developed in the Eastern Wei period into pleated skirts, and in the Northern Qi period into fitted skirts and strap-skirts, the latter showing a clear influence of secular clothing. The pèibò shawls evolved from the massive forms of the Northern Wei period through the lighter and more mobile solutions of the Eastern Wei period to the laconic and restrained compositions of the Northern Qi period, whereby their decorative function gradually yielded to in-lay pendants (璎珞).



Ill. 15. Drawing of a bodhisattva sculpture. Shawl hanging from the arms on both sides. Eastern Wei (534-550). Limestone, gold paint, mineral pigments. 200×60×35 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Jianqi and Wang Huaqing. 2002. *Buddhist sculptures of the Northern Dynasties in Qingzhou, Beijing Publishing House, Beijing, China, p. 156.*)

This evolution reflects not only the refinement of sculptural technique but also serves as vivid evidence of the deep integration of Buddhist and Han cultures during the Northern Dynasties. The typological study of these costume elements provides important material data for clarifying the localisation processes of Buddhist art of the Northern Dynasties and lays the groundwork for analysing regional differences in the artistic styles of ancient Chinese Buddhist sculpture.

REFERENCES:

1. Boronoev, A.O. 2009. *Buddijskaya kultura: istoriya, istochnikovedenie, yazykoznanie i iskusstvo: Treti Dorzhievskie chteniya [Buddhist Culture: History, Source Study, Linguistics and Art: Third Dorzhievskie Readings]*, Nestor-Istoriya, St. Petersburg, Russia.
2. Bai, W. 2008. "Costumes of Shawls and Clothing of Ancient Indian Religious Civilization", *Art Work*, no. 2, p. 67. 白文. 古印度宗教文明的帔帛服饰. 艺术工作. 2008年. 第2期. 第67页.
3. Bai, H.W. 2015. *Sinicised Buddhist Instruments and Costumes*, Zhonghua Book Company, Beijing, China. 白化文. 汉化佛教法器与服饰. 北京: 中华书局. 2015年. 页数: 252页.
4. Vorobyeva, D.N. 2009. "Musical Iconography in Early Medieval Indian Art (based on the sculpture of Ellora, Ajanta and Aurangabad)" [Muzykalnaya ikonografiya v indijskom iskusstve rannego srednevekovya (na materiale skulptury Ellory, Adzhanty i Aurangabada)], *Theatre. Fine Arts. Cinema [Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka]*, no. 4, pp. 89-101.
5. Wang, Q.H. 1999. *The Art of Creating Buddhist Sculptures at Monastery 199 Longxing-si, Qingzhou*, Shandong Provincial Fine Arts Publishing House, Jinan, China. 王庆华. 青州龙兴寺佛教造像艺术. 济南: 山东美术出版社. 1999年. 页数: 193页.
6. Hong Kong Museum Of Art. 2001. Exhibition of Buddhist Sculptures Unearthed from the Longxing-si Monastery, Qingzhou, Shandong Province, Hong Kong, China. 香港艺术馆. 山东青州龙兴寺出土佛教造像展. 香港: 香港艺术馆. 2001年. 页数: 343页.
7. Du, Z.Z. and Han, G. 1994. "Buddhist Stone Sculpture of Shandong Zhucheng", *Archaeological Journal*, no. 2, p. 250. 杜在忠, 韩岗. 山东诸城佛教石造像. 考古学报. 1994年. 第2期. 第251页.
8. Ding, M.Y. 2000. "Attaining the Highest Truth by Expressing it in the Multifaceted Beauty of Buddha Statues, Thoughts on Buddhist Sculptures of Qingzhou", *Cultural Monuments*, no. 6. 丁明夷. 缤纷入世眼雕琢尽妙谛——青州佛像断想. 文物. 2000年. 第6期.
9. Liu, F.J. 1993. "The Art of Buddhist Sculptures in Shandong Province during the Northern Dynasties Period", *Archaeological Bulletin*, no. 3. 刘凤君. 山东地区北朝佛教造像艺术. 考古学报. 1993年. 第3期.

Кун Цзиньсинь

Аспирант
Российский государственный
художественно-промышленный университет
им. С. Г. Строганова
e-mail:jinxinkong@foxmail.com
Вэньчжоу, Китай

Дарья Николаевна Воробьева

Кандидат искусствоведения,
доцент Российского государственного
художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова,
ст.н.с. сектора искусства стран Азии и Африки
Государственного института искусствознания
e-mail:darya_vorobyeva@mail.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-20-30

ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ОДЕЯНИЙ БОДХИСАТТВ ПЕРИОДА СЕВЕРНЫХ ДИНАСТИЙ В СКУЛЬПТУРЕ МОНАСТЫРЯ ЛУНСИН В ЦИНЧЖОУ, КИТАЙ

Аннотация: В данной статье в качестве объекта исследования рассматриваются одежды бодхисаттв на скульптурах из монастыря Лунсин в Цинчжоу. С применением типологического метода анализируются формы и эволюция юбочных одеяний и шалей пэйбо (帔帛). Результаты исследования показывают, что юбочные одеяния могут быть классифицированы четырьмя типами: обычная длинная юбка, юбка со складками, юбка с ляжками и облегающая юбка. Шали пэйбо в зависимости от конструктивных различий подразделяются на два основных типа — перекрещивающиеся и неперекрещивающиеся.

Обнаружение тайника с буддийскими скульптурами на территории монастыря Лунсин в Цинчжоу (провинция Шаньдун, КНР) по праву считается важной вехой в области археологии китайского буддизма. Значительное количество высокохудожественных скульптур бодхисаттв, выявленных в ходе раскопок, представляет собой ключевые вещественные свидетельства процессов

Проведённое типологическое исследование наглядно выявляет особенности форм и траекторию развития одеяний бодхисаттв из Лунсин-сы, представляя важный вещественный материал для изучения процессов локализации буддийской скульптуры и трансформации художественного стиля в период Северных династий.

Ключевые слова: Лунсин-сы в Цинчжоу; скульптуры бодхисаттв; одеяния; типология; Северные династии; культурная интеграция.

локализации буддийского искусства в период Северных династий. Одеяния, являясь важнейшим компонентом скульптурного образа, одновременно наследуют художественные традиции индийской буддийской иконографии и глубоко интегрируются в систему мирских обычаев и эстетики Центральных равнин. Эволюция их форм и стилистических характеристик напрямую отража-

ет динамику культурных взаимодействий в конкретный исторический период. Исходя из этого, в настоящем исследовании в качестве основных объектов анализа избраны юбочные одеяния и шали пэйбо на скульптурах бодхисаттв периода от Северной Вэй до Северной Ци, происходящих из монастыря Лунсин-сы. Посредством типологического метода систематически рассматриваются типы форм, стилистические особенности и эволюционные тенденции этих скульптур, что позволяет предложить новые исследовательские перспективы для изучения региональных особенностей и путей распространения искусства буддийской скульптуры Северных династий.

Одежда, в которую облачены бодхисаттвы на скульптурах, обнаруженных в монастыре Лунсин-сы в Цинчжоу, обладает различными особенностями в зависимости от времени их создания. Одежду бодхисаттв можно разделить на две категории: юбки и шали. Далее будет проведен подробный анализ каждой категории.

Юбки

Обычно на всех китайских скульптурах бодхисаттвы облачены в юбки — эта традиция пришла из Индии. По фасону юбки бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы можно разделить на три типа.

Тип I. Обычная длинная юбка, доходящая до пола

Подол широкий, расширяющийся книзу и развевающийся наружу, по форме напоминает клеш. Юбка с высокой талией и завязанным на ней поясом. Складки редкие, крой свободный и простой. В монастыре Лунсин-сы встречается большое количество скульптур бодхисаттв, имеющих юбку такого типа, в основном это скульптуры бодхисаттв с мандорлой на стеле эпох Северной и Восточной Вэй. Классическим примером служат юбки бодхисаттв на стеле Будда Майтрея (529 г.) (илл. 1).

Тип II. Юбка со множеством складок

Данный тип был создан на основе обычной длинной юбки типа I. Юбка со складками также доходит до пола, на талии завязывается пояс. Складки на таких юбках очень тонкие и частые, выполнены очень тщательно неглубокими гравированными штрихами. Подол не расширяется, а состоит из декоративных изгибов. Юбки со множеством складок не встречаются в период Северной Вэй, это стиль эпох Восточной Вэй и Северной Ци. Например, у плохо сохранившейся скульптуры бодхисаттвы высотой 39 см перио-

да Восточной Вэй отсутствует голова и нет шали, но на нижней части тела хорошо видна юбка со множеством складок (илл. 2). Юбка со множеством складок — уникальная форма, присущая Китаю, в Индии она не встречается.

Тип III. Юбка с ляжками

У юбок данного типа спереди и сзади в районе талии имеются две узкие ляжки. Надеваются такие юбки через голову. Юбка двухслойная, с высокой талией. На линии талии наружного слоя имеется отворот с оборкой, спереди по центру юбка украшена тканевым поясом. Такие юбки с ляжками не встречаются в периоды Северной и Восточной Вэй. Это новая форма, появившаяся в эпоху Северной Ци. Юбка с ляжками изображена, например, на скульптуре бодхисаттвы периода Северной Ци высотой 165 см. Можно заметить, что спереди, в районе живота, юбка имеет два слоя. Помимо отворота вниз на линии талии на наружной юбке и легких складок с орнаментом на подоле, на юбке практически нет складок. Цилиндрическая форма юбки придает скульптуре объем (илл. 3). Вероятно, такие юбки у скульптур бодхисаттв появились потому, что были широко распространены в то время и в повседневной жизни. Например, у фарфоровой погребальной статуэтки периода Северной Ци высотой 19,5 см, найденной в гробнице Ложуй, волосы на голове собраны пучок в форме полумесяца, на ней рубашка с длинными рукавами ярко-красного цвета и длинная юбка с ляжками (илл. 4).

Тип IV. Облегающая юбка

Юбка, которая плотно облегал ноги, становилась короче и заканчивается в районе верхней части лодыжки, складки на юбке выполнены в виде горизонтальных дуг. Облегающие юбки как новый стиль в одежде, появились только в период Северной Ци. Такие юбки можно обнаружить и на скульптурах бодхисаттв с мандорлой на стеле, и на одиночных круглых скульптурах этого периода. Например, скульптура бодхисаттвы периода Северной Ци высотой 110 см имеет легкую облегающую юбку с поясом вокруг талии, завязанным узлом (илл. 5). Облегающую юбку также может встретить на другой скульптуре бодхисаттвы, высота сохранившегося фрагмента которой составляет 30 см (илл. 6). В 1995 г. она была помещена в музей уезда Линьцзюй (临朐). Однако в данном случае юбка имеет заниженную талию и оголяет нижнюю часть живота. Это гово-

рит о том, что такие юбки были распространены в районе Цинчжоу в эпоху Северной Ци. По форме они схожи с юбками буддийских скульптур времени Гуптов в Индии (320–550 гг.). Например, скульптура бодхисаттвы Авалокитешвары высотой 136 см (илл. 7), найденная в Сарнатхе (鹿野苑) – пригороде Варанаси в индийском штате Уттар-Прадеш (印度北方邦瓦拉那西), обладает изящной позой, тонкой талией и естественными пропорциями тела, и на ней надета длинная облегающая юбка с дугообразными складками. Таким образом, облегающие юбки пришли в Китай из Индии вместе с распространением буддизма в период царства Гуптов (笈多王朝).

Стилевые особенности юбок у скульптур бодхисаттв, найденных в монастыре Лунсин-сы в Цинчжоу

В поздний период Северной Вэй (477–534 гг.) на скульптурах бодхисаттв изображали длинные юбки в пол с расширяющейся линией талии, но с небольшим количеством складок и простым кроем.

В эпоху Восточной Вэй (534–550 гг.) подол юбки стал прилегать к ногам скульптуры, а форма юбки, идущей до самого постамента, стала постепенно исчезать. В отношении подола юбки также прослеживается тенденция к упрощению. Спереди в центре появляется ниспадающий тканевый пояс.

Если в периоды Северной и Восточной Вэй юбки имели пояс, который завязывался вокруг талии в узел, то в эпоху Северной Ци (550–577 гг.) в покрое юбок стали происходить изменения. Появились юбки с оборкой, а также двухслойные юбки с ляжками, наружный слой которых выворачивался наружу. Впоследствии также появились облегающие юбки.

Шали пэйбо (帔帛)

Шаль пэйбо – это длинный шелковый шарф, который в древние времена накидывали на плечи и обвивали вокруг рук. Шали пэйбо появились в Китае только после того, как в страну начал проникать буддизм, однако в Индии шали изображались на скульптурах еще до появления буддизма. Китайские скульптуры в значительной степени унаследовали художественные традиции Древней Индии, и вместе с буддийскими скульптурами в Китай начали проникать и шали пэйбо. Широкое их распространение относится к первой половине III в. В ранний период они обнаруживались у бодхисаттв, танцовщиков и сила-

чей, изображенных на фресках пещер Кызыл в Синьцзяне (新疆克孜尔石窟), которые являются характерными персонажами буддийской живописи. На самых ранних буддийских изображениях большинство персонажей обнажены, и очевидно, что шаль была их основной одеждой, поэтому она еще более заметна. В эпоху Северных династий шаль стала распространенным атрибутом одежды скульптурных бодхисаттв, и скульптуры из монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу не являются исключением. По форме шали пэйбо скульптур бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы можно разделить на два типа: перекрещивающиеся и неперекрещивающиеся.

Тип I. Перекрещивающиеся шали пэйбо

Это шали, которые перекрещиваются на теле спереди. По расположению перекрещивания их можно разделить на два вида.

Вид А: перекрещивание в районе колен. Шаль покрывает плечи и тянется вниз до уровня колен или ниже, где перекрещивается, а затем идет вверх, обматывается вокруг локтей и ниспадает по обе стороны тела. Такую шаль можно увидеть на левой скульптуре бодхисаттвы на «Будда Майтрейя, заказанный Хань Сяохуа на второй год правления под девизом Юньань (529 г.) в Северной Вэй». На долю шали приходится большая часть всего одеяния бодхисаттвы, и она кажется довольно массивной. На плечах шаль выступает наружу, образуя широкие углы; в месте перекрещивания она прикрывает бедра и тянется вниз до самых пят и ниже, где развевается наружу (илл. 8).

Вид В: Х-образная форма шали. Ниспадая с плеч, две части такой шали перекрещиваются в районе живота либо под грудью, а затем разделяются на левую и правую и тянутся до уровня голени, после чего обматываются вокруг локтей и ниспадают по обеим сторонам тела. По способу перекрещивания такие шали Х-образной формы можно разделить на два вида.

Шали, перекрещивающиеся в районе живота. Иногда шаль продевается через кольцо, как, например, на правой скульптуре бодхисаттвы на «Будда Майтрейя, заказанный Хань Сяохуа на второй год правления под девизом Юньань (529 г.) в Северной Вэй» (илл. 9). В других случаях шаль соединяется с подвесками, как мы можем видеть на одиночной скульптуре бодхисаттвы периода Восточной Вэй, высота сохранившегося фрагмента которой составляет 113 см. В ме-

сте перекрещивания шаль соединяется с большим кольцом на подвеске (илл. 10).

Шали с узлом в месте перекрещивания. Примером служит скульптура бодхисаттвы с мандорлой на стеле периода Восточной Вэй, находящаяся справа от Будды. Здесь шаль перекрещивается на уровне живота и в этом месте завязывается в узел (илл. 11). Кроме того, во время изучения музея провинции Шаньдун (山东博物馆) нами было обнаружено, что на сохранившемся фрагменте скульптуры бодхисаттвы, найденной в переулке Сяньси города Цзинань (济南市县西巷), шаль также имеет узел в месте перекрещивания (илл. 12). Таким образом, данная форма не является уникальной принадлежностью монастыря Лунсин-сы, она также была распространена и в других районах Цинчжоу.

Тип II. Неперекрещивающиеся шали пэйбо

Это шали, которые просто ниспадают с плеч без перекрещивания. Их также можно разделить на две категории.

Вид А: двухуровневые шали U-образной формы. В этом случае шаль покрывает плечи и тянется вниз по обеим сторонам тела, затем в нижней части живота расширяется и делится на две части, которые принимают U-образную форму, после чего поднимаются к локтям и свисают с них вдоль боков. Примером является скульптура бодхисаттвы периода Северной Ци, высота сохранившегося фрагмента которой составляет 59 см. У нее отсутствуют голова и конечности, так что сохранилось лишь тело. Однако все равно можно отчетливо видеть, что спереди обе части шали имеют U-образную форму (илл. 13). Кроме того, шали такого типа можно встретить на скульптурах бодхисаттв, найденных в уездах Линьцзюй и Чжучэн (诸城). Например, на скульптуре бодхисаттвы эпохи Северной Ци высотой 80 см, обнаруженной в монастыре Миндао-сы (明道寺) в уезде Линьцзюй, изображена двухуровневая U-образная шаль, тянущаяся до уровня бедер (илл. 14). Таким образом, можно предположить, что двухуровневые шали U-образной формы были популярны в регионе Цинчжоу в эпоху Северной Ци.

Вид В: шали, ниспадающие с рук по обеим сторонам. Шаль покрывает плечи и тянется непосредственно до уровня локтей, где обвивается вокруг рук и ниспадает по обеим сторонам тела, как мантия. Такую шаль можно встретить на скульптуре бодхисаттвы эпохи Восточной Вэй

высотой 39 см (илл. 2). Еще пример – скульптура бодхисаттвы того же периода высотой 200 см (илл. 15).

Помимо наиболее распространенных форм, упомянутых выше, на скульптурах бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы встречается несколько других, индивидуальных форм шалей.

Стилевые особенности шалей пэйбо, изображенных на скульптурах бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы

В поздний период Северной Вэй шали в целом были широкие и тяжелые, покрывали плечи, образуя углы, выступающие наружу с довольно большим размахом, словно крылья. В большинстве случаев шаль закручивалась и развевалась, создавая ощущение легкости. Подол шали, ниспадающей по обеим сторонам тела, также развевался наружу в форме дуги. В этот период шаль являлась главным украшением образа.

В эпоху Восточной Вэй шаль пэйбо стала ниспадать с плеч в переднюю часть тела и сужаться в районе бедер, после чего перекрещивалась и снова расширялась. Формы ее становятся более разнообразными, а сама шаль – более легкой. Область покрытия шалью плеч постепенно уменьшается, завитки и развевющиеся концы исчезают, а линии становятся мягче и нежнее.

В период Северной Ци шаль становится еще уже и полностью прилегает к плечам. Во всем начинает прослеживаться тенденция к упрощению, а та части шали, что свисает по бокам, уже не развевается наружу, и поэтому там не образуются изогнутые линии. В это время шаль пэйбо больше не является основным украшением образа, на ее место постепенно приходят роскошные подвески.

Подводя итог, можно констатировать, что юбочные одеяния и накидки пэйбо (帔帛) в скульптурных изображениях бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу в период от Северной Вэй до Северной Ци прошли трансформацию от этапа «заимствования и впитывания» к этапу «новаторства и интеграции». Юбочные одеяния, отличавшиеся в период Северной Вэй свободным и сдержанным характером, в эпоху Восточной Вэй развиваются в форму юбок со складками, а в период Северной Ци — в варианты облегающих юбок и юбок с ляжками, при этом последние демонстрируют заметное влияние мирской одежды. Накидки пэйбо эволюционируют от массивных форм Северной Вэй через

более лёгкие и подвижные решения Восточной Вэй к лаконичным и сдержанным композициям Северной Ци, в результате чего их декоративная функция постепенно уступает место подвескам инло (瓔珞). Данная эволюция является не только отражением совершенствования скульптурной техники, но и наглядным свидетельством глубокой интеграции буддийской и

ханьской культур в период Северных династий. Типологическое исследование этих элементов костюма предоставляет важные вещественные данные для уточнения процессов локализации буддийского искусства Северных династий, а также закладывает основу для анализа региональных различий в художественных стилях буддийской скульптуры древнего Китая.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Бороноев А.О. Буддийская культура: история, источниковедение, языкознание и искусство: Третьи Доржиевские чтения. – СПб.: НесторИстория, 2009. – 320 с.
2. Бай Вэнь. Костюмы шали и одежда древней индийской религиозной цивилизации // Художественная работа. – 2008. – №2. – С 67. (白文. 古印度宗教文明的帔帛服饰. 艺术工作. 2008年. 第2期. 第67页).
3. Бай Хуавен. Китаизированные буддийские инструменты и костюмы. – Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2015. – 252 с. (白化文. 汉化佛教法器与服饰. 北京: 中华书局. 2015年. 页数: 252页).
4. Воробьева Д.Н. Музыкальная иконография в индийском искусстве раннего средневековья (на материале скульптуры Эллары, Аджанты и Аурангабада) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2009. – №4. – С. 89-101.
5. Ван Цинхуа. Искусство создания буддийских скульптур монастыря 199 Лунсин-сы в Цинчжоу. – Цзинань: Художеств. изд-во провинции Шаньдун, 1999. – 193 с. (王庆华. 青州龙兴寺佛教造像艺术. 济南: 山东美术出版社. 1999年. 页数: 193页).
6. Гонконгский художественный музей. Выставка буддийских скульптур, извлеченных из монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу провинции Шаньдун. – Гонконг: Художеств. музей Гонконга, 2001. – 343 с. (香港艺术馆. 山东青州龙兴寺出土佛教造像展. 香港: 香港艺术馆. 2001年. 页数: 343页).
7. Ду Зайчжун, Хан Ганг. Буддийская каменная скульптура Шаньдун Чжучэн // Археологический журнал. – 1994. – №2. – С. 250. (杜在忠, 韩岗. 山东诸城佛教石造像. 考古学报. 1994年. 第2期. 第251页).
8. Дин Минъи. Достичь высшей истины, выразив ее в многогранной красоте изваяний Будды, мысли о буддийских скульптурах Цинчжоу // Памятники культуры. – 2000. – №6. (丁明夷. 缤纷入世眼雕琢尽妙谛——青州佛像断想. 文物. 2000年. 第6期).
9. Лю Фэнцзюнь. Искусство буддийских скульптур в провинции Шаньдун периода Северных династий // Вестник археологии. – 1993. – №3. (刘凤君. 山东地区北朝佛教造像艺术. 考古学报. 1993年. 第3期).

Fan Wenxi

PhD Student

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

e-mail:759183429@qq.com

Moscow, Russia

Petr P. Kozorezenko

Candidate of Art History

Honored Artist of the Russian Federation

Professor,

Head of the Art of Graphics Department

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

e-mail: 7245631@mail.ru

Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-31-40

HISTORICAL DEVELOPMENT AND EVOLUTION OF COLOUR IN SONG AND YUAN LANDSCAPE PAINTING

Summary: As a glorious chapter in the history of Chinese landscape painting, the Song and Yuan dynasties (960–1368) witnessed a remarkable journey of landscape painting techniques from youthfulness to maturity. During this period, landscape painting not only achieved a profound transformation from Sui and Tang Dynasty green landscape to ink and colour in terms of technique, but also mapped out the changes in the spiritual pursuit and aesthetic taste of the literati and elegant people in terms of aesthetics. Against this historical background, painters' exploration and innovation of colouring techniques is not only an inheritance and development of traditional techniques, but also a reflection of the deep excavation of the beauty of nature and mood. Song and Yuan landscape paintings made extensive use of variations in ink intensity and wetness, as well as the clever mixing of mineral and vegetable pigments, to create both layered and natural picture effects. In terms of stylistic features, from the majesty and grandeur of the Northern Song Dynasty to the freshness and ele-

gance of the Southern Song Dynasty, and then to the elegance and simplicity of the Yuan Dynasty, the techniques of colouring evolved, forming a diverse artistic landscape.

Representative painters such as Fan Kuan and Guo Xi of the Northern Song Dynasty, Li Tang and Ma Yuan of the Southern Song Dynasty, and Huang Gongwang and Wang Meng of the Yuan Dynasty, etc., whose works are not only examples of exquisite techniques, but also a concentrated display of the aesthetic taste of the times. The creative practice of these art giants not only promoted the innovation of landscape painting techniques, but also laid a solid foundation for the development of landscape painting in later generations, and profoundly influenced the direction of landscape painting in the Ming and Qing dynasties and even in modern times.

Keywords: *Song and Yuan landscape painting; colouring; evolution; ink (used in Chinese painting); technique (of creation).*

1. Historical Background and Early Development

During the Northern Song Dynasty (960–1127 AD), the art of colored landscape painting achieved new breakthroughs and development, building upon the "blue-green" landscape paint-

ing tradition of the Sui and Tang dynasties. In the early stages, artists deeply understood the essence of the coloring technique demonstrated in Li Sixun's Tang Dynasty painting 'Boats on the River amidst Pavilions' (Fig.1). They employed mineral pigments—primarily blue and green—as their main colors. In the



Fig.1. Landscape with Sailing Boats and Pavilions by Li Sixun, Tang Dynasty. Colored landscape painting, 101.9 x 54.7 cm. Currently housed in the National Palace Museum, Taipei.

process of artistic creation, majestic mountains and rivers, as well as lush forests, were vividly brought to life on paper. The colors were bold yet vibrant, and the paintings appeared picturesque and rich, fully demonstrating the lingering influence of Tang Dynasty style [3].

At the beginning of the Northern Song period, groups of artists deeply understood the essence of Tang Dynasty coloring techniques and creatively transformed and refined them. They continued to use mineral pigments—blue and green, which symbolize the vitality and eternity of nature—as their primary color tones. Through skillful use of varying brushstroke intensities and degrees of pigment saturation and moisture, they vividly recreated the grandeur of mountains and rivers and the lushness of forests on silk fabric. In the realm of color application, artists, through delicate multi-layered application and superimposition of pigments, as well as the incorporation of auxiliary colors such as ochre and indigo, created rich color layers on the canvas, achieving an artistic effect that was bold yet not devoid of brightness. This demonstrates their keen observation of natural colors, profound understanding, and high mastery in color management, as well as their creative spirit. Furthermore, artists aimed to create a picturesque, rich, and dynamic atmosphere on the canvas. Through the organic combination of

pigments and ink and brushwork, they achieved a painting that possessed both strong visual impact and harmonious unity. The contours of mountains and rivers were smooth and changeable, the arrangement of tree branches and leaves took into account their sparseness and density, and colors and forms complemented each other, creating an ideal natural space that was realistic yet transcended reality. This not only demonstrated the lingering influence of Tang Dynasty style but also laid a solid foundation for the development of landscape painting in subsequent periods. From an academic perspective, the rich use of color in Buddhist art contains profound religious-philosophical undertones and aesthetic interests. Colors often have specific symbolic meanings, and green and blue symbolize vitality, auspiciousness, and transcendence in Buddhist culture. This color concept is integrated into the creation of Chinese painting, endowing green landscapes with unique artistic charm and spiritual undertones.

During the Sui and Tang dynasties, lime green dominated landscape paintings – a tradition that not only laid a solid foundation for the color palette of landscape paintings in subsequent generations but also reflected the high degree of social and cultural recognition and aesthetic pursuit of color at that time. Zhang Ziqian's painting 'Spring Excursion' (Figure 2), as the earliest surviving landscape scroll, marks the initial maturity of the form and technique of green landscapes and paves the way for the prosperity of green landscape painting in subsequent generations.

2. Color Characteristics of the Northern Song Dynasty

During the Northern Song Dynasty (960–1127 AD), landscape painting art forged new paths, building upon the green-hued landscapes of the Sui and Tang dynasties. [6] In the early stage of this period, painters had a profound understanding of the essence of the Tang Dynasty's color palette. They employed dark green (shiqin) and light green (shiqing) as the primary colors, using broad brushstrokes and splashing pigments to breathe life into mountains, rivers, and forests. Despite using heavy colors, they managed to retain their vividness.

During the mid-period of the Northern Song Dynasty, the style of painting underwent a transformation, and the "landscape painting with small scenes" emerged imperceptibly. Painters no longer adhered to grandiose landscape panoramas; in-



Fig.2. Spring Excursion by Zhan Ziqian, Sui Dynasty. Silk scroll with color painting, 43 cm. in height and 80.5 cm. in width. Currently housed in the Palace Museum, Beijing.

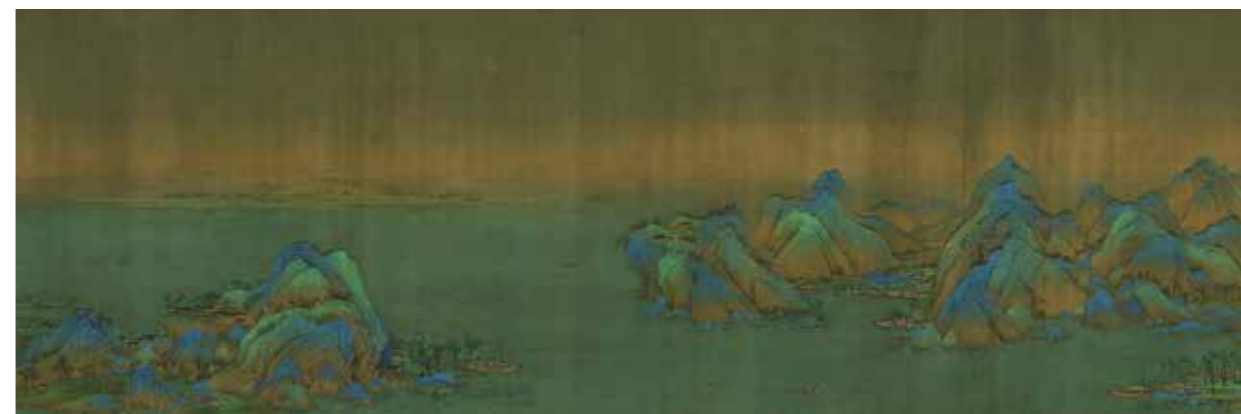


Fig.3. A Thousand Li of Rivers and Mountains by Wang Ximeng, Northern Song Dynasty. Silk scroll with color painting, 51.5 cm. in height and 1,191.5 cm. in width. The image shows a partial view. Currently housed in the Palace Museum, Beijing.

stead, they aimed to capture the subtle changes on the slopes of Banting Hill, small mountains and bamboos in elegant postures, and waterfowl on rivers and lakes in dynamic states. Regarding color usage, they adopted a light and concise style, with ink as the foundation and color as a supplement.

This approach created a literary ambiance of transcendence and a love for landscapes, imbued with a strong sense of literary sentiment.

In the late , Wang Ximeng's painting "A Thousand Miles of Rivers and Mountains" (Fig.3) suddenly emerged. With its magnificent scrolls featuring



Fig.4. *Singing and Dancing on the Field* by Ma Yuan, Southern Song. Silk scroll with color painting, 192.5 cm. in height and 111 cm. in width. Currently housed in the Palace Museum, Beijing.

large swathes of green and blue colors, it propelled the art of coloring landscape paintings in the Northern Song Dynasty to the pinnacle of popularity. The painting is meticulous and sumptuous, simultaneously showcasing the grandeur of the Tang Dynasty and the delicate emotions of the Song Dynasty, making it an unparalleled classic for future generations. [2]

3. Color Changes during the Reign of the Southern Song Dynasty

During the Southern Song Dynasty (1127–1279 AD), the style of landscape painting underwent a subtle transformation, becoming more elegant and concise. Painters increasingly focused on the delicate use of ink. They paid more and more attention to the nuanced application of both ink and color, with color serving merely as an embellishment. Ink and color thus became the masters of the painting, thereby creating a unique emotional space [1]. During this period, the "Four Great Masters of

the Southern Song Dynasty" stood out—Li Tang, Liu Songnian, Ma Yuan, and Xia Gui. Their works not only highlighted the original charm of the "courtly style" of painting in the Southern Song Dynasty but also deeply imprinted the traces of the times. Particularly outstanding is Ma Yuan's work "Singing and Dancing on the Field" (Fig.4), a landscape painting with light coloring that serves as a model in this field. Based on the painting brushstrokes that create a wet-patch effect, the artist lightly applies delicate pigments, endowing the canvas with freshness, elegance, and uniqueness. This coloring method skillfully combines realism and impressionism: it not only conveys the true beauty of nature but also reflects the artist's emotions. As a result, the work is imbued with a profound literary spirit and has become a classic passed down from generation to generation.

4. Innovation in Color Usage during the Yuan Dynasty

During the reign of the Yuan Dynasty (1271–1368 AD), landscape painting took an innovative leap forward in the field of color usage. By inheriting the essence of the techniques of their predecessors, artists skillfully incorporated their profound personal emotions and unique ink-and-brushwork techniques into their works. This led to the emergence of a new style of landscape painting that shifted from realism to spontaneity. Without a doubt, the works of the "Four Great Masters of the Yuan Dynasty"—Huang Gongwang, Wang Meng, Ni Zan, and Wu Zhen—represented the pinnacle of art during this period. Their creations were not only characterized by high craftsmanship but also contained profound philosophical reflections and insights into life.

As Mr. Niu Kecheng pointed out, "The history of later landscape painting is the history of 'artists writing in their own styles.' Artists after the Yuan Dynasty rarely created new painting vocabularies; instead, they mainly explored the prototypes of previous landscape paintings, refined and improved them, that is, created based on preconceived ideas. In essence, they explored the archetypes of earlier color paintings, refined and enhanced them, thus creating new works." [5] It is particularly noteworthy that, based on "writing," artists of the Yuan Dynasty more boldly expressed their personal emotions, and it was in this context that the light-red landscape emerged [8]. In light-red landscapes, light ink is used as the foundation, supplemented by soft and light pigments that reflect each other. This not only

preserves the rhythm of the ink but also adds elegance to the pigments, so that the overall painting presents a state of elegant tranquility, a transcendent and otherworldly mental state. Huang Gongwang's painting "Heavenly Pond with Stone Walls" (Fig.5) is an outstanding representative of light-red landscapes. In this work, the peaks of mountains and hills are shrouded in clouds and mist, and the contours of mountains and cliffs are outlined with light ink, then softly rendered with ochre and other light colors. As a result, the entire piece appears to be created with light and elegant ink strokes and washes, allowing viewers to sense the artist's inner tranquility and boundless yearning for nature when appreciating his works.

5. Reasons for the Evolution of Coloring Techniques

The evolution of color in landscape painting during the Song and Yuan dynasties was not accidental; it was deeply rooted in the social soil of the respective eras and complemented the progress in painting techniques.

During the Song Dynasty, the rulers revered literature and art. The establishment of the Hanlin Academy of Painting and Calligraphy not only elevated the social status of artists but also provided a broad scope for the development of the art of painting. In such an environment, Song Dynasty landscape painting aspired to "truth" and "reality." The realistic style became a trend, with artists striving to convey the essence of nature. They employed delicate brushstrokes and rich colors to showcase the beauty of mountains and rivers. During the period of social turmoil in the Yuan Dynasty, literati-painters were enamored with landscapes and used ink and brushes to express the pent-up emotions in their hearts, giving rise to a "writing" style. They no longer adhered strictly to likeness but paid more attention to the charm of ink and brushwork and the creation of mood. With concise brushstrokes and light colors, they conveyed profound artistic connotations. [4]

In addition, changes in the materials used for painting also had a significant impact on coloring techniques. From the silk and cooked paper of the Song Dynasty to the semi-raw and cooked paper of the Yuan Dynasty, the differences in materials made the blending of the brush, ink, and pigment more natural, providing artists with greater creative possibilities. These material innovations resonated with the social and cultural changes of the Song and Yuan



Fig.5. *Rocky Cliffs by Tianchi Lake* by Huang Gongwang, Yuan Dynasty. Silk scroll with color painting, measuring 139.4 cm in height and 57.3 cm in width. Currently housed in the Palace Museum, Beijing.

dynasties and jointly contributed to the evolution and development of the art of landscape painting.

Conclusion

The historical transformation of color in landscape paintings during the Song and Yuan dynasties allows us to trace the evolution of Chinese painting

and the profound shift in aesthetic concepts. Starting from the resplendent green landscapes of the Sui and Tang dynasties, through the Song Dynasty's extreme pursuit of a light and elegant mood, and culminating in the Yuan Dynasty's sublimation to the pinnacle of personalized expression, this process is not only an accumulation of techniques and breakthroughs but also a visual manifestation of cultural spirit and philosophical thinking.

Landscape paintings of the Song Dynasty, set against the backdrop of a flourishing cultural governance, generally featured light and elegant colors. They emphasized the creation of mood and the rhythm of ink and brushwork. Simple yet far-reaching colors reflected the artist's profound understanding of the beauty of nature and a subtle expression of the inner world. In the Yuan Dynasty, sharp social changes prompted literati-painters to turn inward

and explore their inner selves. The color palette became more free and unrestrained, with distinct individual characteristics. Each brushstroke contained the unique emotional and philosophical thoughts of the painters.

The coloring technique gradually shifted from the heavy richness of the Sui and Tang dynasties to the light elegance and simplicity of the Song and Yuan dynasties. This not only enriched the artistic language of Chinese landscape painting but also laid down the fundamental paradigm of its coloration. It also provided inexhaustible artistic treasures and creative inspiration for subsequent generations of artists. The art of coloration in landscape paintings of the Song and Yuan dynasties stands as a monument in the history of Chinese painting, and its influence across time and space continues to inspire artistic creation in later generations.

REFERENCES:

1. Wang Yueyang. 2020. *The Beauty of Song Dynasty Paintings – From Panorama to Blank Space*, Shanghai Painting and Calligraphy Press, Shanghai, China, p. 133.
2. The Palace Museum (ed.). 2017. *Thousands of Miles of Rivers and Mountains – Research on the Special Exhibition of Blue-and-Green Landscape Paintings Through the Ages*, Palace Press, Beijing, China, p. 45.
3. Deng Qiaobin. 2004. *Research on Song Dynasty Paintings*, Henan University Press, Zhengzhou, China, p. 289.
4. Li Zhujin. 2020. "Restoring Antiquity: Research on the Stylistic Causes of Landscape Paintings in the Yuan Dynasty", *Collection of Research on Chinese Art History*, Central Academy of Fine Arts Press, Beijing, China, vol. 12, pp. 34-52.
5. Niu Kecheng. 2002. *The Colors of Chinese Paintings – The Unfolding of the History of Styles and Directions in Chinese Paintings*, Hunan Fine Arts Publishing House, Changsha, China, p. 205.
6. Wu Guanzhong. 1979. "Formal Beauty and Color Innovation in Song Dynasty Paintings", *Art Research*, no. 3, pp. 15-23.
7. Zhang Yanyuan (Tang Dynasty). 1964. *Records of Famous Paintings Through the Ages*, annotated by Yu Jianhua, Shanghai People's Fine Arts Publishing House, Shanghai, China, vols. IV-X, p. 87.
8. Zhao Mengfu (Yuan Dynasty). 1986. *Collection of Works from Songxue Studio*, Zhejiang Ancient Books Publishing House, China, vol. 10 (Poems and Inscriptions on Paintings and Calligraphy), pp. 245-248.

Фань Вэньси

Аспирант

Российский государственный художественно-промышленный

университет им. С. Г. Строганова

e-mail: 759183429@qq.com

Москва, Россия

Петр Петрович Козорезенко

Кандидат искусствоведения,

заслуженный художник РФ, профессор,
заведующий кафедрой «Искусство графики»

Российского государственного

художественно-промышленного

университета им. С. Г. Строганова

e-mail: 7245631@mail.ru

Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-31-40

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ ЦВЕТА В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ЭПОХ СУН И ЮАНЬ

Аннотация: Славная глава в истории китайской пейзажной живописи, династии Сун и Юань (960-1368 гг.) стали свидетелями удивительного пути от юности к зрелости техники пейзажной живописи. В этот период пейзажная живопись не только достигла глубокой трансформации от зеленого пейзажа династий Суй и Тан к туши и цвету с точки зрения техники, но и отразила изменения в духовных поисках и эстетическом вкусе литераторов и эlegantных людей с точки зрения эстетики. На этом историческом фоне освоение и новаторство живописцев в технике раскрашивания – это не только наследование и развитие традиционных техник, но и отражение глубоких поисков природной красоты и красоты настроения.

В пейзажной живописи эпохи Сун и Юань широко использовались вариации цвета туши, а также искусное смешение минеральных и растительных пигментов для создания эффектов многослойности и естественности изображения. С точки зрения стилистических особенностей, от величия и грандиозности Северной династии Сун к свежести и эlegant-

ности Южной династии Сун, а затем к эlegantности и простоте династии Юань, техника окраски развивалась, формируя разнообразное художественное мировоззрение.

Такие выдающиеся художники, как Фань Куань (范宽) и Го Си (郭熙) из династии Северная Сун, Ли Тан (李唐) и Ма Юань (马远) из династии Южная Сун, Хуан Гунван (黄公望) и Ван Мэн (王蒙) из династии Юань и т.д., чьи работы не только являются примером изысканной техники, но и концентрированно демонстрируют эстетические интересы времени. Творческая практика этих мастеров не только способствовала новаторству в технике пейзажной живописи, но и заложила прочный фундамент для развития пейзажной живописи последующих поколений, а также оказала глубокое влияние на направление развития пейзажной живописи в династии Мин и Цин и даже в современную эпоху.

Ключевые слова: пейзажная живопись Сун-Юань; цвет; эволюция; тушь; техника.

1. Исторические предпосылки и раннее развитие

В период Северной Сун (960–1127 гг.) искусство цветного писания пейзажей достигло новых про-

рывов и развития на основе пейзажной живописи в стиле «голубо-зелёного» династий Суй и Тан. На начальном этапе художники глубоко понимали суть техники цветного писания, продемонстрированной в картине Ли Сисюня «Лодки на реке среди павильонов» (江帆楼阁图) (рис. 1) династии Тан.

Они использовали в качестве основных цветов минеральные краски - синюю и зелёную. В процессе живописного творчества величественные горы и реки, пышные леса оживлялись на бумаге. Цвета были массивными, но при этом яркими, а полотно выглядело живописным и богатым.[3]

В начале периода Северной Сун группы художников глубоко понимали суть техники цветного писания династии Тан и осуществляли её творческую трансформацию и совершенствование. Они по-прежнему использовали в качестве основных цветовых тонов минеральные краски - синюю и зелёную, символизирующие жизненную силу и вечность природы. Благодаря мастерскому использованию различных интенсивностей мазков кисти и степеней насыщенности и влажности красок они живописно воссоздавали на шёлковой ткани величие гор и рек, пышность лесов. В области использования красок художники, благодаря тонкому многослойному нанесению и наложению красок, а также включению вспомогательных красок, таких как охра и индиго, создали богатые цветовые слои на полотне, достигнув художественного эффекта, который был массивным, но не лишённым яркости. Это демонстрирует их острое наблюдение за природными красками, глубокое понимание и высокое мастерство в управлении красками, а также творческий дух. Кроме того, художники стремились к созданию живописной, богатой и динамичной атмосферы на полотне. Благодаря органичному сочетанию красок и туши и кисти они добились того, что картина обладала одновременно сильным визуальным воздействием и гармоничным единством. Контуры гор и рек были плавными и изменчивыми, ветви и листья деревьев располагались с учетом их разреженности и плотности, а цвета и формы взаимно дополняли друг друга, создавая идеальное природное пространство, которое было реалистичным, но и выходило за рамки реальности. Это не только продемонстрировало остаточное влияние стиля династии Тан, но и заложило прочную основу для развития пейзажной живописи в последующие периоды. С академической точки зрения, богатое использование цвета в буддийском искусстве содержит глубокий религиозно-философский подтекст и эстетические интересы. Цвета часто имеют конкретные символические значения, а зелёный и зелёный цвет символизируют жизненную силу, благоприятствование и трансцендентность в буддийской куль-

туре. Эта концепция цвета интегрирована в создание китайской живописи, придавая зеленому пейзажу неповторимое художественное очарование и духовный подтекст.

Во времена династий Суй и Тан в пейзажных картинах преобладал цвет зеленого лайма - традиция, которая не только заложила прочный фундамент для колорита пейзажных картин последующих поколений, но и отразила высокую степень общественного и культурного признания и стремления к эстетике цвета в то время. Картина [7] «Весенняя экскурсия» 《游春图》 Чжань Цзыци (展子虔) (рис. 2), как самый ранний из сохранившихся пейзажных свитков, знаменует собой начальную зрелость формы и техники зеленого пейзажа и открывает путь для процветания зеленой пейзажной живописи в последующих поколениях.

2. Особенности колористики династии Северная Песнь

В период Северной Сун (960–1127 гг.) искусство пейзажной живописи открыло новые горизонты на основе зеленых пейзажей династий Суй и Тан. [6] В начале периода художники хорошо понимали суть цветовой гаммы династии Тан и использовали шизин и шизин в качестве основных цветов, взмахивая кистью и разбрызгивая краски, чтобы оживить горы, реки и леса, используя тяжелые цвета, но не теряя их яркости.

В середине периода стиль живописи изменился, и незаметно возникла «пейзажная живопись с небольшими сценами». Художники больше не придерживаются грандиозных пейзажных панорам, а стремятся запечатлеть тонкие изменения на склоне Бантинчжу, маленькие горы и бамбук в изящной позе, водоплавающих птиц на реке и озере в динамичном состоянии. Что касается колорита, то они придерживались легкого и лаконичного стиля, где тушь является основой, а цвет – дополнением, создавая литературное настроение трансцендентности и любви к пейзажу, полное сильного литературного чувства.

В поздний период из ниоткуда появилась картина Ван Симэна (王希孟) «Тысяча миль гор и рек» 《千里江山图》 (рис. 3), которая своими великолепными свитками с крупными зелеными и синими цветами подняла искусство раскрашивания пейзажных картин династии Северная Сун на пик популярности. Тщательная и пышная, картина демонстрирует одновременно величие Тан и тонкие эмоции Сун, что делает ее непревзойденной классикой для будущих поколений [2].

3. Изменения в колорите в период правления династии Южная Сун

В период Южной Сун (1127–1279 гг.) стиль пейзажной живописи незаметно изменился, став более элегантным и лаконичным, художники все больше внимания уделяли тонкому использованию туши. Художники уделяли все больше внимания тонкому использованию туши и цвета, цвет использовался только как украшение, а тушь и цвет стали хозяевами картины, создавая тем самым уникальное пространство настроения[1]. В этот период выделяются «четыре великих династии Южной Сун» – Ли Тан, (李唐) Лю Суннянь (刘松年), Ма Юань (马远) и Ся Гуй (夏圭), чьи работы не только подчеркнули оригинальное очарование «дворового стиля» живописи династии Южной Сун, но и глубоко запечатали следы времени. Особенно выдающейся является работа Ма Юаня (马远) «Танцующие песню на поле» 《踏歌图》 (рис. 4) в стиле пейзажа с легкой раскраской, которая служит образцом в этой области. На основе живописных кистей, создающих эффект мокрого пятна, художник легко наносит нежные краски, благодаря чему полотно приобретает свежесть, изящество и неповторимость. Этот метод раскрашивания умело сочетает реализм и импрессионизм: он не только передает истинную красоту природы, но и отражает эмоции художника. Таким образом, произведение наполнено глубоким литературным духом и становится классикой, передаваемой из поколения в поколение.

4. Новаторство в колористике династии Юань

В период правления династии Юань (1271–1368 гг.) пейзажная живопись сделала новаторский шаг вперед в области колористики: унаследовав суть техники своих предшественников, художники умело воплотили в ней свои глубокие личные чувства и уникальные приемы работы тушью и кистью, что привело к появлению нового стиля пейзажной живописи, перешедшего от реализма к спонтанности. Вершиной искусства этого периода, несомненно, стали работы «четырех великих мастеров династии Юань» – Хуан Гунвана (黄公望), Ван Мэна (王蒙), Ни Цзяня (倪瓚) и У Чжэня (吴镇), чьи произведения не только отличались высоким мастерством, но и содержали глубокие философские размышления и прозрения о жизни.

Как отметил господин Ниу Кечэн, «история поздней пейзажной живописи – это история „пи-

сания художников со стилей“. Художники после династии Юань редко создавали новую лексику живописи, но в основном открывали прототипы прежних пейзажных картин, дорабатывали и улучшали их, то есть создавали по замыслу. В основном они открывали архетипы прежней цветовой живописи, дорабатывали и улучшали их, то есть создавали. [5] Особенно стоит отметить, что художники династии Юань на основе «письма» более смело выражали свои личные чувства, и светло-красный пейзаж появился именно в этом контексте. [8] В светло-красном пейзаже в качестве основы используется светлая тушь, дополненная мягкими светлыми красками, которые отражают друг друга, что не только сохраняет ритм туши, но и добавляет элегантность красок, так что общая картина представляет собой некое элегантное и спокойное, трансцендентное и неземное состояние души. Картина Хуан Гунвана «Небесный пруд с каменными стенами» 《天池石壁图》 (рис.5) является выдающимся представителем светло-красных пейзажей, в которых вершины гор и холмов покрыты облаками и туманом, а контуры гор и скал очерчены светлой тушью, а затем мягко переданы охрой и другими светлыми цветами, так что вся работа кажется легкой и элегантной тушью и промывкой, что позволяет людям почувствовать внутреннее спокойствие художника и безграничную тоску по природе при восприятии его работ.

5. Причины эволюции техники колорирования

Эволюция цвета в пейзажной живописи эпох Сун и Юань не случайна, она глубоко укоренилась в социальной почве соответствующих эпох, дополняя прогресс живописной техники. Во времена династии Сун правители почитали литературу и искусство, а создание Ханьлинской академии живописи и рисунка не только повысило социальный статус художников, но и предоставило широкий простор для развития искусства живописи. В такой обстановке пейзажная живопись династии Сун стремилась к «правде» и «реальности», реалистичный стиль стал трендом, художники стремились передать сущность природы, с помощью тонких мазков и насыщенных цветов показать красоту гор и рек. В период социальных волнений династии Юань художники-литераторы были влюблены в пейзаж, с помощью туши и кисти выражали блок в груди, появился стиль письма. Они больше не придерживаются

сходства, а уделяют больше внимания интересу туши и кисти и созданию настроения, с лаконичными мазками и светлыми красками, передающими глубокий художественный колорит [4].

Кроме того, изменения в материалах, используемых для живописи, также оказали значительное влияние на технику раскрашивания. От шелка и вареной бумаги династии Сун до полусырой и вареной бумаги династии Юань - разница в материалах делала слияние кисти, туши и краски более естественным, предоставляя художникам больше творческих возможностей. Эти материальные инновации перекликались с социальными и культурными изменениями династий Сун и Юань и вместе способствовали эволюции и развитию искусства пейзажной живописи.

Заключение

Историческая трансформация цвета в пейзажах эпох Сун и Юань позволяет проследить эволюцию китайской живописи и глубокую трансформацию эстетических концепций. Начиная с блестящих зеленых пейзажей династий Суй и Тан, через крайнее стремление династии Сун к легкому и элегантному настроению и заканчивая сублимацией династии Юань к пику персонализированного выражения, этот процесс является не только накоплением техник и прорывов, но и визуальным представлением культурного духа и философского мышления.

Пейзажные картины династии Сун на фоне процветания культурного правления, как правило, были светлыми и элегантными по цвету, подчеркивая создание настроения и ритм работы тушью и кистью, простые, но далеко идущие цвета, отражающие глубокое понимание художником красоты природы и тонкое выражение внутреннего мира. В эпоху династии Юань резкие социальные перемены побудили художников-литераторов обратиться к исследованию внутреннего мира, колорит стал более свободным и необузданным, с ярко выраженными индивидуальными характеристиками, а каждый мазок содержал уникальные эмоциональные и философские мысли живописцев.

Техника колорита постепенно менялась от тяжелой насыщенности династий Суй и Тан к легкой элегантности и простоте династий Сун и Юань, что не только обогатило художественный язык китайской пейзажной живописи, но и заложило основную парадигму ее колорита, а также дало неисчерпаемые художественные сокровища и творческое вдохновение художникам последующих поколений. Искусство колорита в пейзажной живописи эпох Сун и Юань является памятником в истории китайской живописи, а его влияние во времени и пространстве до сих пор вдохновляет на художественное творчество последующие поколения.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Ван Юэян. Красота живописи эпохи Сун – от панорамы до белого пространства. – Шанхай: Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2020. – 133 с. 王悦阳. 《宋画之美—从全景到留白》上海: 上海书画出版社, 2020年. 133页-
2. Дворцовый музей, изд. Тысячи миль рек и гор – исследование специальной выставки синих и зеленых пейзажных картин на протяжении веков. – Пекин: Palace Press, 2017. – 45 с. 故宫博物院编. 《千里江山——历代青绿山水画特展研究》北京: 故宫出版社, 2017年. 45页
3. Дэн Цяобинь. Исследование живописи династии Сун. – Чжэнчжоу: Издательство Хэнаньского университета, 2004. – 289 с. 邓乔彬. 《宋代绘画研究》郑州: 河南大学出版社, 2004. 第289页
4. Ли Чуцзинь. Восстановление древности: исследование стилистических причин пейзажной живописи при династии Юань // Сборник исследований по истории искусства Китая. – Т. 12. – Пекин: Издательство Центральной академии изящных искусств, 2020. – С. 34-52. 李铸晋. 《复古——元代山水画风成因研究》收录于《中国艺术史研究集刊》第12卷. 北京: 中央美术学院出版社, 2020年. 第34-52页
5. Ниу Кечэн. Цвета китайской живописи – разворачивание истории стилей и направлений китайской живописи. – Чанша: Издательство изобразительного искусства Хунань, 2002. – 205 с. 牛克诚. 色彩的中国绘画--中国绘画样式与风格历史的展开. 长沙: 湖南美术出版社, 2002年. 第205页
6. У Гуаньчжун. Формальная красота и обновление цвета в картинах династии Сун // Art Research. – 1979. – №3. – С. 15-23. 吴冠中. 《宋代绘画的形式美与设色革新》《美术研究》1979年第3期. 第15-23页
7. Чжан Янюань (Тан). Записи о знаменитых картинах на протяжении веков / [С коммент. Юй Цзяньхуа]. – Шанхай: Шанхайское народное издательство изобразительных искусств, 1964. – Тома IV-X. – 87 с. 张彦远 (唐) 撰. 《历代名画记》/ 上海俞剑华注. 上海人民美术出版社, 1964年. 卷四至卷十. 87
8. Чжао Мэнфу (赵孟頫) (Юань). Сунсюэчжай цзи (Собрание сочинений Сунсюэ). – Чжэцзянское издательство древних книг, 1986. – Т. 10 (Стихи о живописи и каллиграфии). – С. 245-248. 赵孟頫 (元). 《松雪斋集》卷十《题画诗跋》. 浙江古籍出版社, 1986年. 第245-248页

Xie Zhihui

PhD Candidate

Moscow State Pedagogical University

e-mail: xiezhihui@yandex.ru

Russia, Moscow

Viktor D. Uvarov

DSc in Arts, Professor

The Kosygin State University of Russia

e-mail: artuwaroff@yandex.ru

Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-41-54

HISTORICAL STAGES OF DEVELOPMENT OF CHINESE MONUMENTAL PAINTING

Summary: Chinese commemorative painting rests on profound traditional foundations, with its historical roots traceable to the artistic heights represented by the Dunhuang Cave murals and the Yongle Palace murals. Taking as its entry points the functional evolution of the Dunhuang murals and the technical system of the Yongle Palace murals, this article traces the core achievements of traditional Chinese mural art and their influence on modern commemorative painting. It then examines how twentieth-century revolutionary history painting, operating within the dual context of inheriting tradition and drawing on Soviet experience, established a paradigm of

modern commemorative painting with distinctly Chinese characteristics. The study demonstrates that the modern transformation of Chinese commemorative painting was the result of the creative conversion of traditional resources combined with the localized absorption of foreign experience. This historical process provides an important cultural backdrop for understanding the exchanges and mutual learning between Chinese and Soviet commemorative painting in the twentieth century.

Keywords: commemorative painting; Dunhuang murals; Yongle Palace murals; revolutionary history painting; traditional foundations.

Commemorative painting is an important category of visual art bearing distinctive historical and cultural significance. Its defining characteristic lies in the use of monumental artistic forms to carry collective memory, shape national spirit, and achieve the material embodiment of historical remembrance. Within the grand narrative of twentieth-century Chinese art history, commemorative painting long occupied a dominant position, closely intertwined with the construction of national ideology and the creation of public space [6]. However, existing scholarship has tended to focus excessively on the external influence of Soviet Socialist Realism on the commemorative painting of New China, while relatively neglecting the deep roots of this art form in indigenous Chinese tradition.

In fact, the historical origins of Chinese commemorative painting far predate the twentieth cen-

ture. The traditional Chinese murals represented by the Dunhuang Mogao Cave murals and the Daoist murals of Yongle Palace had, over centuries of practice, accumulated rich and comprehensive artistic experience in thematic selection, spatial composition, and technical execution. These achievements constitute the indigenous cultural substrate upon which the modern transformation of Chinese commemorative painting was built [8]. It was precisely this profound tradition that enabled twentieth-century Chinese painters to preserve a strong national character while absorbing foreign influences, ultimately giving rise to a commemorative painting art with a distinctly Chinese spirit. Beginning with the legacy of traditional Chinese murals, this article traces the development of revolutionary history painting with the aim of revealing the historical character and artistic val-



Figure 1. King Shibi Cutting Flesh to Save a Dove

ue of the traditional foundations of Chinese commemorative painting.

Construction of the Dunhuang Mogao Caves began in 366 CE. Through successive dynasties — the Wei, Jin, Northern and Southern Dynasties, Sui, Tang, Five Dynasties, Song, and Yuan — continuous building transformed it into a comprehensive artistic treasure house integrating architecture, sculpture, and painting, and the most complete historical archive of traditional Chinese mural art [1]. The artistic history of the Dunhuang murals clearly presents the internal logic of Chinese mural art's evolution from a single function of religious instruction toward multi-dimensional social expression. This trajectory provides an important historical reference for understanding the functional orientation of twentieth-century commemorative painting.

The Dunhuang murals of the Wei, Jin, Northern and Southern Dynasties period were dominated by Buddhist Jataka tales — such as the Story of King Shibi Cutting Flesh to Save a Dove (Fig.1) and the Story of Prince Sattva Sacrificing Himself to Feed a Tiger (Fig.2) [1] — conveying religious concepts of suffering and salvation through

scenes of extreme self-sacrifice. In terms of form, the murals of this period display a fusion of decorative and narrative characteristics: figures are archaic yet rhythmically expressive, the color palette is centered on blue, black, brown, and white, producing a visual effect that is at once mysterious and solemn [3].

The Sui and Tang dynasties marked the golden age of the Dunhuang murals. The unification and prosperity of society prompted a profound transformation in thematic content, with "Transformation Tableaux" (*bianxiangtu*) becoming the dominant form. The Western Pure Land Tableau (Fig.3) depicts the ideal realm of paradise through a grand and expansive composition, suffused with the splendor and festivity of a flourishing age. The Apsaras (*Feitian*) figures of this period are particularly emblematic: through the unfurling of a single flowing sash, the painters conjure a sense of weightless, ethereal flight, carrying the Chinese painterly ideal of "meaning beyond the brush" to its utmost refinement [3]. The brushwork of Tang murals is fluid and varied, the figural depictions precise and lively, and the techniques fully mature [11].



Figure 2. Prince Sattva Sacrificing Himself to Feed a Tiger



Figure 3. Western Pure Land Tableaur



Figure 4. Procession of Zhang Yichao and his Army

During the Five Dynasties, Song, and Yuan periods, the Dunhuang murals underwent a marked shift toward secular subject matter. Works such as the Procession of Zhang Yichao and his Army (Fig.4) and the Outing of the Lady of Song State (Fig.5) depict scenes directly drawn from everyday life, while the Map of Mount Wutai (Fig.6) reproduces landscape and mundane activity in the form of a bird's-eye geographical panorama — the Buddhist realm

had been wholly supplanted by worldly concerns [1]. This thematic evolution from religious idealism to secular narrative prefigures a possible trajectory for the expansion of commemorative painting's functions: namely, the transition from unitary ideological propaganda toward plural artistic expression. It was precisely this evolutionary pattern that provided an important historical precedent for the paradigm shift in twentieth-century Chinese com-



Figure 5. Outing of the Lady of Song State

memorative painting from political propaganda to artistic expression.

The Yongle Palace murals, constructed between the thirteenth and early fourteenth centuries, cover a total area of over 960 square meters and represent the culmination of Daoist mural art of the Yuan dynasty [2]. Built upon the inherited techniques of Tang and Song painting and infused with the artistic characteristics of the Yuan period, the Yongle Palace murals achieved a historical summit of traditional Chinese mural art in the areas of compositional organization, color application, and the art of line drawing. They constitute an indispensable technical point of reference for later commemorative painting.

In terms of compositional organization, the Audience with the Supreme Deities (Chaoyuan Tu) (Fig.7) in the Hall of the Three Purities employs a spatial arrangement in which the principal figures are given prominence while the remaining figures recede layer by layer. The main figures stand tall atop auspicious clouds, surrounded by a host of deities arranged in diminishing ranks behind them, producing a monumental composition that is both clearly hierarchical and unified as a whole. This approach, which foregrounds the central subject while simultaneously creating a sweeping sense of the gathered

multitude, became the classic paradigm for large-scale Chinese mural composition, and exerts direct exemplary value for the treatment of spatial hierarchy in multi-figure commemorative painting [7].

In terms of color system, the Chaoyuan Tu employs azurite and malachite green as its dominant hues, balanced by ochre and earth red, achieving an overall palette that is both harmonious and imposing. This approach to unified color organization and the creation of overall coherence became an important tradition in the use of color in Chinese commemorative painting. Distinct from Western historical painting's reliance on chiaroscuro and light-and-shadow effects, it reflects a markedly Eastern aesthetic orientation [15].

The most outstanding achievement of the Yongle Palace murals lies in the art of line drawing. The murals integrate two techniques: the "iron-wire stroke" (tiexian miao), characterized by firm and uniform brushwork and used to delineate the structural contours of figures and hard textiles; and the "orchid-leaf stroke" (lanyemiao), which varies in width and is used to render soft, billowing fabrics [9][10]. The painters employed an exquisite technique of joining brushstrokes so that long lines connect seamlessly, creating a flowing effect of unbroken continuity. This tradition of constructing form through line both



Figure 6. Map of Mount Wutai



Figure 7. Audience with the Supreme Deities (Chaoyuan Tu)

inherits the vigorous energy of the Tang dynasty's "garments borne by the wind" style and incorporates the meticulous precision of the Song period, fusing the use of the calligraphic brush with pictorial figural representation. This constitutes the core artistic characteristic that distinguishes Chinese commemorative painting from its Western counterpart.

The modern transformation of twentieth-century Chinese commemorative painting was marked most significantly by the rise and development of revolutionary history painting. The formation of this genre both inherited the narrative tradition and didactic function of traditional Chinese murals and, in a new historical context, developed distinctive artistic forms and social functions of its own, serving as an important bridge linking traditional commemorative painting with Socialist cultural construction [4].

The earliest stirrings of revolutionary history painting can be traced to the artistic practices of the revolutionary base areas during the 1920s and 1930s. In the Central Soviet Area and other base areas, artistic creation took the form of propaganda posters, cartoons, and slogans — concise and visually direct — in the service of revolutionary mobilization. The subject matter centered on exposing class oppression, depicting unity between the military and the people, and celebrating revolutionary victories. While modest in formal terms, the artistic practice of this period had already established the defining characteristics of taking actual revolutionary struggle as its subject matter and popular education as its purpose, thereby laying a practical foundation for the systematic development of revolutionary history painting after the founding of the People's Republic [5].



Figure 8. Dong Xiwen, The Founding Ceremony (1953)



Figure 9. Wang Shikuo, The Bloodstained Shirt (1959)

After the establishment of New China in 1949, revolutionary history painting entered a period of systematic development. Driven by the practical needs of consolidating the new government, conducting education in revolutionary tradition, and constructing commemorative institutions, the state began to organize and promote such artistic creation. To support the preparation of major cultural facilities including the Museum of Chinese History and the Museum of the Chinese Revolution, cultural authorities mobilized artists to systematically document and depict revolutionary history, producing a number of landmark works: Dong Xiwen's *The Founding Ceremony* (1953) (Fig.8) recreated the historical moment of the proclamation of the People's Republic in a composition of solemn grandeur; Wang Shikuo's *The Bloodstained Shirt* (1959) (Fig.9) laid bare the brutality of class oppression through the powerful language of charcoal drawing; and Zhan Jianjun's *Five Heroes of Langya Mountain* (1959) (Fig.10) crystallized a spirit of heroism into a timeless visual image through symbolic composition [13][14]. These works together established the artistic benchmark for revolutionary history painting.

The implementation in the 1950s of the policy of learning from the Soviet Union profoundly influenced the creative direction of this period. Soviet experts came to China to offer guidance, and Chinese artists traveled to the Soviet Union to study, resulting in the systematic introduction of Soviet revolutionary history painting's realist methods of figural representation, its compositional mode of

grand narrative, and its expressive approach of foregrounding heroic individuals. Oil painting, given its advantages in rendering weighty historical scenes, became the primary medium for revolutionary history subjects. However, Chinese painters did not wholesale adopt the Soviet model; rather, while absorbing foreign influence, they actively drew upon the traditional mural heritage of Dunhuang and Yongle Palace, seeking a synthesis between the national tradition of constructing form through line and the realist methods introduced from abroad, and gradually achieving a localized transformation of the Soviet model [12].

Surveying the historical trajectory of the traditional foundations of Chinese commemorative painting, three dimensions of significance emerge in the legacy of traditional murals for modern commemorative painting. First, with regard to functional orientation: the evolutionary trajectory of the Dunhuang murals from religious propaganda to secular expression provided historical precedent and spiritual resources for the transition of commemorative painting from a singular political function to a pluralistic artistic expression, enabling modern Chinese commemorative painting to retain a pursuit of artistic intrinsic value even while fulfilling political commissions.

Second, with regard to technical system: the compositional methods, color system, and line-drawing artistry of the Yongle Palace murals provided important technical foundations for modern commemorative painting. The tradition of constructing form



Figure 10. Zhan Jianjun, *Five Heroes of Langya Mountain* (1959)

through line, the cultivation of overall coherence through unified tonal arrangement, and the spatial organization of large-scale multi-figure compositions were all creatively inherited and developed in the revolutionary history painting of the 1950s through 1970s, forming a distinctive system of formal language unique to Chinese commemorative painting.

Third, with regard to national character: the artistic language of traditional murals — characterized by the primacy of line and an emphasis on decorative quality — provided indigenous resources and cultural self-confidence for Chinese commemorative painting to maintain its national distinctiveness while drawing upon the Soviet model. After 1949, it was precisely through the traditional mural heritage of Dunhuang and Yongle Palace that Chinese artists were able to incorporate the national aesthetic tradition within the framework of Soviet Realism, avoiding a mechanical replication of the foreign model and ultimately forging an artistic character for Chinese commemorative painting that is distinctly its own [15].

The traditional foundations of Chinese commemorative painting are constituted by a deep historical accumulation. From the nearly thousand-year functional evolution of the Dunhuang murals to the comprehensive technical system of the Yongle Pal-

ace murals, traditional Chinese mural art accumulated rich artistic experience in thematic narration, spatial construction, color application, and the art of line drawing — experience that constitutes the indispensable indigenous cultural substrate for the modern transformation of twentieth-century Chinese commemorative painting [8]. The revolutionary history painting of the twentieth century, inheriting this tradition and fusing it with the foreign resources of Soviet Socialist Realism, accomplished the modern construction of commemorative painting within a creative environment shaped by state ideology [12]. This historical process demonstrates that the modern form of Chinese commemorative painting was not the result of a unidirectional transplantation of foreign influence, but rather the complex product of an interplay between the creative conversion of traditional resources and the localized absorption of foreign experience. A deeper understanding of these traditional foundations not only contributes to a more complete appreciation of the artistic character of Chinese commemorative painting, but also provides the necessary cultural preconditions for a thorough examination of the complex exchanges and mutual learning between Chinese and Soviet commemorative painting in the twentieth century.

REFERENCES:

1. Chu Qi'en. 2012. *A History of Chinese Mural Painting*, Beijing Arts and Crafts Publishing House, Beijing, China, pp.62-67.
2. Jin Weino. 2007. *Complete Collection of Yongle Palace Murals*, Tianjin People's Fine Arts Publishing House, Tianjin, China.
3. Li Zehou. 2002. *The Course of Beauty*, Tianjin Academy of Social Sciences Press, Tianjin, China, pp. 88-141.
4. Li Shibing. 2017. "A Further Discussion of Episodic and Monumental Painting Techniques in the Creation of Historical Subject Oil Paintings", *Art Exploration*, (5), pp.48-55.
5. Lin Daofu. 1999. *A History of Art in the Central Soviet Area*, Jiangxi University Press, Nanchang, China.
6. Lü Peng. 2006. *A History of Twentieth-Century Chinese Art*, Peking University Press, Beijing, China.
7. Sun Zhen. 2008. *Research on the Visual Effects of Commemorative Murals*, Southwest University, Chongqing, China.
8. Wang Bomin. 2008. *A General History of Chinese Painting*, SDX Joint Publishing Company, Beijing, China.
9. Wang Dan. 2012. *Analysis and Study of the Linear Artistic Characteristics of the Yongle Palace Murals*, Minzu University of China, Beijing, China.
10. Wang Suyue. 2015. *An Inquiry into the Beauty of Line Drawing in the Yongle Palace Murals*, Fujian Normal University, Fuzhou, China.
11. Zhang Yanyuan. 2011. *Record of Famous Paintings Through the Ages*, Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, Hangzhou, China.
12. Zhu Sha. 2013. *Soviet Fine Art and New Chinese Oil Painting*, Southeast University Press, Nanjing, China.
13. Fan Di'an. 2018. "From Symbolic Realism to Lyrical Expression: A Reappraisal of Zhan Jianjun's Oil Paintings", *Art Panorama*, pp.4-17.
14. Zhao Jian. 2011. "On the Characteristics of Revolutionary History Subject Oil Painting Creation in the New Period", *Fine Arts*, (7), pp.100-103.
15. Zhu Zhongshou. 2000. *An Outline History of European Mural Painting*, Cultural Relics Press, Beijing, China.

Се Чжихуэй

Аспирант
Московский педагогический
государственный университет
e-mail: xiezhihui@yandex.ru
Москва, Россия

Виктор Дмитриевич Уваров

доктор искусствоведения, профессор
Российский государственный
университет им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: artuwaroff@yandex.ru
Россия, Москва

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-41-54

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Аннотация: Китайская монументальная живопись опирается на глубокие традиционные основы, исторические корни которой восходят к художественным вершинам, представленным росписями пещер Могао в Дуньхуане и фресками дворца Юнлэ. Отправляясь от функциональной эволюции дуньхуанских росписей и технической системы росписей дворца Юнлэ, данная статья прослеживает ключевые достижения традиционного китайского монументального живописного искусства и их влияние на современную монументальную живопись. Далее рассматривается, каким образом революционно-историческая живопись XX века — в двойном контексте наследования традиции и использования советского опыта — заложила пара-

Монументальная живопись является важной категорией изобразительного искусства, несущей в себе выраженное историческое и культурное значение. Её определяющая характеристика состоит в использовании монументальных художественных форм для сохранения коллективной памяти, формирования национального духа и материального воплощения исторической памяти. В широком контексте истории китайского искусства XX века монументальная живопись долгое время занимала господствующее положение, будучи тесно связана с конструированием государственной идеологии и формиро-

дигму современной монументальной живописи с ярко выраженными китайскими характеристиками. Исследование доказывает, что современная трансформация китайской монументальной живописи стала результатом творческого преобразования традиционных ресурсов в сочетании с локализованным усвоением иностранного опыта. Данный исторический процесс представляет собой важный культурный фон для понимания обменов и взаимного обогащения между китайской и советской монументальной живописью в XX веке.

Ключевые слова: монументальная живопись; росписи Дуньхуан; росписи дворца Юнлэ; революционно-историческая живопись; традиционные основы.

ванием публичного пространства [6]. Вместе с тем существующая научная литература склонна уделять чрезмерное внимание внешнему влиянию советского социалистического реализма на монументальную живопись Нового Китая, оставляя в тени глубокие корни этого вида искусства в исконно китайской традиции.

В действительности, исторические истоки китайской монументальной живописи уходят в эпохи, значительно более ранние, нежели XX век. Традиционная китайская монументальная живопись, представленная росписями пещер Могао в Дуньхуане и даосскими фресками дворца Юнлэ,

на протяжении столетий накапливала богатый и всесторонний художественный опыт в области тематического отбора, пространственной композиции и технического исполнения. Эти достижения составляют исконный культурный субстрат, на котором строилась современная трансформация китайской монументальной живописи [8]. Именно эта глубокая традиция позволила китайским живописцам XX века сохранять ярко выраженный национальный характер в процессе усвоения иностранных влияний, что в конечном счёте породило искусство монументальной живописи с отчётливо китайским духом. Отправляясь от наследия традиционной китайской монументальной живописи, данная статья прослеживает развитие революционно-исторической живописи с целью раскрыть исторический характер и художественную ценность традиционных основ китайской монументальной живописи.

Строительство пещерного монастыря Могао в Дуньхуане началось в 366 году н.э. На протяжении сменявших друг друга династий — Вэй, Цзинь, Северных и Южных династий, Суй, Тан, Пяти династий, Сун и Юань — непрерывное строительство превратило его в всестороннее художественное сокровище, объединяющее архитектуру, скульптуру и живопись, и наиболее полный исторический архив традиционного китайского монументального живописного искусства [1]. Художественная история дуньхуанских росписей отчётливо представляет внутреннюю логику эволюции китайской монументальной живописи: от единственной функции религиозного наставления к многомерному социальному выражению. Эта траектория служит важным историческим ориентиром для понимания функциональной направленности монументальной живописи XX века.

В дуньхуанских росписях периода Вэй, Цзинь и Северных и Южных династий господствовали буддийские джатаки — такие как «История царя Шиби, срезавшего плоть ради спасения голубя» (рис.1), и «История царевича Саттвы, принёсшего себя в жертву тигру» (рис.2) [1], — передававшие религиозные концепции страдания и спасения через сцены крайнего самопожертвования. В формальном отношении росписи этого периода демонстрируют слияние декоративных и повествовательных черт: фигуры архаичны, но ритмически выразительны, цветовая палитра основана на синем, чёрном, коричневом и белом

цветах, что создаёт одновременно таинственный и торжественный визуальный эффект [3].

Династии Суй и Тан ознаменовали золотой век дуньхуанских росписей. Объединение и процветание общества обусловили глубокое преобразование тематического содержания: господствующей формой стали «Картины-превращения» (бяньсянгу). «Картина западного чистого мира» (рис.3) изображает идеальный рай через грандиозную и широкую композицию, проникнутую великолепием и праздничностью процветающей эпохи. Особенно показательны образы апсар (фэйтянь) этого периода: через разведение единого плавного шарфа художники создают ощущение невесомого, эфирного полёта, доводя китайский живописный идеал «смысла за пределами кисти» до высшего совершенства [3]. Кисть танских фресок изменчива и раскрепощена, образы фигур точны и живы, техника вполне зрелая [11].

В периоды Пяти династий, Сун и Юань дуньхуанские росписи претерпели выраженный сдвиг в сторону светской тематики. Такие произведения, как «Шествие Чжан Ичао и его войска» (рис.4) и «Выезд дамы государства Сун» (рис.5), изображают сцены, непосредственно заимствованные из повседневной жизни, тогда как «Карта горы Утай» (рис.6) воспроизводит пейзаж и мирскую деятельность в форме панорамы с высоты птичьего полёта — буддийский мир был полностью вытеснен мирскими заботами [1]. Эта тематическая эволюция от религиозного идеализма к светскому повествованию предвосхищает возможную траекторию расширения функций монументальной живописи: переход от единой идеологической пропаганды к многообразию художественного выражения. Именно этот эволюционный образец послужил важным историческим прецедентом для парадигмального сдвига в китайской монументальной живописи XX века — от политической пропаганды к художественному самовыражению.

Росписи дворца Юнлэ, созданные в период между XIII и началом XIV века, занимают в общей сложности более 960 квадратных метров и представляют собой вершину даосского монументального живописного искусства династии Юань [2]. Опираясь на унаследованные приёмы живописи эпох Тан и Сун и вобрав в себя художественные особенности периода Юань, росписи дворца Юнлэ достигли исторической

вершины традиционного китайского фрескового искусства в области организации композиции, применения цвета и искусства линейного рисунка. Они составляют незаменимую техническую точку отсчёта для последующей монументальной живописи.

В отношении организации композиции «Аудитория у Верховных Божеств» (Чаоюань ту) (рис.7) в Зале Трёх Чистот использует пространственную расстановку, при которой главные фигуры выдвинуты на первый план, тогда как остальные персонажи последовательно отступают слой за слоем. Главные фигуры величественно возвышаются на благодатных облаках, окружённые сонмом божеств, выстроенных позади в убывающих рядах, что создаёт монументальную композицию, одновременно чётко иерархичную и единую в целом. Этот подход, выдвигающий на первый план центральный объект и вместе с тем создающий всеобъемлющее ощущение собранности множества, стал классической парадигмой для крупномасштабной китайской монументальной композиции и обладает прямой образцовой ценностью для трактовки пространственной иерархии в многофигурной монументальной живописи [7].

В отношении цветовой системы «Чаоюань ту» использует лазурит и малахитово-зелёный в качестве доминирующих тонов, уравновешенных охрой и земляным красным, достигая общей палитры, одновременно гармоничной и величественной. Этот подход к единой организации цвета и созданию общей целостности стал важной традицией в применении цвета в китайской монументальной живописи. В отличие от западной исторической живописи, опирающейся на кьяроскуро и светотеневые эффекты, он отражает ярко выраженную восточную эстетическую ориентацию [15].

Наиболее выдающееся достижение росписей дворца Юнлэ заключается в искусстве линейного рисунка. Росписи интегрируют два приёма: «мазок железной проволоки» (тецянь мяо), характеризующийся твёрдым и равномерным движением кисти и применяемый для обозначения структурных контуров фигур и жёстких тканей; и «мазок орхидейного листа» (ланьецянь мяо), варьирующийся по ширине и используемый для передачи мягких, развевающихся тканей [9][10]. Живописцы применяли изысканную технику соединения мазков, при которой длинные линии

стыкуются без швов, создавая плавный эффект непрерывного течения. Эта традиция построения формы посредством линии одновременно наследует энергичность стиля «одежды, несомой ветром» эпохи Тан и вбирает в себя тщательную точность периода Сун, сплавляя каллиграфическую кисть с изобразительным воплощением фигур. Именно это и составляет ключевую художественную характеристику, отличающую китайскую монументальную живопись от её западного аналога.

Наиболее значимым проявлением современной трансформации китайской монументальной живописи XX века стали подъём и развитие революционно-исторической живописи. Становление этого жанра унаследовало как повествовательную традицию, так и дидактическую функцию традиционной китайской монументальной живописи и в новом историческом контексте выработало собственные самобытные художественные формы и социальные функции, послужив важным мостом, связывающим традиционную монументальную живопись с социалистическим культурным строительством [4].

Первые ростки революционно-исторической живописи прослеживаются в художественных практиках революционных опорных баз в 1920–1930-х годах. В Центральном советском районе и других базах художественное творчество принимало формы пропагандистских плакатов, карикатур и лозунгов — лаконичных и визуально прямолинейных — на службе революционной мобилизации. Тематика сосредотачивалась на разоблачении классового угнетения, изображении единства армии и народа и прославлении революционных побед. Несмотря на скромность формального уровня, художественная практика этого периода уже определила ключевые характеристики: брать в качестве предмета изображения реальную революционную борьбу и преследовать цель народного просвещения, тем самым заложив практическую основу для систематического развития революционно-исторической живописи после образования Китайской Народной Республики [5].

После образования Нового Китая в 1949 году революционно-историческая живопись вступила в период систематического развития. Движимое практическими потребностями консолидации нового государства, проведения воспитания в духе революционной традиции и строительства

монументальных учреждений, государство приступило к организации и стимулированию такого художественного творчества. Для обеспечения подготовки крупных культурных учреждений, в том числе Музея истории Китая и Музея Китайской революции, культурные органы мобилизовали художников для систематической документации и изображения революционной истории, в результате чего были созданы ряд этапных произведений: «Церемония основания» Дун Сивэня (1953) (рис.8) воссоздала исторический момент провозглашения Народной Республики в композиции торжественного величия; «Окровавленная рубашка» Ван Шикую (1959) (рис.9) обнажила жестокость классового угнетения посредством мощного языка угольного рисунка; «Пять героев горы Ланъя» Чжань Цзяньцзюня (1959) (рис.10) кристаллизовали дух героизма в вневременном визуальном образе через символическую композицию [13][14]. Эти произведения в совокупности установили художественный эталон революционно-исторической живописи.

Реализация в 1950-х годах политики обучения у Советского Союза оказала глубокое влияние на творческое направление этого периода. Советские специалисты приезжали в Китай для наставничества, а китайские художники отправлялись на учёбу в СССР, что повлекло за собой систематическое внедрение реалистических методов изображения фигур в советской революционно-исторической живописи, её композиционного способа грандиозного повествования и выразительного подхода, выдвигающего на первый план героических личностей. Масляная живопись с её преимуществами в передаче масштабных исторических сцен стала основным медиумом для революционно-исторических сюжетов. Однако китайские живописцы не приняли советскую модель оптом; напротив, усваивая иностранное влияние, они активно обращались к традиционному наследию монументальной живописи Дуньхуана и дворца Юнлэ, стремясь к синтезу национальной традиции построения формы посредством линии и реалистических методов, привнесённых из-за рубежа, и постепенно осуществляя локализованную трансформацию советской модели [12].

Обозревая историческую траекторию традиционных основ китайской монументальной живописи, можно выделить три плана значимости в наследии традиционной монументальной жи-

вописи для современной монументальной живописи. Во-первых, в отношении функциональной направленности: эволюционная траектория дуньхуанских росписей от религиозной пропаганды к светскому выражению предоставила исторический прецедент и духовные ресурсы для перехода монументальной живописи от единственной политической функции к плюралистическому художественному выражению, что позволило современной китайской монументальной живописи сохранять стремление к художественной внутренней ценности даже при выполнении политических заказов.

Во-вторых, в отношении технической системы: композиционные методы, цветовая система и мастерство линейного рисунка росписей дворца Юнлэ обеспечили важные технические основы для современной монументальной живописи. Традиция построения формы посредством линии, культивирование общей целостности через единую тональную организацию и пространственная организация крупномасштабных многофигурных композиций — всё это было творчески унаследовано и развито в революционно-исторической живописи 1950–1970-х годов, сформировав самобытную систему формального языка, присущую именно китайской монументальной живописи.

В-третьих, в отношении национального характера: художественный язык традиционной монументальной живописи — характеризующийся первенством линии и акцентом на декоративное качество — предоставил исконные ресурсы и культурную уверенность в себе для сохранения национальной самобытности китайской монументальной живописи в процессе обращения к советской модели. После 1949 года именно через традиционное наследие монументальной живописи Дуньхуана и дворца Юнлэ китайские художники смогли вписать национальную эстетическую традицию в рамки советского реализма, избежав механического воспроизведения иностранной модели и в конечном счёте выковав самобытный художественный характер китайской монументальной живописи [15].

Традиционные основы китайской монументальной живописи образованы глубоким историческим накоплением. От почти тысячелетней функциональной эволюции дуньхуанских росписей до всесторонней технической системы росписей дворца Юнлэ — традиционное китайское

монументальное живописное искусство накопило богатый художественный опыт в области тематического повествования, пространственного построения, применения цвета и искусства линейного рисунка, — опыт, составляющий незаменимый исконный культурный субстрат для современной трансформации китайской монументальной живописи XX века [8]. Революционно-историческая живопись XX века, наследуя эту традицию и сплавляя её с иностранными ресурсами советского социалистического реализма, осуществила современное строительство монументальной живописи в творческой среде, сформированной государственной идеологией [12]. Этот исторический процесс свидетельствует о

том, что современная форма китайской монументальной живописи стала не результатом односторонней трансплантации иностранного влияния, но сложным продуктом взаимодействия между творческим преобразованием традиционных ресурсов и локализованным усвоением иностранного опыта. Более глубокое понимание этих традиционных основ не только способствует более полному постижению художественного характера китайской монументальной живописи, но и создаёт необходимые культурные предпосылки для всестороннего изучения сложных обменов и взаимного обогащения между китайской и советской монументальной живописью в XX веке.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Чу Ци'энь. История китайской монументальной живописи. — Пекин: Пекинское издательство искусства и ремёсел, 2012. — С. 62-67. (楚启恩. 《中国壁画史》 [M]. 北京工艺美术出版社, 2012. С. 62-67).
2. Цзинь Вэйно. Полное собрание росписей дворца Юнлэ. — Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изобразительного искусства, 2007. (金维诺. 《永乐宫壁画全集》 [M]. 天津人民美术出版社, 2007).
3. Ли Цзэхуо. Путь красоты. — Тяньцзинь: Издательство Тяньцзиньской академии общественных наук, 2002. — С. 88-141. (李泽厚. 《美的历程》 [M]. 天津社会科学院出版社, 2002. С. 88-141).
4. Ли Шибин. К вопросу о технике эпизодической и монументальной живописи при создании картин на исторические сюжеты // Исследования искусства. — 2017(5). — С. 48-55. (李时兵. 浅论历史题材绘画创作中情节性与纪念性绘画的技巧[J]. 美术研究, 2017(5): 48-55).
5. Линь Даофу. История искусства Центрального советского района. — Наньчан: Издательство Цзянсийского университета, 1999. (林道福. 《中央苏区美术史》 [M]. 江西高校出版社, 1999).
6. Люй Пэн. История китайского искусства XX века. — Пекин: Издательство Пекинского университета, 2006. (吕澎. 《20世纪中国艺术史》 [M]. 北京大学出版社, 2006).
7. Сунь Чжэнь. Исследование визуальных эффектов мемориальных росписей. — Чунцин: Юго-Западный университет, 2008. (孙真. 《纪念性壁画的视觉效应研究》 [D]. 西南大学, 2008).
8. Ван Боминь. Общая история китайской живописи. — Пекин: Издательство «Сань лян шудянь», 2008. (王伯敏. 《中国绘画通史》 [M]. 三联书店, 2008).
9. Ван Дань. Анализ и исследование линейных художественных особенностей росписей дворца Юнлэ. — Пекин: Центральный университет национальностей Китая, 2012. (王丹. 《永乐宫壁画线条艺术特点解析与研究》 [D]. 中央民族大学, 2012).
10. Ван Суюэ. Исследование красоты линейного рисунка в росписях дворца Юнлэ. — Фучжоу: Фуцзяньский педагогический университет, 2015. (王苏月. 《永乐宫壁画线条之美之探析》 [D]. 福建师范大学, 2015).
11. Чжан Яньюань. Записи о знаменитых картинах всех эпох. — Ханчжоу: Чжэцзянское народное издательство изобразительного искусства, 2011. (张彦远. 《历代名画记》 [M]. 浙江人民美术出版社, 2011).
12. Чжу Ша. Советское изобразительное искусство и масляная живопись Нового Китая. — Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2013. (朱沙. 《苏联美术与新中国油画》 [M]. 东南大学出版社, 2013).
13. Фань Ди'ань. От символического реализма к лирическому выражению: переосмысление масляных картин Чжань Цзяньцзюня // Панорама искусства. — 2018. — С. 4-17. (范迪安. 从象征写实到抒情表现——詹建俊油画再认识[G]. 美术大观, 2018: 4-17).
14. Чжао Цзянь. Об особенностях создания картин на революционно-исторические сюжеты в новый период // Изобразительное искусство. — 2011(7). — С. 100-103. (赵笈. 论新时期革命历史题材油画创作的特征[J]. 美术, 2011(7): 100-103).
15. Чжу Чжуншоу. Краткая история европейской монументальной живописи. — Пекин: Издательство культурных реликвий, 2000. (祝重寿. 《欧洲壁画简史》 [M]. 文物出版社, 2000).

Tatiana V. Kozlova

Russian State University for the Humanities

e-mail: viartaspa01@gmail.com

Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-55-68

PARTICIPATION OF A.T. MATVEEV IN THE IMPLEMENTATION OF LENIN'S PLAN OF MONUMENTAL PROPAGANDA

Summary: The plan for monumental propaganda was conceived by V.I. Lenin at the beginning of 1918 and legally formalized by the decree of the Council of People's Commissars "On Monuments of the Republic" dated 12 April 1918. During its implementation in 1918–1919 in Moscow and Petrograd, as well as in other cities, a unique competition was held for the erection of monuments to prominent figures of science, art, and the world revolutionary movement. The sculptures produced in Moscow and Petrograd as a result of the plan's implementation reflected all the stylistic diversity that had developed in this art form. At the same time, in most cases the works demonstrated a complete helplessness from the standpoint of solving the task of creating a monumental image. A.T. Matveev was one of the few sculptors to whom this task was within their capability. In this article we turn to two works created by the artist during the implementation of Lenin's plan – the bust of Karl Marx presented as a study for a monument, and the full-length monument to Karl Marx erected on 7 November 1918 on the square in front of the Smolny in Petrograd. Our aim is to determine the role of the full-length Marx monument in the further development of the nascent Soviet sculpture. By applying formal and iconographic methods, the article substantiates the proposition that the image presented by Matveev most accurately corresponds to the tasks of the competition. As factual confirmation of the significance of Matveev's work for the further development of Soviet sculpture, numerous examples are given of borrowing both the compositional solution proposed by the sculptor and the use of a new plastic language, which represents a synthesis of classical traditions with elements of Cubism. Illustrations from the sphere of contemporary art also allow us to speak of the existence in it of an image created by Matveev. The analysis conducted in the article allows us to conclude that it is legitimate to consider Lenin's plan for monumen-

tal propaganda as a platform for developing new stylistic solutions for Soviet monumental sculpture. Moreover, among all the stylistic diversity of the works presented during the plan's implementation, it is precisely the monument to Karl Marx by A.T. Matveev that served as a kind of model of a new style, offering a new plastic language on the one hand, and remaining comprehensible for perception by a broad circle of "working people", on the other. The topic of the article, from our point of view, represents a special social and scientific significance and may also have practical application. In Russia, to this day there is a state commission for the installation of monuments to outstanding people. Without stopping at the artistic merits of the erected monuments, one would like to note that for influencing the viewer they must, first of all, possess monumentality of image and be expressed in a plastic language corresponding to the historical moment. Often the desired result is not achieved. Lenin's plan for monumental propaganda, in addition to its ideological component, contained enormous artistic and creative potential. Thanks to its implementation, sculpture in Russia, from a "secondary" form of art, turned into a powerful lever of ideological influence. The implementation of the plan became a kind of "creative laboratory," laying the vector of development of Soviet sculpture for many years ahead. Participation in this process of A.T. Matveev can be regarded as a successful example of developing a new plastic language, synthesizing in itself the most significant of the existing stylistic directions at that moment, and can serve as a model when developing an innovative approach in the field of domestic monumental sculpture.

Keywords: *Lenin's plan for monumental propaganda, Decree on Monuments of the Republic, Monumental sculpture, Monument, Stylistics, Pop culture.*



Ill. 1. Monument to Karl Marx, Petrograd, 1918

Enough works are devoted to the issues of implementation of the "Decree on Monuments of the Republic." In addition to the main monographs by V. P. Tolstoy¹, during the Soviet period scientific articles on this topic were published by a whole range of other authors². Their main drawback is the consideration of Lenin's plan as a "permanent process" – the interpretation proposed by V. P. Tolstoy within the ideological paradigm. The repeated changes in the fundamental tasks of monumental propaganda in different periods of the development of the Soviet state remained unnoticed; moreover, the presentation of material in these works was, as a rule, descriptive in character, including in the art-historical aspect. A stylistic analysis and art-historical evaluation of the works created as a result of implementing the decree "On Monuments of the Republic" is contained in the article by V. N. Ternevetc³. The author of the

text himself participated in this process as a sculptor, but later found his vocation in the profession of art historian. The article was published in 1933, therefore the analysis was limited to a short time frame (1918–1933), which did not allow assessing the role of Lenin's plan for monumental propaganda in the further stages of development of Soviet sculpture.

A significant achievement in the systematization of iconographic data on executed and erected monuments was the monograph by A. S. Pavlyuchenkov⁴. The author managed to find images of a significant number of the created works, but he limited himself to their publication and presentation of factual material taken from government document archives and periodicals of the post-revolutionary period. An art-historical evaluation of the presented works, as well as of the place and role of the plan's implementation in the history of Soviet art, apparently was not among the author's tasks.

In the post-Soviet period, the topic of monumental propaganda continues to attract the attention of the scholarly community. However, in most works the ideological approach to the subject of analysis has remained, while only the narrative has changed. Now this question is, in the main, considered as a means of embodying the "image of power" of the Bolsheviks and its legitimation⁵, which is determined by pre-set frameworks of a formal approach (Memory studies).

Among significant art-historical works of contemporary authors devoted to this topic, one should note the article by Ya.G. Shklyarskaya⁶, in which a tendency is outlined to consider the implementation of Lenin's plan for monumental propaganda as a substantial stage in the formation of a grand style of Soviet sculpture, and the article by O.V. Kalugina⁷, in which the emphasis is placed on the innovative character of the organization of the competition itself. Both topics will be further developed here.

Thus, given the high degree of interest in Lenin's plan for monumental propaganda as a whole, one can speak of a fragmentary, unsystematic character of the research undertaken to date. The role of the competition for the creation of monuments announced by the Sovnarkom commission in the formation and development of Soviet art has not received a systematic analysis and still awaits its researcher.

Unfortunately, within the framework of the article it is impossible to cover all aspects of this extensive topic. The object of our interest will be the participation of A.T. Matveev in the competition, and specifically two works for Petrograd created by him in the process of implementing the plan. We will also consider the ideological aspect underlying the plan proposed by Lenin, but not in the context of the revolutionary government's efforts to "legitimize power" or the permanent process of propagating revolutionary ideas, as the ideological factor has been treated in scholarly literature up to now, but in the context of the theoretical views of the Marxist classics on the sphere of art and creativity as a whole. Therefore, to begin, we will briefly outline the theoretical tenets belonging to K. Marx and V.I. Lenin that determined the character of holding the competition for the erection of monuments in the form of an open competition in which anyone could participate.

Next, we will turn to the art-historical aspects of implementing the plan: the peculiarities of conducting the competition in Moscow and Petrograd, the formal and iconographic analysis of the monument models presented to the jury, and, finally, the participation in this process of Alexander Terent'evich Matveev. The conducted analysis will allow us to assess the artistic significance of the Matveev-created monument to Karl Marx (Ill. 1) from the point of view of developing a new artistic language, as well as to note his contribution to the further development of Soviet sculpture.

In his theory, Marx does not regard artistic works as the products of a "single individual"—that is, as the result of the talent and giftedness of a particular artist. He wrote that "the exclusive concentration of artistic talent in separate individuals, and the associated suppression of it among the broad masses, is a consequence of the division of labour"⁸. Ac-

ording to him, "the development of artistic talent entirely depends on the division of labour and the conditions of people's enlightenment produced by it"⁹. Taking a purely materialist view of the problem of visual art, he concluded: "In communist society there are no painters; there are only people who engage in painting as one of the kinds of their activity"¹⁰. Thus, according to Marx, anyone with access to appropriate education can engage in artistic activity and achieve high results.

Lenin, while adhering to a materialist view of creative activity, nevertheless admits the existence of an immaterial factor of creative success. However, this is not the talent and inspiration of the artist, but the creative potential released by revolution: "Marxism differs from all other socialist theories in the remarkable combination of complete scientific sobriety in the analysis of the objective state of things and the objective course of evolution with the most resolute recognition of the significance of revolutionary energy, revolutionary creativity, the revolutionary initiative of the masses – and, of course, of individual persons, groups, organizations, parties..."¹¹.

Obviously, the combination of these two factors—the potential creative talent of every individual and the creative energy liberated by the revolution in the person-creator—formed the basis for developing Lenin's plan for monumental propaganda. Its foundation was laid on the most democratic principles: the participation of a broad circle of persons in determining the list of figures worthy of monuments; an invitation to develop monument prototypes to anyone wishing to take part (not only sculptors); and the idea of a plebiscite serving as the "jury" for evaluating the results¹².

These democratic principles largely determined the outcome of the plan's implementation, enabling the involvement not only of a broad circle of established sculptors but also of creative youth. However, the practical realization of this innovative idea encountered a number of problems that largely predetermined the obtained results. First and foremost, during that period Russian monumental sculp-

1. Tolstoy, V.P. 1961. *Leninskij plan monumentalnoj propagandy v dejstvii* [Lenin's Plan of Monumental Propaganda in Action], Izdatelstvo Akademii Khudozhestv SSSR, Moscow, USSR.
Tolstoy, V.P. 1983. *U istokov sovetskogo monumentalnogo iskusstva 1917-1923* [At the Origins of Soviet Monumental Art 1917-1923], Izobrazitelnoe iskusstvo, Moscow, USSR.
2. Strikalev, A.A. 1977. *Monumentalno-dekorativnoe iskusstvo Oktyabrya (leninskij plan monumentalnoj propagandy)* [Monumental-decorative art of October (Lenin's plan of monumental propaganda)], Moscow, USSR.
Piroshko, Y. 1991. "«Monumental Propaganda» – plan and myth" [«Monumentalnaya propaganda» – plan i mif], *Leningrad Art [Iskusstvo Leningrada]*, no. 1.
3. Ternevetc, B.N. 1933. "15 years of Soviet sculpture" [15 let sovetskoj skulptury], *Art [Iskusstvo]*, no. 3.

4. Pavlyuchenkov, V.S. 1986. *Pamyatniki revolyucionnoj Rossii* [Monuments of Revolutionary Russia], Sovetskaya Rossiya, Moscow, USSR.
5. Shalaeva, N.V. 2015. "Formation of the image of Soviet power in Russian society, 1917–1920s: sociocultural aspect", Ph.D. Thesis, History, Saratov, Russia.
6. Shklyarskaya, Y. 2012. "People and monument" [Narod i pamyatnik], *Art [Iskusstvo]*, no. 3(582), pp. 32-48.
7. Kalugina, O.V. 2017. "Decree on Monuments of the Republic and its implementation as an innovative experience of the monumental competition", *Sbornik nauchnykh statej mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii «Tri veka pod znakom novizny. Otechestvennoe iskusstvo 1700–2000»* (Proceedings of the International Scientific Conference "Three Centuries under the Sign of Novelty. Russian Art 1700–2000"), Moscow, Russia, 22 June 2016; Barnaul, Russia, pp. 95-101.

8. Marx, K. and Engels, F. 1957. "Art in Communist Society", *Marks i Engels ob iskusstve [Marx and Engels on Art]*, in 3 vols., Iskusstvo, Moscow, USSR, vol. 1, pp. 247-252.

9. Ibid.
10. Ibid.
11. Lenin, V.I. *Protiv bojkota [Against the Boycott]*, The Complete Works, vol. 16, p. 23..
12. *Usloviya konkursa-zakaza na pamyatniki Moskovskomu professionalnomu soyuzu skulptorov-khudozhnikov* [Conditions of the competition-order for monuments to the Moscow Professional Union of Sculptor-Artists]. 1918. *Izvestia VTSIK*, 24 June.



Ill. 2. Bust of Marx (1918, plaster). Bust of Herzen (1912, bronze).

ture found itself in a certain crisis. According to B.N. Ternevetc, early-20th-century sculpture "could be considered lagging, so to speak a 'secondary' front of art"¹³. The prevailing style in official sculpture was a naturalistic and genre-based approach of late academicism. The search for a new stylistic language had only just begun, although among sculptors of the younger generation, first and foremost of the Moscow school, there already existed some positive experience¹⁴.

Another factor limiting the sculptors' creative search was the tight schedule for fulfilling the order. They were asked to produce a full-size model of a monument in roughly three months. Finally, the difficult post-revolutionary situation made it hard to obtain the necessary materials for sculpture, there was a shortage of workshops for producing life-size prototypes, and even basic living conditions—such as lighting and heating—were lacking. As a result, many of the produced models collapsed from the cold still in the workshops, never reaching their installation sites. This happened, for example, with the works of Vera Mukhina and Boris Ternevetc, about whom the latter writes in his memoirs¹⁵. Nevertheless, the plan, as it was conceived, was largely fulfilled.

It is important to note the substantial difference in the method of distributing orders for the manufacture of monuments between Moscow and Petrograd. In Moscow the approach was more democratic – the order was transferred for execution to the Moscow Professional Union of Sculptors on the basis of an internal distribution-competition, which, first, allowed a larger number of monuments to be

produced, and, second, enabled all members of the union to participate in the competition. As a result, according to surviving documents, 63 monuments were distributed among Moscow sculptors¹⁶.

In Petrograd the distribution of monument orders was more traditional. Initially, the sculptor L.V. Sherwood was appointed responsible for implementing the monument-propaganda plan, but he directed the process only briefly. According to Sherwood, he was removed as an "artist of the right tendency." It is possible that the main reason lay elsewhere – Sherwood kept the principal orders for himself (thus receiving at least three monument commissions). Eventually, the implementation of the plan was entrusted to the IZO collegium of the People's Commissariat for Education¹⁷ under Altman's leadership, which concentrated all decisions in its hands.

Transfer of leadership to the IZO collegium ensured priority participation in the competition for sculptors of the "left tendency", who employed cubist and cubo-futurist techniques in their works. Among these sculptors were, mainly, already known representatives of the "Western" school – Italian O. Grizzelli, Latvians T. Zalkaln and K. Zale. However, the most responsible commission for the manufacture of the monument to Karl Marx before the Smolny building in Petrograd was entrusted to Alexander Terent'evich Matveev. Looking ahead, we note that this work, in our opinion, became a kind of model that determined the further development of Soviet monumental sculpture.

Alexander Terent'evich Matveev, within the framework of Lenin's plan for monumental propaganda, carried out two works for Petrograd: a bust of Marx as a sketch and a full-length monument to Marx. The executed bust of Marx, in our view, cannot be considered a creative success of the artist. It gives the impression that it is a somewhat reworked bust of Herzen, which he made in 1912 at the request of the RSDLP for sale and to fill the party treasury. One can assume that the strong similarity of the busts of Herzen and Marx arose due to the short deadlines given to sculptors for making the sketch. But perhaps the bust made in 1912 resembled Marx

more than Herzen (Ill. 2). It is known that as Herzen it did not have special success – as a result, only three or four copies were made.¹⁸

On the contrary, the full-length monument to Marx, erected on 7 November 1918 on the anniversary of the October Revolution near the Smolny in Petrograd (Ill. 3), became a kind of model of the new style. It exerted a direct influence on Soviet monumental sculpture for many years. In the following exposition we will try to substantiate this position with concrete examples.

The monument itself, made of perishable materials, unfortunately stood for only a few years (1918–1924), after which it collapsed. However, photographs and a detailed description by the literary critic Lev Pumpian have survived. This description is especially valuable because it lets us see how contemporaries perceived the monument:

"On a plain faceted pedestal, with a cylinder in his hands, in a strict frock-coat (the artist allowed himself not a single unnecessary fold), rises before us his small, dense yet light figure, full of movement, joyful energy, and that intellectual elegance which a thinking person, a person of science, possesses—in the highest degree exemplified by Marx, with his habit of constant, evenly-tensed mental activity... Matveev's general idea reaches its natural completion in the characteristic head, with its splendid high forehead and several delicate facial features (as the artist very accurately noted), illuminated by the same expression of mind, energy, and cheerfulness... Matveev overcomes the difficult task without strain, without a trace of affectation or artificial pathos. Not fearing that it will resemble many other monuments, not striving to astonish with special originality of approach, Matveev, with great seriousness—evidently fully conscious—chose, among all possible solutions to the task, the most natural and simple: before us stands a portrait-monument, but a portrait extraordinarily characteristic, lively, and artistically faithful. By artistic intuition the artist not only fixed the individual external traits of Karl Marx as they have come down to us in numerous images, but he also managed to guess that general appearance, that single whole in which our idea of this living person always coalesces—and which a photograph almost never conveys."¹⁹

18. Murina, E.B. 1979. *Alexander Matveev*, Sovetskiy Khudozhnyk, Moscow, USSR, p. 347.

19. Pumpjansky, L.V. 1919. *Flame [Plamya]*, no. 38, pp. 8-10.



Ill.3 Monument to Karl Marx in front of the Smolny building

From an art-historical point of view, a whole range of plastic techniques can be singled out that enabled Matveev to create an image that made such a favourable impression on the author of these lines. First of all, this is the architectonics of the monument. Matveev said: "Only the establishment of an exact form – the sole way to character, to its revelation, and, as the most important thing, – this is the determination of the rhythmic peculiarities of each human face (and figure) and the organisation of the whole work as architecture."²⁰

The figure of Marx is presented in contrapposto, thanks to which we feel not only the internal dynamism of the image but also its balance and firm support on the pedestal. It seems that a monument to Marx, as the founder of the scientific materialist view of historical development, should stand firmly on its "empirical basis." The proportions of the monument are precisely adjusted, giving the figure correct balance. One of Marx's hands is placed behind his back, which also ensures the figure's balance and architectural conviction; the other hand, tucked into the lapel of the frock-coat, creates a diagonal that is further taken up by the line of the lapel and the line of the head, turned slightly upward. This diagonal makes the figure appear "lighter," visually adding to its height.

20. Matveev, A.T. 1940. Vystuplenie na konferentsii sovetskikh skulptorov v Moskve [Speech at the Conference of Soviet Sculptors in Moscow].

13. Ternevetc, B.N. 1933. "15 years of Soviet sculpture" [15 let sovetskoy skulptury], *Art [Iskusstvo]*, no. 3.

14. Kalugina, O.V. 2013. *Russkaya skulptura serebryanogo veka [Russian Sculpture of the Silver Age]*, BuksMart, Moscow, Russia.

15. Ternevetc, B.N. 1963. *Izbrannye stat'i [Selected Articles]*, Sovetskiy Khudozhnyk, Moscow, USSR, p. 20.

16. *Usloviya konkursa-zakaza na pamyatniki Moskovskomu professionalnomu soyuzu skulptorov-khudozhnikov [Conditions of the competition-order for monuments to the Moscow Professional Union of Sculptor-Artists]*. 1918. *Izvestia VTSIK*, 24 June.

17. The governing body of the Department of Visual Arts (IZO) under the People's Commissariat for Education of the RSFSR, established in 1918 for the management and control of visual arts.

The well-balanced combination of classical elements with cubist features allows the sculptor, on the one hand, to work with large planes and achieve a high degree of generalization, while on the other hand, to maintain portrait likeness to the model. It is also necessary to note the clear silhouette line of the monument, its "graphic quality." In its perfection it has neither a single unnecessary fold nor a single unnecessary line.

The external details described by the critic contribute to an internal symbolic interpretation of the image. However, this is not the traditional idealistic "introjection" characteristic of the symbolist era. The use of the diagonal creates the impression that Marx's gaze and thought are directed outward, toward the transformation of the surrounding world. Hence the positive, almost "cheerful" perception of Marx's image by contemporaries.

The monument stands on a strict pedestal whose style entirely corresponds to that of the monument itself. Moreover, its strict forms harmonize excellently with the classicist building of the Smolny, merging with it into a single ensemble. When installing the monument, additional efforts were made to connect the sculpture with its surroundings, because the theme and scale of this work made it central among the pieces realized under the monumental propaganda plan. The monument to Karl Marx was placed on the lawn, on the central axis of the facade of the Smolny Institute. Architect I.A. Fomin, who in those years headed the architectural workshop of the Petrograd Sovnarkhoz²¹, designed a new layout for the square in front of the Smolny facade, created an alley from the gates to the portico, a low green parterre in front of it, removed the trees that obscured the building's facade, and moved the monument to the center of the parterre²².

The monument to Marx by Matveev received positive assessments from critics and representatives of authority, while avoiding a negative reaction from the public. Lunacharsky wrote in his memoirs: "The monument to Karl Marx in full height, made by sculptor Matveev, was extremely successful. Unfortunately, it was destroyed..."²³

Young sculptors also appreciated the new plastic language proposed by Matveev. Sherwood recalled: "I must frankly say that part of my pupils moved to Matveev's workshop."²⁴ "In Matveev's workshop there were cubists, and futurists, and expressionists. All these artists were trying to create new revolutionary art."²⁵ Later Alexander Terentyevich managed to form a neoclassical school of domestic sculpture and to educate a whole cohort of talented students²⁶.

It is not surprising that Matveev's work became a source of inspiration for the emerging Soviet sculpture. Researchers note his amazing ability to synthesize different characters – the synthesis of sculpture and architecture, sculpture and the surrounding nature, sculpture and the urban landscape, and, finally, the synthesis of various carving styles²⁷. This ability to synthesize allowed the sculptor to become an informal 'winner' of the competition announced by Soviet authority and for many years to lay down the further vector of development of domestic plasticity.

Despite the fact that Matveev's monument existed only a short period from 1918 to 1923, he managed to become a model for subsequent monuments dedicated to this great thinker. Sculptors do not copy the compositional solution, but when working on the image they use the same photograph that Matveev used, where Marx is depicted with his hand behind the lapel of his jacket.

Thus, the synthesis of the classical method with the contemporary language of form formation proposed by Matveev, as well as the professionally worked-out plastic solutions for the representation of the conveyed idea, for many years laid the foundations for the development of new Soviet sculpture.

REFERENCES:

1. Alexander Matveev and His School. 2005. St. Palace Editions, Petersburg, Russia.
2. Kalugina, O.V. 2017. "Decree on Monuments of the Republic and its implementation as an innovative experience of the monumental competition", *Sbornik nauchnykh statej mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii «Tri veka pod znakom novizny. Otechestvennoe iskusstvo 1700–2000»* (Proceedings of the International Scientific Conference "Three Centuries under the Sign of Novelty. Russian Art 1700–2000"), Moscow, Russia, 22 June 2016; Barnaul, Russia, pp. 95-101.
3. Kalugina, O.V. 2024. "The problem of synthesis in the creativity of Alexander Matveev" [Problema sinteza v tvorcestve Aleksandra Matveeva], *The Burganov House. Space of Culture [Dom Burganova. Prostranstvo kulturny]*, no. 4, pp. 28-41.
4. Kalugina, O.V. 2013. *Russkaya skulptura serebryanogo veka [Russian Sculpture of the Silver Age]*, BuksMart, Moscow, Russia.
5. Konenkov, S.T. 1958. *Slovo k molodym [Word to the Youth]*, Molodaya Gvardiya, Moscow, Russia.
6. Lenin, V.I. *Protiv bojkota [Against the Boycott]*, The Complete Works, vol. 16, p. 23.
7. Lunacharsky, A.V. 1967. *Lenin i iskusstvo. Vospominaniya [Lenin and Art: Memoirs]*, The Collected Works, Moscow, USSR, vol. 7, pp. 401-404.
8. Lunacharsky, A.V. 1924. "The Soviet State and Art", *Iskusstvo i revolyutsiya [Art and Revolution]*, Moscow, USSR, pp. 41-73.
9. Marx, K. and Engels, F. 1957. "Art in Communist Society", *Marks i Engels ob iskusstve [Marx and Engels on Art]*, in 3 vols., *Iskusstvo*, Moscow, USSR, vol. 1, pp. 247-252.
10. Matveev, A.T. 1940. *Vystuplenie na konferentsii sovet-skikh skulptorov v Moskve [Speech at the Conference of Soviet Sculptors in Moscow]*.
11. Murina, E.B. 1979. *Alexander Matveev, Sovetskiy Khudozhnyk*, Moscow, USSR.
12. Piroshko, Y. 1991. "«Monumental Propaganda» – plan and myth" [«Monumentalnaya propaganda» – plan i mif], *Leningrad Art [Iskusstvo Leningrada]*, no. 1.
13. Pumpjansky, L.V. 1919. *Flame [Plamya]*, no. 38, pp. 8-10.
14. Strigalev, A.A. 1968. "The theme of monumental propaganda in the work of I.A. Fomin" [Tema monumentalnoj propagandy v tvorcestve I.A. Fomina], *Soviet Architecture [Arkhitektura SSSR]*, no. 5, p. 38.
15. Strigalev, A.A. 1977. *Monumentalno-dekorativnoe iskusstvo Oktyabrya (leninskij plan monumentalnoj propagandy) [Monumental-decorative art of October (Lenin's plan of monumental propaganda)]*, Moscow, USSR.
16. Ternevec, B.N. 1933. "15 years of Soviet sculpture" [15 let sovetsoj skulptury], *Art [Iskusstvo]*, no. 3.
17. Ternevec, B.N. 1963. *Izbrannye stat'i [Selected Articles]*, Sovetskiy Khudozhnyk, Moscow, USSR.
18. Tolstoy, V.P. 1961. *Leninskij plan monumentalnoj propagandy v dejstvii [Lenin's Plan of Monumental Propaganda in Action]*, Izdatelstvo Akademii Khudozhestv SSSR, Moscow, USSR.
19. Ugorov, B.S. 1988. *Vstupitel'naya statya. Lev Efimovich Kerbel. Albom [Introductory article: Lev Efimovich Kerbel (Album)]*, Sovetskiy Khudozhnyk, Moscow, USSR.
20. *Usloviya konkursa-zakaza na pamyatniki Moskovskomu professionalnomu soyuzu skulptorov-khudozhnikov [Conditions of the competition-order for monuments to the Moscow Professional Union of Sculptor-Artists]*. 1918. *Izvestia VTSIK*, 24 June.
21. Shalaeva, N.V. 2014. "Formation of the monument-propaganda plan in Soviet Russia, 1917–1918" [Stanovlenie plana monumentalnoj propagandy v sovetsoj Rossii. 1917–1918 gody], *Bulletin of Chelyabinsk State University [Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta]*, no. 8 (337), History, issue 59, pp. 18-24.
22. Shalaeva, N.V. 2015. "Formation of the image of Soviet power in Russian society, 1917–1920s: sociocultural aspect", Ph.D. Thesis, History, Saratov, Russia.
23. Sherwood, L.V. 1939. "Memoirs on monumental propaganda in Leningrad" [Vospominaniya o monumentalnoj propagande v Leningrade], *Art [Iskusstvo]*, no. 1, pp. 52-54.
24. Sherwood, L.V. 2021. *Put' skulptora [The Sculptor's Path]*, OOO «Soyuz pisatelej Peterburga», St. Petersburg, Russia.
25. Shklyarskaya, Y. 2012. "People and monument" [Narod i pamyatnik], *Art [Iskusstvo]*, no. 3(582), pp. 32-48.
26. Lunacharsky, A.V. 1967. *Lenin i iskusstvo. Vospominaniya [Lenin and Art: Memoirs]*, The Collected Works, Moscow, USSR, vol. 7, pp. 401-404.
27. Sherwood, L.V. 2021. *Put' skulptora [The Sculptor's Path]*, OOO «Soyuz pisatelej Peterburga», St. Petersburg, Russia, p. 113.
28. Ibid.
29. Alexander Matveev and His School. 2005. St. Palace Editions, Petersburg, Russia.
30. Kalugina, O.V. 2024. "The problem of synthesis in the creativity of Alexander Matveev" [Problema sinteza v tvorcestve Aleksandra Matveeva], *The Burganov House. Space of Culture [Dom Burganova. Prostranstvo kulturny]*, no. 4, pp. 28-41.

Татьяна Викторовна Козлова
Российский государственный
гуманитарный университет
e-mail: viartaspa01@gmail.com
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-55-68

УЧАСТИЕ А.Т. МАТВЕЕВА В РЕАЛИЗАЦИИ ЛЕНИНСКОГО ПЛАНА МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ

Аннотация: План монументальной пропаганды был задуман В.И. Лениным в начале 1918 года и юридически оформлен декретом Совета Народных Комиссаров «О памятниках Республики» от 12 апреля 1918 года. В ходе его реализации в 1918-1919 годах в Москве и Петрограде, а также в других городах, проходил уникальный конкурс на возведение памятников видным деятелям науки, искусства и мирового революционного движения.

Представленные в результате реализации плана скульпторами Москвы и Петрограда работы отражали все сформировавшееся в этом виде искусства стилистическое разнообразие. При этом в большинстве случаев работы демонстрировали полную беспомощность с точки зрения решения задачи создания монументального образа. А.Т. Матвеев был одним из немногих скульпторов, которым данная задача оказалась по плечу.

В этой статье мы обращаемся к двум произведениям, созданным художником в ходе реализации Ленинского плана – бюсту Карла Маркса, представленному в качестве этюда к памятнику, и памятнику Карлу Марксу в полный рост, установленному 7 ноября 1918 года на площади перед Смольным в Петрограде. Нашей целью является определение роли полнофигурного памятника Марксу в дальнейшем развитии нарождающейся советской скульптуры. В результате применения формального и иконографического методов в статье обосновывается положение о наиболее точном соответствии представленного Матвеевым образа задачам конкурса. В качестве фактического подтверждения значимости произведения Матвеева для дальнейшего развития советской скульптуры приводятся многочисленные примеры заимствования как композиционного решения, предложенного скульптором, так и использования нового пластического языка, представляющего собой синтез классических традиций с элементами кубизма. Иллюстрации из сферы актуального искусства так-

же позволяют говорить о существовании в нем образа, созданного Матвеевым.

Проведенный в статье анализ позволяет нам прийти к выводу о правомерности рассмотрения Ленинского плана монументальной пропаганды в качестве платформы для выработки новых стилистических решений для советской монументальной пластики. При этом из всего стилистического разнообразия представленных в ходе реализации плана работ именно памятник Карлу Марксу авторства А.Т. Матвеева явился своего рода образцом нового стиля, предлагая новый пластический язык, с одной стороны, и оставаясь понятным для восприятия широким кругом «трудящихся», с другой.

Тема статьи, с нашей точки зрения, представляет собой особую социальную и научную значимость, а также может иметь практическое применение. В России до сих пор существует государственный заказ на установку монументов выдающимся людям. Не останавливаясь на художественных достоинствах возводимых памятников, хочется заметить, что для воздействия на зрителя они должны, прежде всего, обладать монументальностью образа и быть выражены соответствующим историческому моменту пластическим языком. Зачастую должного результата достичь не удается.

Ленинский план монументальной пропаганды, помимо идеологической составляющей, нес в себе колоссальный художественный и творческий потенциал. Благодаря его реализации скульптура в России из «второстепенного» вида искусства превратилась в мощный рычаг идеологического воздействия. Осуществление плана стало своего рода «творческой лабораторией», заложив вектор развития советской скульптуры на долгие годы вперед. Участие в этом процессе А.Т. Матвеева может быть рассмотрено в качестве успешного примера выработки нового пластического языка, синтезировавшего в себе наиболее

значимые из существовавших на тот момент стилистических направлений, и может служить образцом при разработке новационного подхода в сфере отечественной монументальной скульптуры.

Вопросам реализации «Декрета о памятниках республики» посвящено достаточное количество работ. Помимо основных монографий В.П. Толстого¹, в советский период публиковались научные статьи по данному вопросу целого ряда других авторов². Их основным недостатком является рассмотрение ленинского плана как «перманентного процесса» – трактовки, предложенной В.П. Толстым в рамках идеологической парадигмы. Неоднократное изменение фундаментальных задач монументальной пропаганды в разные периоды развития советского государства оставалось без внимания, к тому же изложение материала в данных работах носило, как правило, описательный характер, в том числе и в искусствоведческом аспекте.

Стилистический анализ и искусствоведческая оценка созданных в результате выполнения декрета «О памятниках республики» произведений содержит статья В.Н. Терновца³. Автор текста сам участвовал в этом процессе как скульптор, но позднее нашел свое призвание в профессии искусствоведа. Статья вышла в свет в 1933 году, поэтому анализ был ограничен короткими временными рамками (1918–1933 гг.), что не позволило оценить роль Ленинского плана монументальной пропаганды на дальнейших этапах развития советской скульптуры.

Значительным достижением в систематизации иконографических данных по выполненным и установленным памятникам, явилась монография А. С. Павлюченкова⁴. Автору удалось найти изображения значительного количества созданных произведений, но он ограничился их публикацией и изложением фактологического материала,

Ключевые слова: Ленинский план монументальной пропаганды, Декрет о памятниках республики, монументальная скульптура, памятник, стилистика, поп-культура.

почерпнутого из архива документов правительства и периодических изданий послереволюционного времени. Искусствоведческая оценка представленных произведений, места и роли реализации плана в истории советского искусства, видимо, не входила в задачи автора.

В постсоветский период тема монументальной пропаганды продолжает привлекать внимание научного сообщества. Однако в большинстве работ идеологический подход к предмету анализа остался, изменился лишь нарратив. Теперь данный вопрос, в основном, рассматривается как способ воплощения «образа власти» большевиков и ее легитимации⁵, что определяется заранее заданными рамками формального подхода (Memory studies).

Среди значимых искусствоведческих работ современных авторов, посвященной данной теме, следует отметить статью Я.Г. Шклярской⁶, в которой намечена тенденция к рассмотрению реализации Ленинского плана монументальной пропаганды как существенного этапа в формировании большого стиля советской скульптуры, и статью О.В. Калугиной⁷, в которой акцент сделан на новаторском характере организации самого конкурса. Обе темы получают здесь дальнейшее развитие.

Таким образом, при высокой степени интереса к теме Ленинского плана монументальной пропаганды в целом можно говорить о фрагментарном, несистемном характере исследований, предпринятых до настоящего времени. Роль конкурса по созданию памятников, объявленной комиссией Совнаркома, в становлении и развитии советского искусства не получила системного анализа и еще ждет своего исследователя.

К сожалению, в рамках статьи невозможно осветить все аспекты этой обширной темы. Пред-

1. Толстой В.П. Ленинский план монументальной пропаганды в действии. – М.: Издательство Академии Художеств СССР, 1961.
Толстой В.П. У истоков советского монументального искусства 1917-1923. – Издательство «Изобразительное искусство», 1983.
2. Стригалева А.А. Монументально-декоративное искусство Октября (ленинский план монументальной пропаганды). – М., 1977.
3. Пирошко Ю. «Монументальная пропаганда» – план и миф // Искусство Ленинграда. – 1991. – №1.
4. Терновец Б.Н. 15 лет советской скульптуры // Искусство. – 1933. – №3.
5. Павлюченков В.С. Памятники революционной России. – М.: Издательство Советская Россия, 1986.

5. Шалаева Н.В. Формирование образа советской власти в российском обществе в 1917-1920-е гг.: социокультурный аспект: дис. д-р. ист. наук: 24.00.01. – Саратов, 2015.
6. Шклярская Я. Народ и памятник // Искусство. – 2012. – №3(582). – С. 32-48.
7. Калугина О.В. Декрет о памятниках республики и его реализация как новационный опыт реализации монументального конкурса // Сборник научных статей международной научной конференции «Три века под знаком новизны. Отечественное искусство 1700–2000». Москва, 22 июня 2016 г. – Барнаул, 2017. – С. 95-101.

метом нашего интереса будет участие в конкурсе А.Т. Матвеева, и конкретно две работы для Петрограда, созданных им в процессе реализации плана. Мы также рассмотрим идеологический аспект, лежащий в основе предложенного Лениным плана, но не в контексте усилий революционного правительства по «легитимации власти» или перманентного процесса пропаганды идей революции, как до сих пор идеологический фактор рассматривался в научной литературе, а в контексте теоретических взглядов классиков марксизма на сферу искусства и творчества в целом. Поэтому для начала кратко изложим принадлежащие К. Марксу и В.И. Ленину теоретические установки, определившие характер проведения конкурса на возведение памятников в виде открытого соревнования, в котором могли участвовать все желающие.

Далее остановимся на искусствоведческих аспектах претворения плана: особенностях проведения конкурса в Москве и Петрограде, формальном и иконографическом анализе представленных на суд жюри моделей памятников, и, наконец, на участии в этом процессе Александра Терентьевича Матвеева. Проведенный анализ позволит нам оценить художественную значимость созданного Матвеевым памятника Карлу Марксу (Илл. 1) с точки зрения выработки нового художественного языка, а также отметить его вклад в дальнейшее развитие советской скульптуры.

Маркс в своей теории не рассматривает художественные произведения как работы «единственного индивида», то есть как продукт таланта и одаренности конкретного художника. С его точки зрения, «исключительная концентрация художественного таланта в отдельных индивидах и связанное с этим подавление его в широкой массе, есть следствие разделения труда»⁸. По его мнению, развитие художественного таланта целиком «зависит от разделения труда и от порожденных им условий просвещения людей»⁹. Принимая сугубо материалистический взгляд на проблему изобразительного искусства, он заключает: «В коммунистическом обществе не существует живописцев, существуют лишь люди, которые занимаются живописью как одним из

видов своей деятельности»¹⁰. Таким образом, по мнению Маркса, заниматься художественной деятельностью с достижением высоких результатов может каждый, имеющий доступ к соответствующему образованию.

Ленин, являясь адептом материалистического взгляда на творческую деятельность, допускает тем не менее существование нематериального фактора творческого успеха. Однако это не талант и вдохновение художника, а творческий потенциал, высвобождаемый революцией: «Марксизм отличается от всех других социалистических теорий замечательным соединением полной научной трезвости в анализе объективного положения вещей и объективного хода эволюции с самым решительным признанием значения революционной энергии, революционного творчества, революционной инициативы масс, – а также, конечно, отдельных личностей, групп, организаций, партий...»¹¹.

Очевидно, совокупностью этих двух факторов – потенциальной творческой одаренности каждого человека и высвобожденной революцией творческой энергией человека-творца, и был сформирован подход к разработке Ленинского плана монументальной пропаганды. В его основу были заложены самые демократические принципы: участие широкого круга лиц в определении списка деятелей, достойных возведения памятников; приглашение к разработке прототипов памятников всех желающих (не только скульпторов), а также идея плебисцита в качестве «жюри» для оценки результатов¹².

Эти демократические принципы во многом определили результат имплементации плана, позволив привлечь к его реализации не только широкий круг сложившихся мастеров скульптуры, но и творческую молодежь. Однако реализация инновационной идеи на практике столкнулась с рядом проблем, которые во многом предопределили полученные результаты. Прежде всего, на тот период русская монументальная скульптура находилась в определенном кризисе. По словам Б.Н. Терновца, скульптура начала XX века «могла считаться отстающим, так сказать “второсте-

пенным” фронтом искусства»¹³. Господствующим стилем в официальной скульптуре был натуралистический и жанровый подход позднего академизма. Поиск нового стилистического языка только начинался, хотя среди скульпторов молодого поколения, прежде всего московской школы, уже имелся некоторый позитивный опыт¹⁴.

Другим фактором, ограничивавшим творческие поиски скульпторов, были сжатые сроки реализации полученного заказа. Создать модель памятника в полную величину предлагалось примерно за три месяца. Наконец, сложная после-революционная ситуация предполагала трудности с наличием необходимых материалов для изготовления скульптур, нехватку мастерских для выполнения прототипов памятников в натуральную величину, а также отсутствие элементарных бытовых условий, включая освещение и отопление. В результате многие изготовленные образцы разрушились из-за холода еще в мастерских, не дождавшись своей установки. Так, например, произошло с работами Веры Мухиной и Бориса Терновца, о чем последний пишет в своих воспоминаниях¹⁵. Тем не менее план, как он задумывался, был, в основном, выполнен.

Необходимо отметить существенную разницу в методе распределения заказов на изготовление памятников между Москвой и Петроградом. В Москве подход был более демократичен – заказ передавался на исполнение Московскому профессиональному союзу скульпторов на основе внутреннего распределения-конкурса, что позволяло, во-первых, обеспечить изготовление большего количества памятников, и, во-вторых, принять участие в конкурсе всем членам профсоюза¹⁶. В результате между московскими скульпторами, по сохранившимся документам, было распределено 63 памятника.

В Петрограде распределение заказов на памятники было более традиционным. Изначально ответственным за исполнение плана монументальной пропаганды был назначен скульптор Л.В. Шервуд, однако, руководство процессом он осуществлял недолго. По версии Шервуда, его

отстранили как «художника правого направления»¹⁷ вполне возможно, что основная причина крылась в другом – все основные заказы он оставлял за собой (таким образом он получил заказ как минимум на три памятника). В итоге руководство имплементацией плана передали коллегии ИЗО Наркомпроса¹⁸ под руководством Альтмана, сосредоточившей в своих руках все решения.

Передача руководства коллегии ИЗО обеспечила приоритет участия в конкурсе скульпторов «левого толка», применявших в своих работах приемы кубизма и кубо-футуризма. Среди этих скульпторов были, в основном, уже получившие известность представители «западной» школы – итальянец О. Гризелли, латыши Т. Залькалн и К. Зале. Однако, самый ответственный заказ на изготовление памятника Карлу Марксу перед зданием Смольного в Петрограде был поручен Александру Терентьевичу Матвееву. Забегая вперед, отметим, что именно эта работа, по нашему мнению, стала своего рода эталоном, определившим дальнейший путь развития советской монументальной скульптуры.

Александр Терентьевич Матвеев в рамках Ленинского плана монументальной пропаганды выполнил две работы для Петрограда: бюст Маркса в качестве эскиза и памятник Марксу в полный рост. Выполненный бюст Маркса, на наш взгляд, нельзя назвать творческой удачей художника. Создается впечатление, что он представляет собой несколько переработанный бюст Герцена, выполненный им в 1912 году по поручению РСДРП для продажи и пополнения партийной кассы. Можно предположить, что сильное сходство бюстов Герцена и Маркса возникло из-за коротких сроков, которые давались скульпторам на изготовление эскиза. Но, возможно, созданный в 1912 году бюст походил более на Маркса, чем на Герцена (Илл. 2). Известно, что в качестве Герцена он особого успеха не имел – в результате было изготовлено всего три-четыре копии¹⁹.

Напротив, памятник Марксу в полный рост, установленный 7 ноября 1918 года в годовщину

8. Маркс К., Энгельс Ф. Искусство в коммунистическом обществе / Маркс и Энгельс об искусстве. Соч. в 3-х т. – М.: Искусство, 1957. – Т. 1. – С. 247-252.

9. Там же.

10. Там же.

11. Ленин В.И. Против бойкота / Полн. собр. соч. – Т. 16. – С. 23.

12. Условия конкурса-заказа на памятники Московскому профессиональному союзу скульпторов-художников. – Известия ВЦИК, 24 июня 1918.

13. Терновец Б.Н. 15 лет советской скульптуры // Искусство. – 1933. – №3.

14. Калугина О.В. Русская скульптура серебряного века. – М.: БуксМАрт, 2013.

15. Терновец Б.Н. Избранные статьи. – М.: Изд. Советский художник, 1963. – С. 20.

16. Условия конкурса-заказа на памятники Московскому профессиональному союзу скульпторов-художников. – Известия ВЦИК, 24 июня 1918.

17. Шервуд Л.В. Воспоминания о монументальной пропаганде в Ленинграде // Искусство. – 1939. – №1. – С. 52.

18. Руководящий орган Отдела изобразительных искусств (ИЗО) при Народном комиссариате просвещения РСФСР, созданный в 1918 году для управления и контроля в сфере изобразительного искусства.

19. Мурина Е.Б. Александр Матвеев. – М.: Изд. Советский художник, 1979. – С. 347.

Октябрьской революции рядом со Смольным в Петрограде (Илл. 3), явился неким эталонным образцом нового стиля. Он долгие годы оказывал непосредственное влияние на советскую монументальную скульптуру. В дальнейшем изложении постараемся аргументировать это положение на конкретных примерах.

Сам памятник, созданный из недолговечных материалов, к сожалению, простоял всего несколько лет (1918–1924 гг.), после чего разрушился. Однако сохранились фотографии и его подробное описание литературным критиком Львом Пумпянским. Оно особенно ценно, так как позволяет нам представить особенности восприятия памятника современниками: «На простом граненом цоколе, с цилиндром в руках, в строгом сюртуке (ни одной лишней складки не позволил себе в нем художник), высится перед нами его небольшая, плотная, но легкая фигура, полная движения, жизнерадостной энергии и того интеллектуального изящества, какое придает человеку мысли, человеку науки, чем в высшей мере был Маркс, привычка к постоянной равномерно-напряженной умственной деятельности... Общая мысль Матвеева достигает своего естественного завершения в характерной голове, с ее прекрасным высоким лбом и несколько мелкими чертами лица (как это очень верно подмечено художником), освещенными тем же выражением ума, энергии и веселости...Трудную задачу Матвеев преодолевает без напряжения, без тени надуманности или искусственного пафоса. Не боясь, что выйдет похоже на множество памятников, не стараясь поразить особой оригинальностью подхода, Матвеев с большой серьезностью, видимо вполне сознательно, из всех возможных решений задачи избрал наиболее естественное и простое: перед нами памятник-портрет, но портрет чрезвычайно характерный, жизненный и художественно-похожий. Творческой интуицией художник не только запечатлел отдельные черты наружности Карла Маркса, как она сохранилась для нас в многочисленных изображениях, но ему посчастливилось угадать тот общий облик, то единое целое, в которое всегда складывается наше представление о данном живом человеке и которого почти никогда не передает фотография»²⁰.

С искусствоведческой точки зрения, можно выделить целый ряд пластических приемов, позволивших Матвееву создать образ, произведший столь благоприятное впечатление на автора этих строк. Прежде всего, это архитектурность памятника. Матвеев говорил: «Только установление точной формы – единственный путь к характеру, к его раскрытию, и, как самое главное, – это определение ритмических особенностей каждого человеческого лица (и фигуры) и организация всего произведения как архитектуры»²¹.

Фигура Маркса представлена в контрапосте, благодаря чему мы чувствуем не только внутреннюю динамику образа, но и его сбалансированность, прочную опору на постамент. Представляется, что памятник Марксу как основоположнику научного материалистического взгляда на развитие истории, должен твердо стоять на своей «эмпирической основе». Точно выверены пропорции памятника, обеспечивая фигуре правильный баланс. Одна рука Маркса заложена за спину, что также обеспечивает фигуре баланс и архитектурную убедительность, другая рука, заложная за лацкан сюртука, задает диагональ, которая далее подхвачена линией лацкана и линией головы, повернутой немного вверх. Эта диагональ делает фигуру более «легкой», визуально прибавляя ей рост.

Выверенный баланс классики с элементами кубизма позволяет скульптору, с одной стороны, работать крупными плоскостями и достигать высокого уровня обобщения, а с другой, придерживаться портретного сходства с моделью. Необходимо также отметить четкую линию силуэта памятника, его «графичность». В своем совершенстве он не имеет не только ни «одной лишней складки», но и не одной лишней линии.

Описанные критиком внешние детали способствуют внутренней символической трактовке образа. Однако, это не традиционное идеалистическое «погружение в себя», характерное для эпохи символизма. Использование диагонали создает впечатление, что взгляд и мысль Маркса направлен вовне, на преобразование окружающего мира. Отсюда позитивное, практически «веселое» восприятие образа Маркса современниками.

Памятник расположен на строгом постаменте, стилистика которого целиком соответство-

вала стилистике самого монумента. Кроме того, его строгие формы отлично гармонируют с классицистическим зданием Смольного, сливаясь с ним в единый ансамбль. При установке памятника были приложены дополнительные усилия для того, чтобы связать скульптуру с окружением, так как тема и масштаб данного произведения делали ее центральной в ряду работ, выполненных по плану монументальной пропаганды. Памятник Карлу Марксу был поставлен на газоне, по центральной оси фасада здания Смольного института. Архитектор И.А. Фомин, руководивший в те годы архитектурной мастерской петроградского Совкомхоза²², спроектировал новую планировку сквера перед фасадом Смольного, создал аллею от ворот к портику, низкий зеленый партер перед ним, убрав деревья, закрывавшие фасад здания, и перенес монумент в центр партера²³.

Памятник Марксу авторства Матвеева получил положительные оценки критиков и представителей власти, избежав при этом негативной реакции публики. Луначарский писал в воспоминаниях: «Чрезвычайно был ...удачен памятник Карлу Марксу во весь рост, сделанный скульптором Матвеевым. К, к сожалению, он разбился...»²⁴.

Молодые скульпторы также оценили новый пластический язык, предложенный Матвеевым. Шервуд вспоминал: «Должен сказать откровенно, что часть моих учеников перекочевала в мастерскую Матвеева»²⁵. «В мастерской Матвеева были и кубисты, и футуристы, и экспрессионисты. Все эти художники пытались создать новое ре-

волюционное искусство»²⁶. Впоследствии Александру Терентьевичу удалось сформировать неоклассическую школу отечественного ваяния и воспитать целую плеяду талантливых учеников²⁷.

Неудивительно, что именно работа Матвеева стал источником вдохновения для нарождающейся советской скульптуры. Исследователи отмечают его удивительную способность к синтезу различного характера – синтезу скульптуры и архитектуры, скульптуры и окружающей ее природы, скульптуры и городского ландшафта, и, наконец, синтезу различных стилей ваяния²⁸. Эта способность к синтезу позволила скульптору стать неформальным «победителем» объявленного Советской властью конкурса и на долгие годы заложить дальнейший вектор развития отечественной пластики.

Несмотря на то, что памятник работы Матвеева просуществовал короткий период с 1918 по 1923 год, ему удалось стать эталонным для последующих монументов, посвященных этому великому мыслителю. Скульпторы не копируют композиционное решение, а при работе над образом используют известную фотографию, ту же, которую использовал Матвеев, где Маркс изображен, заложив руку за полу пиджака.

Таким образом, предложенный Матвеевым синтез классического метода с актуальным языком формообразования, а также профессионально выработанные пластические решения для презентации транслируемой идеи на долгие годы заложили основы для развития новой советской скульптуры.

20. Пумпянский Л.В. Пламя. – 1919. – №38. – С. 8-10.

21. Матвеев А.Т. Выступление на конференции советских скульпторов в Москве, 1940.

22. Совет Коммунального Хозяйства Петроградского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов (1919–1927).

23. Стригалева А.А. Тема монументальной пропаганды в творчестве И.А. Фомина // Архитектура СССР. – 1968. – №5. – С. 38.

24. Луначарский А.В. Ленин и искусство. Воспоминания / Собр. соч. – М.: 1967. – Т. 7. – С. 401-404.

25. Шервуд Л.В. Путь скульптора. – СПб.: ООО «Союз писателей Петербурга», 2021. – С. 113.

26. Там же.

27. «Александр Матвеев и его школа». – СПб: Palace Editions, 2005. – 228 с.

28. Калугина О.В. Проблема синтеза в творчестве Александра Матвеева // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2024. – №4. – С. 28-41.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. «Александр Матвеев и его школа». – СПб: Palace Editions, 2005. – 228 с.
2. Калугина О.В. Декрет о памятниках республики и его реализация как новационный опыт реализации монументального конкурса // Сборник научных статей международной научной конференции «Три века под знаком новизны. Отечественное искусство 1700–2000». Москва, 22 июня 2016 г. – Барнаул, 2017. – С. 95-101.
3. Калугина О.В. Проблема синтеза в творчестве Александра Матвеева // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2024. – №4. – С. 28-41.
4. Калугина О.В. Русская скульптура серебряного века. – М.: БуксМАрт, 2013.
5. Коненков С.Т. Слово к молодым. – М.: Молодая Гвардия, 1958.
6. Ленин В.И. Против бойкота / Полн. собр. соч. – Т. 16. – С. 23.
7. Луначарский А.В. Ленин и искусство. Воспоминания / Собр. соч. – М.: 1967. – Т. 7. – С. 401-404.
8. Луначарский А.В. Советское государство и искусство / Луначарский А.В. Искусство и революция. – М., 1924. – С. 41-73.
9. Маркс К., Энгельс Ф. Искусство в коммунистическом обществе / Маркс и Энгельс об искусстве. Соч. в 3-х т. – М.: Искусство, 1957. – Т. 1. – С. 247-252.
10. Матвеев А.Т. Выступление на конференции советских скульпторов в Москве, 1940.
11. Мурина Е.Б. Александр Матвеев. – М.: Изд. Советский художник, 1979.
12. Пирошко Ю. «Монументальная пропаганда» – план и миф // Искусство Ленинграда. – 1991. – №1.
13. Пумпянский Л.В. Пламя. – 1919. – №38. – С. 8-10.
14. Стригалева А.А. Тема монументальной пропаганды в творчестве И.А. Фомина // Архитектура СССР. – 1968. – №5.
15. Стригалева А.А. Монументально-декоративное искусство Октября (ленинский план монументальной пропаганды). – М., 1977.
16. Терновец Б.Н. 15 лет советской скульптуры // Искусство. – 1933. – №3.
17. Терновец Б.Н. Избранные статьи. – М.: Изд. Советский художник, 1963.
18. Толстой В.П. Ленинский план монументальной пропаганды в действии. – М.: Издательство Академии Художеств СССР, 1961.
19. Угаров Б.С. Вступительная статья. Лев Ефимович Кербель. Альбом. М.: Советский художник, 1988 г.
20. Условия конкурса-заказа на памятники Московскому профессиональному союзу скульпторов-художников. – Известия ВЦИК, 24 июня 1918.
21. Шалаева Н.В. Становление плана монументальной пропаганды в советской России. 1917–1918 годы // Вестник Челябинского государственного университета. – 2014. – №8 (337). – История. Вып. 59. – С. 18-24.
22. Шалаева Н.В. Формирование образа советской власти в российском обществе в 1917-1920-е гг.: социокультурный аспект. дис. д-р. ист. наук: 24.00.01. – Саратов, 2015.
23. Шервуд Л.В. Воспоминания о монументальной пропаганде в Ленинграде // Искусство. – 1939. – №1. – С. 52-54.
24. Шервуд Л.В. Путь скульптора. – СПб.: ООО «Союз писателей Петербурга», 2021.
25. Шклярская Я. Народ и памятник // Искусство. – 2012. – №3(582). – С. 32-48.

Olga A. Rakova

Surikov Moscow State Academic Art Institute

e-mail: rakov.mihail@yandex.ru

Moscow, Russia

ORCID 0000-0003-3675-7323

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-69-80

CONCEPTION AS A FORM-SHAPING FUNCTION OF ARTISTIC DIALOGUE: A VISUAL STUDY BASED ON THE WORKS OF ALEXANDER SMIRNOV

Summary: This article examines the iconography of the Passion of Christ in the work of contemporary artist A. Smirnov. The study analyzes a wide range of iconographic works created between the 1980s and 2015-2017, allowing us to trace the evolution of the artist's artistic language over nearly four decades of creative activity. The primary methodological basis of the study is Heinrich Wölfflin's concept, developed using Italian Renaissance art as a reference. This appears justified given the artist's focus on the Renaissance tradition. The author examines the representation of the artistic image in the context of the gradual transformation of stylistic and iconographic approaches, identifying patterns in these changes. Particular attention is paid to the analysis of the artist's visual language, which demonstrates a movement from an impressionistic and painterly style to linearity, followed by a return to painterly style while maintaining the external outline of the drawing. This approach is characterized as

"vibrating," or in constant flux. The study demonstrates how the synthesis of various stylistic features creates the conditions for the search for the artist's individual artistic concept. The article examines works dedicated to key moments in the Passion Cycle: from the Entry of the Lord into Jerusalem to the Crucifixion and Entombment. The article analyzes works such as the triptych "Crucifixion," the paintings "Dialogue," "Remember Me, O Lord, in Thy Kingdom," "The Entombment," and "The Constellation of Lamentation." The author demonstrates how the artist draws on the philosophy of the Byzantine heritage, maximizing the capture of the physical appearance while delving into the spiritual essence of the events depicted.

Keywords: *Christian iconography, religious painting, artistic transformation, stylistic synthesis, gospel stories, the passion of Christ, impressionism, Byzantine heritage, binary oppositions, artist Smirnov.*

The study emphasizes the role of artistic conflict and a value-oriented vector in the organization of artistic forms, showing how Christian themes open up boundless possibilities for engaging in dialogue with the viewer simultaneously within aesthetic and philosophical categories.

Christian heritage over the past two millennia has served artists as a basis for reflecting on the structure of the world and the place of the human being within it (Belyanskaya, 2010)¹. The most significant works of European art have turned to the Gospel tradition. The artists' attention to this theme has been determined by the vector of deep meanings embedded in Biblical and Gospel narratives,

which always imply an appeal to the inner world of the individual.

In the art of the second half of the 20th century, artistic thought that addresses the Gospel story increasingly moves away from illustrativeness and shifts its focus to inner spiritual issues, both of society as a whole and of the individual. Doctor of Art History S.I. Khvatova links the sustained attention to the sacred in the second half of the 20th century with "the beginning of a new cycle in the development of human culture, where a new view is being formed on the functions of culture and art as a whole." (Khvatova, 2015)².

1. Belyanskaya, L. 2010. "«Christian heritage» and contemporary post-Marxism", *Religious Studies [Religiovedcheskie issledovaniya]*, (3-4), pp. 192-203.

2. Khvatova, S.I. 2015. "Spiritual searches in art and artistic life of the second half of the 20th century", *Bulletin of Adyghe State University. Series 2: Philology and Art Studies [Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie]*, (3 (164)), pp. 162-169.



Ill. 1. *The Entry of the Lord into Jerusalem*

The vector of this attention is defined by a synthesis of the artistic experience accumulated by previous generations and the acuteness of the spiritual problems of the present moment. The Gospel tradition is directed toward human suffering and opens up paths to healing from these spiritual afflictions; art, in turn, likewise searches for the root causes and for ways to resolve spiritual problems (Rakova and Rakov, 2022)³. Thus, the appeal of art to the Christian heritage is natural and especially relevant now, when art finds itself at the intersection of ethical and aesthetic contradictions. Contemporary religious painting appears as a phenomenon that stands at the forefront of the discourse about the human being and their place in the world, where the most acute questions of our time are raised. The body of artworks that turn to the Christian heritage constitutes a vast cultural stratum that requires reflection and systematization (Rakova, 2024)⁴.

The present study focuses on a visual examination of the iconographic series devoted to the central part of the Gospel narrative – the Passion

of the Cross. The material for the research is the iconographic cycle of works created by the artist A. Smirnov⁵. The dates of creation range from the 1980s of the last century to 2015–2017 in the 21st century. The aim is, by comparing a number of the author's works, to offer stylistic characteristics of the iconography of the chosen subject. This will make it possible to examine the representation of the artistic image from the perspective of the gradual transformation of stylistic and iconographic approaches. Since the artist's work as a whole is oriented toward the art of the Italian Renaissance, which was predominantly ecclesiastical and based on the themes of Holy Scripture, it is proposed to turn to Heinrich Wölfflin, whose methodology for evaluating works of art was developed on the basis of Renaissance culture (Rykov, 2015)⁶.

The task also includes emphasizing the role of artistic conflict as one of the ways to reveal the value vector in a work of art.

The visual study is based, in its sequence, on the most dramatic part of the New Testament, which tells of Christ's suffering, His death on the cross,

and His resurrection. This subject is equally filled with pain and grandeur. And the visual language employed by the artist, turning to the Gospel narrative, seeks to approach the depth of the meanings embedded in it.

The cycle of the Passion begins with Christ's Entry into Jerusalem and ends with the Resurrection. The artist's works are examined in this sequence, from the earlier to the later ones. The theme of the Entry into Jerusalem is presented in a series of Impressionistic works painted en plein air during the artist's creative trips to Jerusalem between 1993 and 2000 (Ill. 1). This group also includes a number of small sketches, one of which was painted in 1990.

In contrast to the plein-air works, the pieces devoted to the Last Supper have a complex structure of form-making. The artistic conception is revealed within the framework of several stylistic tendencies.

At the same time, the artist searches for an individual language capable of conveying the depth and tragedy of the Gospel events. The compositional rigor reflects the semantic richness of the author's artistic conception, which dictates the corresponding visual language. He turns to the Byzantine heritage, reworking it in the context of the artistic experience accumulated by earlier traditions. In the transformation of stylistic devices, one can trace the search for maximal artistic expressiveness, so characteristic of the dynamics of the 20th century. The works belonging to this group include *The Last Supper*, created around 1986.

If we consider this work from the perspective of Heinrich Wölfflin's five pairs of concepts, we can note a strongly pronounced linearity, flatness, clarity, and closed form in the construction of the artistic image. There is also a sense of unity, in which all the parts of the artwork constitute a single whole. The artist returns to this theme over the following years and does not confine himself to the initially discovered compositional and chromatic solution. The artistic language undergoes transformations – this can be seen in the painting *The Last Supper*, created approximately between 1998 and 2000 (Zograf, 1983)⁷.

The compositional and plastic structure becomes even more expressive. The artist's particular attention is directed toward the rhythms of gestures. The search for musical expressiveness in revealing the inner meaning embedded by the artist in the work links this piece with the one created earlier⁸.

In the later work, the artist abandons local color and complex glazes. They are replaced by a vibrant, expressive brushstroke. The artist arrives at a synthesis of the established plasticity, with its characteristic expressiveness of gesture, and an Impressionistic approach to presenting the artistic image. If we again turn to the paired concepts, we can clearly see a transformation in the author's artistic style: in this work, linearity is replaced by painterliness and depth, and the artistic form becomes open. However, in accordance with Wölfflin's definition of the paired categories, unity and clarity are preserved – the work is perceived as a coherent whole. In a later frieze titled *Miracles of Christ*, painted in a free, sketch-like manner, a key stylistic feature becomes the dominance of a sharp and precise line (Malinovskiy, 1910)⁹. The compositional sharpness here reaches its maximum expressiveness. A synthesis emerges between the depth and openness of the artistic form and its linearity.

From this, we can observe that the artist arrives at a sense of wholeness and unity through the synthesis of different approaches, intuitively harmonizing their relationships, as well as those between the main leitmotif and the secondary motifs. In this case, each stylistic approach functions as an instrument in the creation of a particular melody. This assumption is based on other works by the artist devoted to the same theme.

The Gospel scene of Christ with His disciples in the Garden of Gethsemane can be seen in the works *The Agony in the Garden* and *Peter's Denial*.

At the same time, another work, painted approximately in the same period, is executed using

3. Rakova, O.A. and Rakov, M.P. 2022. "Religious painting by Alexander Smirnov in line with the traditions of Slavic culture", *Culture and Art [Kul'tura i iskusstvo]*, (7). DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38317.

4. Rakova, O. 2024. "Creative impulses of ancient Russian art and present-day dynamics in A. Smirnov's artistic search" [Tvorcheskie impul'sy drevnerusskogo iskusstva i dinamika nashih dnei v hudozhestvennyh iskaniiyah A.M. Smirnova], *Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture [Nauchno-analiticheskij zhurnal «Dom Burganova. Prostranstvo kultury»]*, no. 20, pp. 94-106. DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-94-106.

5. Rakova, O.A. 2025. "Antinomy of artistic images in the works of A.M. Smirnov", *Proc. of the All-Russian Scientific Conference «Iskusstvo i religiya: antinomii prirody cheloveka» [Art and Religion: Antinomies of Human Nature]*, Vladimir State University, Vladimir, 17-18 May 2025, pp. 162-170. ISBN 978-5-9984-2276-8.

6. Rykov, A.V. 2015. "Formalism, avant-garde, classics. Heinrich Wölfflin as an art theorist", *Proceedings of the History Faculty of St. Petersburg University [Trudy Istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta]*, (22), pp. 155-160.

7. Zograf, N.Yu. 1983. "Creative history of N. N. Ge's painting «The Last Supper»", *State Tretyakov Gallery. Materials and research [Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. Materialy i issledovaniya]*, Khudozhnik RSFSR, Leningrad, USSR, pp. 81-102.

8. Rakova, O.A. 2025. "The Antinomic Component of a Work of Art. Its Role in the Emergence of the Artistic Image. The Creative Experience of A.M. Smirnov", *Culture and Art [Kul'tura i iskusstvo]*, no. 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77342.

9. Malinovskiy, N. 1910. *Pravoslavnoe dogmaticheskoe bogoslovie. T. 1: Vvedenie. Uchenie o Boge edinom v sushchestve i troichnom v Litsakh [Orthodox dogmatic theology. Vol. 1: Introduction. The doctrine of God, one in essence and triune in Persons]*, 2nd ed., Tipografiya Sv.-Tr. Sergievoy Lavry, Sergiev Posad, Russian Empire.

a radically different approach – The Kiss of Judas (Rakova and Rakov, 2022)¹⁰.

It is interesting to note that, despite all the outward differences, the inner expressivity and restrained dynamism make it unmistakably clear that these works belong to the same master. Each of the works is characterized both by tense inner conflict within the artistic text and by a conflicted binary structure in which the value vector is clearly legible. In these pieces one can also distinguish unity, clarity, and an active use of line.

Among the works dedicated to the Passion of Christ are the canvas In Prison, painted around 1985, and The Crucifixion with Attending Figures. Conventional depth, closed form, and tectonic solidity distinguish these two works.

The theme of the Bearing of the Cross and the Crucifixion is also explored in a number of other works. The painting Bearing the Cross, executed in a realistic manner and belonging to the artist's earlier period, presents an interesting comparison with the later work Christian Civilization.

This is one of the artist's latest works, painted around 2010. Its distinctive features are painterliness, depth, and an open form, in which one can single out "unity and clarity" as a consistently present criterion in analyzing the artist's various works. This quality is expressed with particular force in one of the first pieces devoted directly to the moment of the Crucifixion – the triptych Truth.

The triptych was painted at the Lisvyanka creative dacha in 1980. The work unites into a single whole the Gospel scene of Christ's Crucifixion and a later event of church tradition – the crucifixion of the Apostle Peter. The atmosphere of the piece, along with the image of shifting sands, creates an overall sense of instability. Through the use of highly conditional indications of the moment of crucifixion, the artist emphasizes and points to the significance of the immaterial dimension of what is taking place.

The artistic idea is expressed in the fusion of events separated in time – the crucifixion of Christ and of Peter – into a single visual whole, with the author's conception drawing the viewer's attention to their inseparability. In the central part of the triptych, the viewer is confronted with an empty cross turned directly toward them. This free, solitary

10. Rakova, O. and Rakov, M. 2022. "Analysis of the creation of A. M. Smirnov's diptych «Storm on the Sea»", *Global Journal of Human-Social Science: Sociology & Culture*, 22(7), ver. 1.0.

cross unfolds the temporal model of the Passion toward the viewer, creating the possibility of direct interaction. The recipient thus finds himself drawn into the event as an immediate participant. In this work, the artistic conception lays the groundwork for the development of a specific artistic form: the artist minimizes the depiction of the external physical event and turns to the philosophy of the Byzantine heritage.

At the Repin Academic Dacha, the artist painted the triptych Crucifixion.

At the same time, the artist does not abandon his explorations in another direction. A later work is titled Dialogue. The conception of this painting is built around the relationship between God and the human being – it is a conversation about eternity, about the possibility of such a dialogue at the very height of suffering. Around this period, as a continuation of work on the same theme, the artist painted Remember Me, O Lord, in Thy Kingdom, which reflects on suffering in this world, where there is the spear that pierces Christ, there is the suffering of this servant, and there is eternity where these things are absent and where blessedness reigns.

The clear Impressionistic manner in which the work is painted points to the breadth of possibilities opened up by this theme. This iconographic series makes it possible to identify a certain tendency: in these works, a value vector is typically set, on the basis of which the initial conception is formed, creating the conditions for a particular organization of artistic forms. The value vector is realized through a conflicted binary structure that marks the underlying opposition.

It is worth mentioning two further works by the artist, painted around the 1990s – The Entombment and Constellation of Lament. The fluidity and shifts in the perception and interpretation of a particular narrative line, together with the attempt to comprehend it more deeply, entail stylistic and compositional changes in artistic forms, which, as a result of this approach, remain in continual motion. Various painterly or graphic devices and the synthesis of stylistic features, undergoing modification, create conditions for the search for the most precise formulations of the author's individual conception.

As a result of the synthesis of certain concepts and an underlying aesthetic principle, the conditions arose for a profound transformation of the artist's visual language. This transformation contains discernible regularities, which include the shift in the

master's visual idiom from an Impressionistic and painterly manner to linearity and then a return to painterliness while preserving an external drawn contour. This approach can be described as "vibratory" or perpetually in motion. At the same time, one of the parameters from the paired concepts employed by Heinrich Wölfflin in evaluating works of art – namely unity – in this case always remains an unchanging category (Popov, 2018)¹¹. However, the general tendency in the evolution of the artist's visual language gravitates toward openness and clarity in the presentation of artistic form. The synthesis of stylistic approaches can be regarded as a set of tools through which the author's intuitive artistic search leads to the harmonization of the image. The attempt to grasp the "inner drawing" in the artist's work, as Viktor Arslanov notes with reference to Zuccaro's legacy, enables the researcher to discover new dimensions of artistic perception (Yampolsky, 2007)¹². The boundless possibilities contained within the Christian story create, for an artist oriented toward Christian values, the conditions for engaging in dialogue with the viewer simultaneously within both aesthetic and philosophical categories.

The analysis of the iconographic cycle of the Passion of Christ in the work of A. Smirnov makes it possible to draw a number of important conclusions about the artist's stylistic evolution and the specific features of his creative method. The study shows that over nearly four decades of creative ac-

11. Popov, D.A. 2018. "Heinrich Wölfflin's concept in the context of the history of humanities methodology", *Manuscript [Manuskript]*, (12-1 (98)), pp. 160-163.

12. Yampolsky, M. 2007. *Tkach i vizioner: Ocherki istorii reprezentatsii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture [The weaver and the visionary: Essays on the history of representation, or On the material and ideal in culture]*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

tivity the artist was in constant search of an adequate visual language for embodying Gospel narratives, a search marked by a movement from Impressionistic painterliness to linearity and flatness, and then toward a synthesis of these approaches, in which an external drawn contour is combined with a vibrating painterly manner.

The application of Heinrich Wölfflin's concept of paired categories has proved to be a productive methodological tool for analyzing the stylistic transformation of the artist's works. Despite the wide variety of artistic solutions – from the realistic manner of the early works to the conventionally symbolic language of the later ones – two fundamental criteria remain constant in Smirnov's oeuvre: unity and clarity of artistic expression.

Of particular significance is the revealed regularity in the organization of artistic forms on the basis of a value vector and conflicted binary structure, which enables the artist to conduct a dialogue with the viewer simultaneously on aesthetic and philosophical levels. The turn to the Byzantine heritage and its reinterpretation within the context of contemporary artistic experience creates conditions for a profound comprehension of the spiritual essence of the depicted events, while the moment of external physical occurrence is reduced to a minimum.

Christian subject matter opens up boundless possibilities for artistic experimentation with form, as evidenced by the diversity of stylistic solutions achieved while preserving a recognizable authorial signature. The analyzed works – from the triptych Truth (1980) to Christian Civilization (2010) and the frieze Miracles of Christ (2015–2017) – testify to the master's continuous creative development and his capacity for self-renewal while remaining faithful to his chosen theme.

REFERENCES:

1. Belyanskaya, L. 2010. "'Christian heritage" and contemporary post-Marxism", *Religious Studies [Religovedcheskie issledovaniya]*, no. 3-4, pp. 192-203.
2. Khvatova, S.I. 2015. "Spiritual searches in art and artistic life of the second half of the 20th century", *Bulletin of Adyghe State University. Series 2: Philology and Art Studies [Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie]*, no. 3 (164), pp. 162-169.
3. Malinovskiy, N. 1910. *Pravoslavnoe dogmaticheskoe bogoslovie. T. 1: Vvedenie. Uchenie o Boge edinom v sushchestve i troichnom v litsakh [Orthodox dogmatic theology. Vol. 1: Introduction. The doctrine of God, one in essence and triune in Persons]*, 2nd ed., Tipografiya Sv.-Tr. Sergievoy Lavry, Sergiev Posad, Russian Empire.
4. Popov, D.A. 2018. "Heinrich Wölfflin's concept in the context of the history of humanities methodology", *Manuscript [Rukopis]*, no. 12-1 (98), pp. 160-163.
5. Rakova, O.A. 2025. "Antinomy of artistic images in the works of A.M. Smirnov", *Proc. of the All-Russian Scientific Conference «Iskusstvo i religiya: antinomii prirody cheloveka» [Art and Religion: Antinomies of Human Nature]*, Vladimir State University, Vladimir, 17-18 May 2025, pp. 162-170. ISBN 978-5-9984-2276-8.

6. Rakova, O.A. 2025. "The Antinomic Component of a Work of Art. Its Role in the Emergence of the Artistic Image. The Creative Experience of A.M. Smirnov", *Culture and Art [Kul'tura i iskusstvo]*, no. 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77342.
7. Rakova, O. 2024. "Creative impulses of ancient Russian art and present-day dynamics in A. Smirnov's artistic search" [Tvorcheskie impul'sy drevnerusskogo iskusstva i dinamika nashih dnei v hudozhestvennyh iskaniyah A.M. Smirnova], *Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture [Nauchno-analiticheskij zhurnal «Dom Burganova. Prostranstvo kultury»]*, no. 20, pp. 94-106. DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-94-106.
8. Rakova, O.A. and Rakov, M.P. 2022. "Religious painting by Alexander Smirnov in line with the traditions of Slavic culture", *Culture and Art [Kul'tura i iskusstvo]*, no. 7. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38317.
9. Rakova, O. and Rakov, M. 2022. "Analysis of the creation of A. M. Smirnov's diptych «Storm on the Sea»", *Global Journal of Human-Social Science: Sociology & Culture*, 22(7), ver. 1.0.
10. Rykov, A.V. 2015. "Formalism, avant-garde, classics. Heinrich Wölfflin as an art theorist", *Proceedings of the History Faculty of St. Petersburg University [Trudy Istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta]*, (22), pp. 155-160.
11. Yampolsky, M. 2007. *Tkach i vizioner: Ocherki istorii reprezentatsii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture [The weaver and the visionary: Essays on the history of representation, or On the material and ideal in culture]*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
12. Zograf, N.Yu. 1983. "Creative history of N. N. Ge's painting «The Last Supper»", *State Tretyakov Gallery. Materials and research [Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya. Materialy i issledovaniya]*, Khudozhnik RSFSR, Leningrad, USSR, pp. 81-102.

Ольга Александровна Ракова
 Московский государственный академический
 художественный институт
 имени В.И. Сурикова
 e-mail: rakov.mihail@yandex.ru
 Москва, Россия
 ORCID 0000-0003-3675-7323

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-69-80

ЗАМЫСЕЛ, КАК ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИАЛОГА. ВИЗУАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПО МАТЕРИАЛАМ ТВОРЧЕСТВА А. СМИРНОВА

Аннотация: Статья посвящена исследованию иконографии страстей Христовых в творчестве современного художника А. Смирнова. В работе анализируется обширный иконографический ряд произведений, созданных в период с 1980-х годов до 2015-2017 годов, что позволяет проследить эволюцию художественного языка мастера на протяжении почти четырех десятилетий творческой деятельности.

Основной методологической базой исследования служит концепция Генриха Вёльфлина, разработанная на материале искусства итальянского Ренессанса, что представляется обоснованным, учитывая ориентацию творчества художника именно на ренессансную традицию. Автор статьи рассматривает репрезентацию художественного образа в контексте постепенной трансформации стилистических и иконографических подходов, выявляя закономерности этих изменений.

Особое внимание уделяется анализу визуального языка художника, который демонстрирует движение от импрессионистической и живописной манеры письма к линейности с последующим возвращением к живописности при сохранении внешнего рисуночного

контура. Этот подход характеризуется как «вибрирующий» или находящийся в непрерывном движении. Исследование показывает, как синтез различных стилистических особенностей создает условия для поиска индивидуальной художественной концепции автора.

В статье последовательно рассматриваются произведения, посвященные ключевым моментам Страстного цикла: от Входа Господня в Иерусалим до Распятия и Положения во гроб. Анализируются такие работы, как триптих «Распятие», картины «Диалог», «Помяни мя Господи во царствии Твоем», «Положение во гроб» и «Созвездие плача». Автор демонстрирует, как художник обращается к философии византийского наследия, максимально снимая момент физического внешнего явления и углубляясь в духовную сущность изображаемых событий.

Ключевые слова: христианская иконография, религиозная живопись, художественная трансформация, стилистический синтез, евангельские сюжеты, страсти Христовы, импрессионизм, византийское наследие, бинарные оппозиции, художник Смирнов.

Введение. Исследование подчеркивает роль художественного конфликта и ценностного вектора в организации художественных форм, показывая, как христианская тематика открывает безграничные возможности для ведения диалога со зрителем одновременно в рамках эстетических и философских категорий.

Христианское наследие на протяжении последних двух тысячелетий служило для художников

поводом для размышления об устройстве мира и места человека в нем (Белянская, 2010)¹. Наиболее значимые произведения европейского искусства обращались к Евангельскому преданию. Внимание художников к данной теме обуславливались вектором направленности глубоких смыслов, заложенные в Библейских и Евангельских

1. Белянская Л. «Наследие христианства» и современный постмарксизм // Религиоведение. - 2010. - №3-4. - С. 192-203.

сюжетах, всегда предполагающих обращение к внутреннему миру личности. В искусстве второй половины 20 столетия художественная мысль, обратившаяся к Евангельскому повествованию, все более отходит от иллюстративности и переносит акцент своего внимания на внутренние духовные проблемы, как общества в целом, так и отдельной личности. Доктор искусствоведения С. И. Хватова связывает устойчивое внимание к сакральному второй половины 20 столетия с «началом нового цикла в развитии культуры человечества, где происходит формирование нового взгляда на функции культуры и искусства в целом» (Хватова, 2015)².

Вектор такого внимания определяет синтез накопленного предшествующими поколениями художественного опыта и остроты духовных проблем настоящего момента. Евангельское предание обращено к страданиям человека и открывает пути исцеления от этих духовных болезней; искусство, в свою очередь также ищет первопричины и поиски разрешения духовных проблем (Ракова и Раков, 2022)³. Таким образом, обращение искусства к христианскому наследию закономерно и особенно актуально теперь, когда искусство находится на стыке этических и эстетических противоречий. Современная религиозная живопись представляется тем явлением, которое находится на острие дискурса о человеке, его места в мире, где поднимаются наиболее острые вопросы современности. Круг художественных произведений, обращенный к христианскому наследию, представляет собой обширный культурный пласт, который требует осмысления и систематизации (Ракова, 2024)⁴.

В фокусе поставленной проблемы проводится визуальное исследование иконографического ряда, посвященного главной части Евангельского предания – крестным страданиям. Материалом для исследования послужил иконографический ряд произведений, созданных художником

А. Смирновым⁵. Время создание варьируется между 80-ми годами прошлого столетия и 2015 – 2017 годами 21 века. В задачу входит, в ходе сравнения ряда произведений автора, дать стилистические характеристики иконографии избранного сюжета. Это позволит рассмотреть репрезентацию художественного образа в ракурсе постепенной трансформации стилистических и иконографических подходов. Ввиду того, что творчество художника, в целом, ориентировано на искусство итальянского ренессанса, которое было в основном церковным и на темы Священного Писания, предполагается обратиться Г. Вельфлину, чья методология в оценке художественных произведений разработана на основе Ренессансной культуры (Рыков, 2015)⁶.

Также в задачу входит подчеркнуть роль художественного конфликта как один из способов выявления ценностного вектора в художественном произведении.

В основу визуального исследования положена в своей последовательности самая драматической части Нового завета, повествующая о страданиях Христа, его смерти на кресте и воскресении. Этот сюжет в равной степени полон боли и величия. И визуальный язык, используемый художником, обращаясь к Евангельскому преданию, пытается приблизиться к глубине заложенных в нем смыслов.

Основная часть. Цикл Страстей начинается со входа Господня в Иерусалим и заканчивается Воскресением. Произведения художника предполагается рассмотреть в данной последовательности от более ранних по времени создания, к более поздним. Теме входа Господня в Иерусалим посвящен ряд произведений импрессионистического характера, написанных на воздухе во время творческих поездок художника в Иерусалим в диапазоне 1993–2000 гг. (Илл. 1). К данным работам относится ряд небольших эскизов, один из которых написан в 1990 году.

В противовес натурным работам, произведения, посвященные тайной вечери, имеют сложную структуру формообразования. Художественный

замысел раскрывается в русле нескольких стилистических направлений.

Одновременно, художник ищет индивидуальный язык, способный отразить глубину и трагизм Евангельских событий. Композиционная строгость отражает смысловую наполненность художественного замысла автора, которая диктует художнику соответствующий визуальный язык. Он обращается к византийскому наследию, перерабатывает его в контексте художественного опыта, накопленного предыдущей художественной традицией. В трансформации стилистических изменений прослеживается поиск максимальной художественной выразительности, столь свойственной динамике 20 столетия. К данным произведениям относится «Тайная вечеря», время создания около 1986 года.

Если рассматривать произведение с позиции пяти парных понятий по Г. Вельфлину, то можно отметить ярко выраженную линейность, плоскостность, ясность и замкнутость в построении художественной формы. А, также единство, в котором все части художественного произведения представляют одно целое. К данной теме художник обращается в течении последующих лет. Он не ограничивается найденным композиционным и цветовым решением. Художественный язык претерпевает изменения – это можно увидеть в картине «Тайная вечеря», время создания около 1998–2000 гг. (Зограф, 1983)⁷.

Композиционный и пластический ход становится еще более выразительным. Особое внимание художника направлено на ритмы жестов. Поиск музыкальной выразительности в раскрытии внутреннего смысла, заложенного художником в свое произведение, объединяет, это произведение с тем, которое написано было ранее⁸.

В более позднем произведении художник уходит от локального цвета и сложных лессировок. На смену им приходит вибрирующий выразительный мазок. Художник приходит к синтезу найденной пластики, со свойственной этой пла-

стике выразительностью жестов, и импрессионистическим взглядом на подачу художественного образа. Если вновь обратиться к парным понятиям, то можно отчетливо видеть трансформацию художественного стиля автора. В данном произведении линейность сменяется живописностью, глубиной, художественная форма становится открытой. Однако, следуя определению парных понятий Г. Вельфлина, сохраняется единство и ясность – произведение прочитывается как единое целое. В более позднем фризе, под названием «Чудеса Христовы», написанном в свободной эскизной манере, стилистической особенностью становится доминанта острого и точного рисунка (Malinovski, 1910)⁹. Композиционная острота достигает здесь максимальной выразительности. Здесь возникает синтез глубины и открытости художественной формы с линейностью.

Отсюда можно заметить, что художник приходит к достижению целостности и единства, за счет синтеза различных подходов, в процессе интуитивной гармонизации их соотношений, основного лейтмотива и дополнительных мотивов. В данном случае каждый стилистический подход имеет функцию инструмента при создании определенной мелодии. Это предположение основывается на других произведениях художника, посвященных данной теме.

Евангельский сюжет, где Христос с учениками в Гефсиманском саду, можно видеть в работе «Моление о чаше», «Отречение Петра»

Одновременно другое произведение, написанное ориентировочно в этот же период решено с радикально другим подходом – «Поцелуй Иуды» (Ракова и Раков, 2022)¹⁰.

Интересно отмечается, что при всей внешней разнице, по внутренней экспрессии и сдержанному динамизму, можно безошибочно определить, что произведения принадлежат одному мастеру. Каждому из произведений присуща, как конфликтная напряженность внутри художественного текста, так и конфликтная бинарность, где ясно прочитывается ценностный вектор. В данных

2. Хватова С.И. 2015. Духовные поиски в искусстве и художественной жизни второй половины XX века // Вестник Адигейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. - №93 (164). - С. 162-169.

3. Ракова О.А., Раков М.П. Религиозная живопись Александра Смирнова в рамках традиций славянской культуры // Культура и искусство. - 2022. - №7. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38317.

4. Ракова О. Творческие импульсы древнерусского искусства и современная динамика в художественных поисках А.М. Смирнова // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». - 2024. - №20. - С. 94-106. DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-94-106.

5. Ракова О.А. Антиномия художественных образов в произведениях А.М. Смирнова // Труды Всероссийской научной конференции «Искусство и религия: антиномии природы человека». - Владимирский государственный университет, Владимир, 17-18 мая 2025 г. - С. 162-170.

6. Рыков А.В. Формализм, авангард, классика. Генрих Вельфлин как теоретик искусства // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. - 2015. - №22. - С. 155-160.

7. Зограф Н.Ю. Творческая история картины Н.Н. Ге «Тайная вечеря» // Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования. - Ленинград: Художник РСФСР, 1983. - С. 81-102.

8. Ракова О.А. Антиномический компонент произведения искусства. Его роль в возникновении художественного образа. Творческий опыт А.М. Смирнова // Культура и искусство. - 2025. - №12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77342.

9. Малиновский Н. Православное догматическое богословие. Т. 1: Введение. Учение о Боге едином в сущности и троичном в лицах: 2-е изд. – Сергиев Посад: Типография Св.-Тр. Сергиевой лавры, 1910.

10. Ракова, О., Раков, М. Анализ создания диптиха «Буря на море» А.М. Смирнова // Global Journal of Human-Social Science: Sociology & Culture. – 2022. – Т. 22. – №7, вер. 1.0.

произведениях, также можно выделить единство, ясность и активную работу линией.

К работам, посвященным Страстям Христовым относится холст «В темнице», написанный около 1985 года и «Распятие с предстоящими». Условная глубина, закрытая форма, тектоничность отличают эти два произведения.

Теме несения креста и распятия посвящен еще ряд произведений. «Несение креста» написанное в реалистической манере, более раннее произведение художника интересно сопоставляется с более поздним – «Христианская цивилизация»

Это одно из наиболее поздних произведений – написано около 2010 года. Отличительные черты данного произведения – живописность, глубина, открытая форма, где, можно выделить «единство и ясность», как постоянно сохраняющийся критерий при анализе различных произведений художника. Это особенно выражено в одном из первых произведений, посвященных непосредственно моменту распятия – триптих «Истина».

Триптих написан на творческой даче «Листвянка» в 1980 году. Триптих объединяет воедино Евангельский сюжет распятия Христа и по времени более позднее событие церковного предания – распятие апостола Петра. Атмосфера произведения, образ зыбучих песков – всё создает образ неустойчивости. Условными обозначениями момента распятия художник подчеркивает и указывает на значимость нематериальной стороны происходящего. Художественная идея выражается в соединении разновременных событий – распятие Христа и Петра в единое зрительное целое. Авторский замысел акцентирует внимание зрителя на их неразрывности. В центральной части триптиха зритель видит обращенный на него пустой крест. Свободный крест разворачивает временную модель крестных страданий к зрителю, создавая возможность непосредственного взаимодействия. Реципиент оказывается вовлеченным в происходящее непосредственным его участником. В данном произведении художественный замысел закладывает предпосылки для развития определенной художественной формы. Художник максимально снимает момент физического внешнего явления, обращается к философии византийского наследия.

На академической даче им. Репина художником написан триптих «Распятие».

Одновременно художник не оставляет поиски в другом направлении. Более позднее произведение художника называется «Диалог». В замысле картины заложена тема взаимоотношения Бога и человека – разговор идет о вечности, возможность этого диалога на пике страданий. Где-то в этот период в продолжении работы над данной темой написана картина «Помяни мя Господи во царствии Твоем», повествующая о страданиях в этом мире, где есть копье, пронзающее Христа, есть страдание этого раба и есть вечность, где этого нет, где есть блаженство.

Ясная импрессионистическая манера, в которой написана работа, говорит о широте возможностей, которые открывает данная тема.

Данный иконографический ряд позволяет обозначить определенную тенденцию. В произведениях, как правило, задан ценностный вектор, на основе которого формируется первоначальный замысел, что создает условия для определенной организации художественных форм. Ценностный вектор реализуется за счет конфликтной бинарности, маркирующей оппозицию.

Хочется отметить еще две работы художника, написанные около девяностых годов прошлого столетия – «Положение во гроб» и «Созвездие плача».

Подвижность и изменения в восприятии и трактовки определенной сюжетной линии, попытка более глубокого ее осмысления влечет за собой стилистические и композиционные изменения художественных форм, которые, вследствие такого подхода, находятся в непрерывном движении. Те или иные живописные или графические приемы синтез стилистических особенностей, видоизменяясь, создают условия для поиска наиболее четких формулировок индивидуальной концепции автора. В результате синтеза определенных концепций и эстетического начала возникли условия для глубокой трансформации изобразительного языка художника. Трансформация содержит в себе закономерности, к которым можно отнести изменение визуального языка мастера от импрессионистической и живописной манеры письма к линейности и возвращение к живописности с сохранением внешнего рисуночного контура. Такой подход можно назвать «вибрирующим» или находящимся в движении. Одновременно один параметр из парных понятий, к которым прибегал Г. Вельф-

лин в оценке художественных произведений, а именно – единство, всегда остается в данном случае неизменной категорией (Попов, 2018)¹¹. Однако, общая тенденция в изменениях художественного языка тяготеет к открытости и ясности в подаче художественной формы. Синтез стилистических подходов можно выделить, как инструментарий, благодаря которому интуитивный художественный поиск автора приводит его к гармонизации образа. Попытка уловить «внутренний рисунок» в творчестве художника, как отмечает Виктор Арсланов, ссылаясь на наследие Цуккарро, позволяет исследователю открыть новые грани художественного восприятия (Ямпольский, 2007)¹². Безграничность возможностей, которые заключает в себе христианская история, создает для художника, ориентированного на христианские ценности, возможности ведения диалога со зрителем одновременно в рамках как эстетических, так и философских категорий.

Проведенный анализ иконографического ряда страстей Христовых в творчестве А. Смирнова позволяет сделать ряд важных выводов о художественной эволюции мастера и особенностях его творческого метода.

Исследование демонстрирует, что на протяжении почти четырех десятилетий творческой деятельности художник находился в постоянном поиске адекватного визуального языка для воплощения евангельских сюжетов. Этот поиск характеризуется движением от импрессионистической живописности к линейности и пло-

11. Попов Д.А. Концепция Генриха Вельфлина в контексте истории методологии гуманитарных наук // Рукопись. – 2018. – №12-1 (98). – С. 160-163.

12. Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, либо О материальном и идеальном в культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2007.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Белянская Л. «Наследие христианства» и современный постмарксизм // Религиоведение. – 2010. – №3-4. – С. 192-203.
2. Хватова С.И. 2015. Духовные поиски в искусстве и художественной жизни второй половины XX века // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – №3 (164). – С. 162-169.
3. Малиновский Н. Православное догматическое богословие. Т. 1: Введение. Учение о Боге едином в сущности и троичном в лицах: 2-е изд. – Сергиев Посад: Типография Св.-Тр. Сергиевой лавры, 1910.
4. Попов Д.А. Концепция Генриха Вельфлина в контексте истории методологии гуманитарных наук // Рукопись. – 2018. – №12-1 (98). – С. 160-163.
5. Ракова О.А. Антиномия художественных образов в произведениях А.М. Смирнова // Труды Всероссийской научной конференции «Искусство и религия: антиномии природы человека». – Владимирский государственный университет, Владимир, 17-18 мая 2025 г. – С. 162-170.
6. Ракова О.А. Антиномический компонент произведения искусства. Его роль в возникновении художественного образа. Творческий опыт А.М. Смир-

скостности, а затем к синтезу этих подходов, где внешний рисуночный контур сочетается с вибрирующей живописной манерой письма.

Применение концепции парных понятий Генриха Вельфлина оказалось продуктивным методологическим инструментом для анализа стилистической трансформации произведений художника. При всем многообразии художественных решений – от реалистической манеры ранних работ до условно-символического языка поздних произведений – в творчестве А. Смирнова неизменно сохраняются два фундаментальных критерия: единство и ясность художественного высказывания.

Особую значимость имеет выявленная закономерность организации художественных форм на основе ценностного вектора и конфликтной бинарности, что позволяет художнику вести диалог со зрителем одновременно на эстетическом и философском уровнях. Обращение к византийскому наследию и его переработка в контексте современного художественного опыта создают условия для глубокого осмысления духовной сущности изображаемых событий при максимальном снятии момента физического внешнего явления.

Христианская тематика открывает перед художником безграничные возможности для экспериментов с художественной формой, что подтверждается разнообразием стилистических решений при сохранении узнаваемого авторского почерка. Проанализированные произведения – от триптиха «Истина» (1980) до «Христианской цивилизации» (2010) и фриза «Чудеса Христовы» (2015-2017) – свидетельствуют о непрерывном творческом развитии мастера, его способности к самообновлению при верности избранной теме.

- нова // Культура и искусство. – 2025. – №12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77342.
7. Ракова О. Творческие импульсы древнерусского искусства и современная динамика в художественных поисках А.М. Смирнова // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». – 2024. – №20. – С. 94-106. DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-94-106.
 8. Ракова О.А., Раков М.П. Религиозная живопись Александра Смирнова в рамках традиций славянской культуры // Культура и искусство. – 2022. – №7. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38317.
 9. Ракова О., Раков М. Анализ создания диптиха «Буря на море» А.М. Смирнова // Global Journal of Human-Social Science: Sociology & Culture. – 2022. – Т. 22. – №7, вер. 1.0.
 10. Рыков А.В. Формализм, авангард, классика. Генрих Вёльфлин как теоретик искусства // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. – 2015. – №22. – С. 155-160.
 11. Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, либо О материальном и идеальном в культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2007.
 12. Зограф Н.Ю. Творческая история картины Н.Н. Ге «Тайная вечеря» // Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования. – Ленинград: Художник РСФСР, 1983. – С. 81-102.

Irina V. Portnova
 PhD in Art History,
 Associate Professor
 Russian State Agrarian University –
 Moscow Timiryazev Agricultural Academy
 e-mail: irinaportnova@mail.ru
 Moscow, Russia
 ORCID 0000-0002-9064-5288

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-81-97

THE PICTORIAL CONCEPT OF FLORA AND FAUNA IN 17TH-CENTURY EUROPEAN PAINTING

Summary: This article examines the artistic depictions of flora and fauna in 17th-century European art, represented in the genres of still life, landscape, and animal painting. The author analyzes the origins of the heightened interest in wildlife in the art of this period and reveals the symbolic meaning of these images. Particular attention is paid to the natural-philosophical perception of the world, conditioned by the development of geographical and biological research and which shaped the concept of the materialistic essence of nature. The aim of the work is to determine the degree and specificity of the "fascination" with flora and fauna through the analysis of works

of art, to assess their pictorial potential, and their significance as a cultural and historical phenomenon of the era. The study concludes that the aesthetic perception of wildlife became a significant feature of 17th-century art. Its relevance is determined by a broad cultural context: the topic continues to generate enduring scholarly interest, allowing us to understand the complex interrelations between humans, nature, and the animal world, as well as to determine their place and role in culture and art.

Keywords: *material world, nature, sacredness, naturalism, natural, landscape, still life, creation.*

Methods

This article utilizes art-historical and cultural approaches, involving an analytical analysis of works within their classification. This approach allows for a visual characterization, a stylistic analysis, and an exploration of the essence of the "aesthetic appeal" of flora and fauna in 17th-century European art, which became a significant chapter in the cultural trends of the era.

Introduction

Flora and fauna motifs represent diverse depictions of nature, animals, birds, insects, and plants in still lifes, as well as of every possible biological genus and species. They form a holistic picture of the natural world, with a remarkable configuration of forms, colors, and details—a diverse and philosophical world. Animals, as the most active and complex creatures closest to humans, are the most attractive aspect of nature. Understanding and capturing their organic nature is a fascinating field for artists and researchers. Animals, plants, fruits, and

natural motifs inherently possess aesthetic qualities, which are imbued with even greater appeal in the artistic consciousness.

The purpose of this article is to analyze works in this field to reveal the scale and nature of "enchantment" and its potential in art as a crucial cultural and historical layer of the period. From this perspective, the emerging animal painting genre will reveal the full complexity of the relationship between humans, nature, and animals, allowing researchers to rethink its place and role in art and culture. This shift has rarely been made in cultural history; nevertheless, the importance of assessing living nature is growing, especially in the context of pressing environmental issues. This question is not isolated. The early 17th century itself is characterized by a focus on the study of nature (the natural philosophy of the 18th century). The emphasis on the artistic appreciation of the alluring world of flora and fauna is conditioned by many attitudes and the important aspect of sacredness, which did not disappear but rather shifted to

encompass the entire created world. A.D. Okhotsimsky wrote: "God's Grace left the confines of church buildings and spilled outward, sanctifying all of God's Creation. A sacralization of the created world as a whole arose, primarily the environment of believers, God-chosen bearers of a new holiness. Church sacraments lost their divinity, and the ordinary and everyday acquired a new aura of sacredness. Admiration for a simple flower, a modest landscape, and a clean room was elevated to a religious feeling. God became not only a designer but also a master maker. He created directly and immediately, attending to each individual stone, plant, or animal. Therefore, no two leaves on a tree were alike, nor two drops of rain alike" (Okhotsimsky, 10).

Against this backdrop, emerging treatises on nature reflected existing trends in the evolution of aesthetic thought, largely conditioned by scientific discoveries. M. Barash noted that significant transformations led to the formation of modern views on art (Barasch, 1990). B.I. Krasnobaev pointed to similar processes occurring in various countries and associated with the development of geographical science, the organization of expeditions, and the expansion of international contacts (Krasnobaev, 1990). Botany, with its plant kingdom, became a true encyclopedia of thought. Thus, K. Bogan, a 17th-century Swiss botanist, skillfully and exhaustively described plants in a few phrases: shape, size, branching of roots and stems, leaf shape, the nature of the flower, fruit, and seed. "All this was set out in a few apt words over the course of some twenty lines" (Danneman, 2011). The Italian botanist A. Caesalpinus viewed nature and plants, in particular, from a philosophical perspective. He believed that plants possess only a soul, which serves for nutrition, growth, and reproduction, and therefore are content with much simpler organs than animals, which are additionally endowed with movement and emotions. "The function of the plant soul is to sustain the individual through nutrition and the species through reproduction," the scientist believed (Danneman, 2011). Researchers see an "aesthetic project" here, with the naturalists' obvious sympathy for natural forms and phenomena. Artists, in turn, reflected this sympathy in their canvases, manifesting in a unique sense of admiration for this world. Thus, Ludwig Jansz van den Bosch "painted fruits and flowers very well, often depicting the latter in glass vessels filled with water, devoting so much time and effort to this that he achieved an almost

perfect resemblance to the real thing. He depicted heavenly dew on grasses and flowers, as well as all sorts of insects, butterflies, small flies, and the like, which can be seen in his paintings, which are housed in various collections by amateurs" (Mochalov, 1988, p. 60). Fruits, flowers, and animals in artists' paintings and graphic sheets were necessarily attractive, as required by the artist's rapturous gaze, creating the image of Mother Nature herself. Researchers have written about this. Thus, Susan Merriam, analyzing garlands and flower bouquets, calls them "an image of curiosity and decorative form" (Susan Merriam, 2012). Indeed, the diversity of flowers in various forms and juxtapositions, especially in all the colors of the rainbow, cannot fail to arouse curiosity in viewers. A fairly comprehensive description of the development of Dutch flower painting from the 17th to 19th centuries is provided in the book *Dutch and Flemish Floral Art: Paintings, Drawings, and Prints to the Nineteenth Century* by Sam Segal and Klara Alen (2020). The authors call the period of fascination with floristry a true "botanical culture" with its own aesthetic, and the depiction of animals in bouquets is invariably seen from a symbolic perspective. The symbolic and philosophical aspect of still life is rightly highlighted by the authors, since it reflected the history of scientific discoveries, replacing the medieval concept of the world and formed in the minds of thinkers into a philosophical picture of the world of a different order (Norbert Schneider, 2003). Harry Berger in his book *Reflections on Dutch Still Life Painting of the 17th Century* (Harry Berger, 2011) talks about the symbolism of still lifes "vanitas", comparing them with the image of living flora and fauna, which found their place in this genre, believing that the definition of still life "dead nature" is little consistent with the real semantic concept of this genre. Paula Findlen's reflections offer an important insight that deserves attention: the substantive spectrum of plant and animal motifs in still life is far deeper and in no way resonates with a single-minded assessment of the theme of death. On the contrary, the diverse natural world awaits exploration, and still life as a genre, in its own way, reveals "the material culture of the world, the nature of things" (Paula Findlen, 2021). Continuing the author's thought, we can say that posing the question of "attractive art" is significant because it reflects the essence of human interest, which throughout history has periodically painted philosophical pictures of

nature. Norbert Schneider asks how objects in still life reflect the ideas and aspirations of their time, and how that philosophical "picture of the world" evolves in the minds of people (Norbert Schneider, 2003). Indeed, using just one Dutch still life as an example, one can trace the history of scientific discoveries and immerse oneself in a whole series of meaningful reflections on the transience of human existence, life, and death. During this time period, objects, in their visual characteristics, act as visible symbols of knowledge. According to N. Pamela Smith, the world of objects and phenomena in the surrounding world is assessed through the eyes of an "artist-craftsman," able to discover knowledge in matter, in nature itself (Pamela H. Smith, 2018). Scientific biological illustration addresses many similar issues. Brian Scott Baigrie (1996) expresses the accepted view that scientific illustrations are typically a heuristic aid. The authors note the role that scientific illustration plays in the creation of scientific knowledge. They view text and images as resources that scientists use in their practical work. When not used as a teaching aid, illustrations can be imbued with metaphor. Sometimes, pictorial, visual aspects are not always appreciated, particularly their pictorial structure. This important aspect is directly relevant to our discussion, as biological illustrations previously served exclusively scientific purposes, and few recognized their artistic potential for independent interpretation. Carl A. E. Enenkel and Mark S. Smith note the necessary degree of appeal in scientific animal images, which is expressed at each historical stage of development. The establishment of menageries in Europe and Russia, the opening of antique shops, and the passion for collecting rare specimens only fueled this interest, further captivating the minds of specialists and drawing the curious gaze of visitors. In the visual arts, artistic progress was also observed, leading to new visualizations in animal depictions (Karl A. E. Enenkel, Mark S. Smith, 2007).

This approach can be considered fresh in research. It also highlights the problematic of a number of "natural" genres that require further evaluation.

Sacralization of nature, the principle of the "icon of the Divine"

The sacralization of nature, that is, the imbuing of the material world with divine meaning, is not a new phenomenon in the Protestant, particularly Dutch, 17th century. As is well known, with the widespread dissemination of Reformation ide-

as, when churches ceased to be bearers of priestly meaning, the previously familiar message of Divine creation now began to be discerned in the pictorial symbolism of works of art far removed from biblical themes. Okhotsimsky defines Dutch painting as "the iconography of a new sacredness" (Okhotsimsky, 2017, p. 12).

The researcher notes that admiration for a simple flower, a modest landscape, and a clean room was elevated to a religious feeling (Okhotsimsky, 2017, p. 13). A desire arose to preserve them, to maintain their purity, similar to how the body was previously washed with holy water, the sacred meaning of which no longer dominated human thought. T. Oestigaard has repeatedly emphasized this idea, which is linked to shifting worldview paradigms, views on nature, and the development of enlightenment (Oestigaard, 2013). The observational nature of nature, as discussed by Snyder, is important, citing the fact that the study of natural sciences was entirely based on the principle of observation, and it is not surprising that scientific journals of the 17th century contained more engravings than formulas (Snyder, 2015).

Sacralization of objects and phenomena

Sacralization lay in the diversity of the material world, which necessarily possesses qualities of attraction. Anything divine cannot be unattractive. Therefore, objects and phenomena of the surrounding world must appear aesthetically pleasing, or at least be presented as such. Dutch artists such as Jan Davidsz de Heem, Jan Weenix, Jan van Huysum, Balthasar van der Ast, Jan Brueghel the Elder, Ambrosius Bosschaert the Elder, and Jan Baptiste von Fornenbruch—masters of decorative floral still lifes—masterfully captured all natural realities: plants, fruits, animals, birds, insects, implying an adoring pantheism of divine creation. They are immersed in the divinely created world of flora and fauna (Figs. 1, 2).

Still lifes fit perfectly into the interiors of wealthy city dwellers, delighting the eye of anyone who contemplated their beauty. Okhotsimsky wrote: "The heyday of the bouquet genre coincided with the spread of flower gardening. Flower beds were still the privilege of the wealthy. While canvases with bouquets sold for a few guilders on average, seeds or seedlings of rare flowers could cost hundreds or even thousands. But it was precisely these flowers that were painted, especially the "tiger-striped" tulips, which were almost never seen in reality, being a rare mutation. They covered literally everything:



Fig. 1. 2. Jan Davidsz de Heem. Left: *Vase of Flowers*, 1670. Mauritshuis, The Hague. Right: *Flowers in a Glass Vase with Fruit*, 1665. Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid.

<https://dzen.ru/a/Z-ESN3bFGg73jcRa?ysclid=mlxnp9ymgw409077301>

from expensive furniture to simple ceramic base-board tiles." (Okhotsimsky, 2017, p. 19)

The seemingly imperishable world of things must necessarily flourish, for it is the creation of God Himself. We see nothing withering in paintings. In flowering, everything is individual; each flower blossoms in its own way, for God is not only the creator of the entire universe but also of each individual thing, unique from the next. If there is a concept of a separate thing, then we are talking about its individuality. This is an important quality, which is truly evident in the art of Dutch and German masters. Speaking about the self-sufficiency of things, Okhotsimsky even speaks of their character and destiny. (Okhotsimsky, 2017, pp. 21, 22)

Sacralization of space

In 17th-century painting, space never exists in isolation—it is born in dialogue with objects, colors, and the entire living world. In de Heem, van der Ast, and Bosschaert the Elder, the dark background initially appears mysterious and closed, as if guarding some secret. But upon closer inspection, it transforms into a barely perceptible space hidden behind a riot of forms—a space of spiritualized matter. Objects and space are intertwined, forming a panthe-

istic chain of meanings: one cannot exist without the other. In de Heem's "Garland of Fruit and Flowers," even the tiny gaps in the background among the flowers and insects against the dark arch draw the eye, reminding us that without this "spiritual" space, the petals, berries, and branches would become simply lifeless matter. And when artists add an imaginary evening landscape to a still life, the sacred integrity of the world is revealed in a new way—as in the works of A. Mignon with his lizards, mice, and juicy fruits. (Fig. 3).

The composition is built on contrast: the dark, almost bottomless space is visually balanced by bright, tangibly juicy fruits—grapes, plums, and peaches. Dynamic images of a butterfly and a bird complete the scene. The coloristic unity of the elements carries a philosophical charge: it symbolizes the inseparable connection of all things and reflects the idea of predestination, imbued by the Supreme Intelligence. The artist's task is not to invent, but to model this original concept.

Sacralization of light and color

Light is similarly transformed. It's midnight, half-evening, half-artificial, half-natural, as if filled with divine energy, and in the artists' paintings, it si-

multaneously illuminates all the gifts of land and sea. Light, generated by an invisible source, in turn materializes into the vibrant colors of diverse flora. Materialized as a color, it spills over the surface of each object, which, as if by the power of their materialized flesh, begins to display the full spectrum of natural brilliance. This brilliance is luminous and colorful, and it is so because it is divine. It matters not whether the artist observes it in nature or significantly reworks it in his imagination; the important thing is that under its influence, a coloristic picture of resonant grace emerges that connects us with the prototype—the Garden of Eden in its rainbow refraction. If we abstract from the sacralization of light and color and perceive objects without their "spiritual" content—as lacking divine origin—they appear purely naturalistic, almost artificial. It is precisely this understanding of the sacredness of space, light, color, and all that exists—both living and man-made—that imbues the works with a visual expressiveness that continues to captivate the viewer. Let's examine the key manifestations of sacralization, highlighting its dominant properties in the table.

	<i>Sacralization of objects and phenomena</i>	<i>Sacralization of space</i>	<i>Sacralization of light and color</i>
	The significance of each object by outlining its structural "flesh"	The importance of space as a necessary spiritualized sphere of presence of objects	The importance of light as an important entity in the realization of the color characteristics of objects

Interpretation of the "new grace" in other genre manifestations

The created world

As we have seen, the philosophy behind such images was rooted in a love of all things material, especially living things. It conveyed a rapture for the physical creation of a single microcosm. Since it is divine, even in the light of the larger macrocosm, this distinct, concrete microcosm, containing all the exotic flora and fauna, lay claim to philosophical understanding. To the modern viewer, insects sometimes seem devoid of philosophical significance. But for Western European artists, they were part of the great, spiritual fabric of existence—divine, living, and filled with meaning. Butterflies, dragonflies, and ladybugs enlivened even the most lush bouquets, infusing them with the breath of the real world with



Fig. 3. A. Mignon. *Still life with fruits, vegetables, lizards and mice*. 1670.

<https://lomovskaya.livejournal.com/101201.html?ysclid=mm856l8ani521781504>

its infinite diversity. Their bodies are like miniature masterpieces: no butterfly is identical to another, each caterpillar carries its own story. This uniqueness lies the key to understanding animalistic art, which grew out of attentive observation of nature. In the 17th and 18th centuries, it became a distinct genre, reflecting humanity's thirst to penetrate the mysteries of the universe. Centuries later, the same idea took on a new meaning—this time as a call for careful attention to life's fragile balance (Fig. 4.5).

From the confines of still life, animals, birds, and insects stepped into the boundless expanses of nature—and this transition became a turning point for the animal genre. Just look at the paintings of Melchior de Hondcoeter: his birds are no longer entangled in garlands of flowers—they bathe in lakes, care for their chicks, and engage in quiet conversations on tree branches. They remain as believable as in still lifes, but they have gained freedom: they spread their wings, stretch their necks, and come to life in meadows and forests. 17th-century artists—from the Dutch (Cuyp, Potter) to the Germans (Hackert, Groot) and Russians (Shchedrin)—filled their paintings with the festive spirit of nature. Animals are not simply depicted here—they live: they strike expressive poses, display their dispositions, and act naturally and uninhibitedly. I. F. Urvanov called for composing "entire narratives about ani-



Fig. 4.5. Ambrosius Bosschaert the Elder. Left: *Still Life with Flowers*, 1617. Hallvyl Museum, Stockholm. Right: *Tulips, roses, pink and white carnations, forget-me-nots, lilies of the valley, and other flowers in a vase*. <https://dzen.ru/a/Z-ESN3bFGg73jcRa?ysclid=mxnp9ymgw409077301>

mals," similar to Aesop's fables (Urvanov, 1793, pp. 37, 41, 420). But even in these "fictions," the masters remained faithful to the main thing: the truthful appearance of the animal. Artists from Holland, Ger-



Fig. 6. Jan Wijnants. *Landscape with Two Hunters*, between 1655 and 1672, Rijksmuseum, Amsterdam. <https://aboutpaintingblog.wordpress.com/>

many, and Russia often turned to pastoral themes: in their canvases, peacefully grazing cows, graceful horses, and faithful dogs coexisted with a quiet, seemingly slumbering landscape (A. Cuyp, P. Potter, I. Klengel, J. Hackert, S. Shchedrin). Such landscapes, called "view landscapes," captured nature in its balanced, calm guise. (Fig. 6).

Scholars interpret the symbolism of the Dutch landscape differently. J. Walsh sees echoes of Neoplatonism in it: the artist does not simply depict nature, but hints at the existence of a spiritual dimension, where the heavens serve as a link between the earthly and the divine. The characteristic lowering of the horizon, giving primacy to the heavens, is not accidental, but a deliberate technique (Walsh 1991, pp. 95–118). S. Schama sees in the clouds the power of heavenly forces protecting the country, and in the menacing clouds, the eternal confrontation between light and dark principles (Schama 1987). A. D. Okhotsimsky adds an ethical emphasis to this: the history of the Netherlands, reclaimed from the sea and enemies, was understood as a gift from God, akin to the Promised Land from Holy Scripture (Okhotsimsky, 2017, p. 28).

Main natural categories and their characteristics

Genre	Floral still life	The created world	Scenery
Main objects of the image	Flowers, fruits, household items	Birds, lizards, crayfish, shells, snails, butterflies	Natural landscapes: forests, mountains, fields, rivers, seas; urban, rural, seascapes; sky, clouds
Key idea	The beauty and symbolism of everyday things, flowers, their materiality and the semantic nuance of the transience of life	The beauty and symbolism of the created world, their materiality and the semantic nuance of the transience of life	Beauty and nature, the transmission of its mood; human interaction with the surrounding world
Compositional features	Static, thoughtful arrangement of objects	Static or dynamic images of creatures: sitting, crawling, fluttering	Using perspective (linear and aerial), working with the horizon, conveying depth of space
Color scheme and lighting	The emphasis is on conveying the color of plants in their contrasts and nuances, the texture of objects, and the rendering of details	The emphasis is on conveying the color palette of the creatures in their contrasts and nuances, and conveying details	Rendering of light and air environment, atmospheric effects (fog, sunset, thunderstorm)

The creative method of the masters and the aesthetics of naturalism

The masters' method was born from a close examination of the world. In 17th-century painting, the most important reference point was the reality of presence: the artist achieved such a resemblance to reality that the viewer could not help but be amazed. This was the appeal of the art of that era. L. V. Mochalov aptly called this approach "intelligent contemplation"—it combined passionate pictorial narrative with a sober analysis of the surrounding material world (Mochalov, 1988).

The problem of "imitating nature" became a key node in the artistic process. Two intertwined principles are clearly discernible within it. On the one hand, "imitation" was conceived as a speculative understanding of nature. On the other, it implied a particular interpretation and perception of the world as a way of reflecting it. Artists masterfully balanced between a literal rendering of the sitter's external features and a free abstraction from them, analyzing and generalizing what they saw. Thus, the concept of "image" developed—one that was orderly and consonant with human perception. By examining each form and comprehending the laws of nature through drawing, artists gradually imbued it with aesthetic content. It was this idea of image that set the tone for the era's captivating art. A striking example is the exquisite sketches of plants, insects, and shells by Maria Sybilla Merian, a book illustrator and publisher of *The Metamorphosis of Surinam Insects* (1705), which were cited by D.I. Ermakovich (Ermakovich, 2015, p. 116), A.G. Kamenskaya (Kaminskaya, 2000, pp. 84–107),

B.V. Lukin (Lukin, 1974), and I.N. Lebedeva (Lebedeva, 1997, pp. 318–334). The traditions of high skill in watercolor were continued by F. Cherkasov, A. A. Grekov, P. Pagin, A. Malinkovkin, M. Nekrasov (Stetskevich, 1997, pp. 252–253) and other masters, including M. R. Rykov, P. Nikolaev, I. Kh. Berkhan, I. V. Lyursenius, I. A. Sokolov, M. I. Makhaev, whose names are given by N.P. Kopaneva (Kopaneva, 2006, p. 65). According to A.D. Okhotsimsky (2017, p. 12), 18th-century biological illustration was a truly folk art, marked by meticulous realism. Rejecting academic approaches, naturalist artists drew inspiration from a love of nature and an interest in scientific research. Their attention to detail—whether textures, forms, or the nuances of animal and plant behavior—transformed illustrations into a valuable scientific resource, still relevant today. The masters made no distinction between the objects they depicted: their "encyclopedia of things" included flowers, cows, clockwork mechanisms, and everyday objects. Art history has never seen such an enthusiastic and comprehensive hymn to the material world. Weststijn sees the paradox of this type of painting in its ability to render everything painterly—regardless of the subject, only the manner of depiction matters. Its strength, however, lies not in copying, but in its ability to evoke emotion. Painting reflects nature, but it does so through a system of illusions: it deceives, but this deception evokes delight. The author notes that we admire both nature itself and the artist's rendering of it. And this is no coincidence: the essence of art's "mirror-like" quality lies not in literal authenticity, but in the art of image creation. A perfect painting is a "mirror of

nature” that creates new realities and deceives us so convincingly and gracefully that the deception itself becomes the highest form of praise for mastery. It is no coincidence that painting was likened to rhetoric, and its impact on the viewer was far more powerful than words (Weststijn 2008). Naturalness—that is what was required of the new iconography, writes Okhotsimsky (Okhotsimsky, 2017, p. 28). This is sacred naturalism.

Conclusion

Thus, in their understanding of natural mechanisms, artists formulated a scientific and artistic credo, clearly evident in their works. Representatives of Dutch still life and scientific biological drawing succeeded in transforming depictions of flora and fauna into genuine art. The cultural environment of the 17th and 18th centuries was perme-

ated with a desire to understand and admire the material world. As A. D. Okhotsimsky (2017, p. 16) noted, aspiring artists were advised not to travel to Rome, but to focus on the inexhaustible richness of the surrounding world—even ordinary objects concealed the joy of contemplation. The high degree of illusory interpretation of nature was determined by its scientific significance. Imitation of nature engendered a special sense of admiration for “naturalists.” Through a meticulously precise, almost photographic approach, the masters recreated a picture of the natural world of their era. The aesthetics of the “attractiveness” of the studied matter became a significant element of the visual arts of that time and continues to attract the attention of modern researchers of the concept of natural beauty.

REFERENCES:

- Danneman, F. 1935. *Istoriya estestvoznaniya. Estestvennyye nauki v ikh razvitii i vzaimodeystvii. T. II. Ot epokhi Galileya do serediny XVIII veka [History of natural sciences. Natural sciences in their development and interaction. Vol. 2. From the era of Galileo to the middle of the XVIII century]*, Ob"yedinennoye nauchno-tekhnicheskoye izdatel'stvo NKTP SSSR Publ., Moscow, Leningrad, USSR.
- Ermakovich, D.I. 2015. *100 samykh znamenitykh zhen-shchin mira [100 most famous women in the world]*, Kharvest Publ., Minsk, Belarus.
- Kaminskaya, A.G. 2000. "Artists Georg and Dorothea Gzel in St. Petersburg", *Iz istorii Petrovskikh kollektсий [From the history of Petrovsky collections]*, St. Petersburg, pp. 84-107.
- Kopaneva, N.P. 2006. "Walks in the "Painted Museum" of the Imperial Petersburg Museum" [Progulki po "Narisovannomu muzeyu" Imperatorskogo Peterburgskogo muzeya], *Science First Hand [Nauka iz pervykh ruk]*, no. 3, p. 65.
- Krasnobaev, B.I. 1990. *Ocherki russkoj kultury XVIII veka [Essays on Russian culture of the 18th century]*, Izd-vo MGU, Moscow, USSR, vol. 4.
- Lebedeva, I.N. 1997. "Artistic and scientific heritage of Maria Sibylla Merian in St. Petersburg", *Petr I i Gollandiya [Peter I and Holland]*, St. Petersburg, Russia, pp. 318-334.
- Lukin, B.V. 1974. "On the history of the Leningrad collection of watercolors by Maria Sibilla Merian", *Merian M.S. Leningrader Aquarelle*, Leipzig.
- Mochalov, L.V. 1988. "Dialectics of Still Life" [Dialektika natyurmorta], *Soviet Art History [Sovetskoe iskusstvo]*, Sovetskij khudozhnik, Moscow, USSR, pp. 229-260.
- Okhotsimskiy, A.D. 2017. "Protestant hierotopy in the Dutch painting of the Golden Age" [Protestantskaya iyerotopiya v gollandskoy zhivopisi zolotogo veka], *ПРАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics [ΠΡΑΞΗΜΑ. Problemy vizual'noy semiotiki]*, no. 3 (13), pp.10-32.
- Stetskevich, E.S. 1997. "Artists of the Academy of Sciences and the Kunstkamera in the 18th century" [Khudozhniki Akademii nauk i Kunstkamery v XVIII v.], *Kunstkamera: Ethnographic notebooks [Kunstkamera: Et-nograficheskiye tetradj]*, St. Petersburg, Russia, iss. 11, pp. 252-261.
- Urvanov, I.F. 1793. *Kratkoye rukovodstvo k poznaniyu risovaniya i zhivopisi istoricheskogo roda, osnovannoye na umozrenii i opytakh [A brief guide to the knowledge of drawing and painting of a historical kind, based on speculation and experience]*, Pechatano v Tipografii Morskago shlyakhetnago kadetskago korpusa, St. Petersburg, The Russian Empire.
- Barasch, M. 1990. *Modern Theories of Art: From Winckelmann to Baudelaire*, NYU Press, New York, USA, vol. 1.
- Baigrie, Brian S. (ed.). 1996. *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, University of Toronto Press Publ., Toronto, Canada.
- Berger, H. 2011. *Caterpillars: Reflections on Seventeenth Century Dutch Still Life Painting*, Fordham Univ. Press Publ., New York, USA.
- Enenkel, K.A.E. and Smith, M.S. (ed.). 2007. *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, in 2 vols., BRILL Publ., Leiden, Boston.
- Schneider, N. 2003. *Still Life*, Taschen Publ., London, UK.
- Oestigaard, T. 2013. *Water, Christianity and the rise of capitalism*, I. B. Taurus, London, UK.
- Smith, P.H. 2018. *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, University of Chicago Press Publ., Chicago, USA.
- Findlen, P. (ed.). 2021. *Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500-1800*, Routledge Publ., New York, USA.
- Segal, S. and Alen, K. 2020. *Dutch and Flemish Flower Pieces: Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*, in 2 vols., BRILL Publ., Leiden, Boston.
- Pomeroy, S.B. and Kathirithamby, J. 2018. *Maria Sibylla Merian: Artist, Scientist, Adventurer*, Los Angeles Getty Publications Publ., Los Angeles, USA.
- Merriam, S. 2012. *Seventeenth-century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image (Visual culture in early modernity)*, Ashgate Publishing, Ltd. Publ., Burlington.
- Snyder, L.J. 2015. *Eye of the Beholder: Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek, and the Reinvention of Seeing*, W.W. Norton & Co, NY, London.
- Walsh J. 1991. "Skies and reality in Dutch landscapes", in Freedberg, D. and Vries, J. de (ed.), *Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, USA, pp. 95-118.
- Weststijn, Th. 2008. *The Visible World: Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam Univ. Press, The Netherlands.

Ирина Васильевна Портнова

Кандидат искусствоведения, доцент
Российский государственный
аграрный университет — МСХА
им. К.А. Тимирязева
e-mail: irinaportnova@mail.ru
Москва, Россия
ORCID 0000-0002-9064-5288

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-81-97

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ФЛОРЫ И ФАУНЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА

Аннотация: В статье исследуются художественные образы флоры и фауны в европейском искусстве XVII века, представленные в жанрах натюрмортов, пейзажа и анималистики. Автор анализирует истоки повышенного интереса к живой природе в искусстве указанного периода, а также раскрывает символическое значение соответствующих художественных образов. Особое внимание уделяется натурфилософскому восприятию мира, обусловленному развитием географических и биологических исследований и сформировавшему представление о материалистической сущности природы. Цель работы — посредством анализа художественных произведений определить степень и специфику «очарования» флорой и фауной,

Методы

В статье используется историко-художественный и культурологический подходы, предполагающие аналитический разбор произведений в их классификации, которые позволят охарактеризовать произведение с визуальной точки зрения, дать их стилистический анализ и раскрыть вопрос сущности «эстетической привлекательности» флоры и фауны в европейском искусстве XVII века, ставшей значимой страницей культурных тенденций эпохи.

Введение

Мотивы флоры и фауны представляя разнообразные изображения природы, зверей птиц, насекомых, растений в натюрмортах и отдельно всевозможного биологического рода и видового состава. Они складываются в целостную картину природного мира, с примечательной конфигурацией форм, цвета, деталей, — мира много-

оценить их изобразительный потенциал и значение как культурно-исторического феномена эпохи. В результате исследования делается вывод о том, что эстетическое восприятие живой природы стало значимой чертой искусства XVII века. Его актуальность обусловлена широким культурологическим контекстом: тема продолжает вызывать устойчивый научный интерес, позволяя осмыслить сложные взаимосвязи человека, природы и животного мира, а также определить их место и роль в культуре и искусстве.

Ключевые слова: *материальный мир, природа, сакральность, натурализм, натуральный, пейзаж, натюрморт, творение.*

образного и философичного. Привлекательной стороной природного бытия выступают, прежде всего, животные как наиболее активные и сложные существа, ближе всего стоящие к человеку. Разобраться и зафиксировать их природную органику — весьма интересная область для художника и исследователя. Животные, растения, плоды, мотивы природы изначально обладают эстетическими признаками, которые в художественном сознании наделяются еще большей степенью привлекательности.

Цель данной статьи — проанализировать работы в этой области, чтобы выявить масштаб и природу «очарования» и его потенциал в искусстве как важнейшего культурно-исторического пласта того периода. Под этим углом зрения зарождающийся анималистический жанр раскроет всю сложность отношений между человеком, природой и животными и позволит исследова-

телю пересмотреть его место и роль в искусстве и культуре. Данная перестановка не часто производилась в истории культуры, тем не менее, возрастает значимость оценки живой природы, особенно в ракурсе насущных экологических вопросов.

Данный вопрос не является частным. Сама эпоха начала XVII века характеризуется устремленностью к изучению природы (натурофилософия XVIII в.). Акцент на художественной оценке привлекательного мира флоры и фауны обусловлен многими позициями и важным аспектом сакральности, которая никуда не ушла, а переместилась на весь тварный мир. А.Д. Охочимский писал: «Божья Благодать покинула пределы церковных зданий и выплеснулась наружу, освятив все Божье Творение. Возникла сакрализация тварного мира в целом, в первую очередь, окружения верующих, богоизбранных носителей новой святости. Церковные таинства утратили свою божественность, а обыденное и повседневное получило новую ауру сакральности. Любование простым цветком, скромным пейзажем и чистой комнатой возвысилось до религиозного чувства. Господь стал не только дизайнером, но и мастером-изготовителем. Он творил прямо и непосредственно, занимаясь каждым отдельным камнем, растением или животным. Поэтому на дереве не было двух одинаковых листков, а в дожде — двух одинаковых капель» (Охочимский, 10).

На этом фоне появившиеся трактаты о природе отразили существующие направления в эволюции эстетической мысли, во многом обусловленные научными открытиями. М. Бараш отмечал, что серьезные преобразования привели к формированию современных взглядов на искусство (Barasch, 1990). Б.И. Краснобаев указывал на аналогичные процессы, имевшие место в разных странах и связанные с развитием географической науки, организацией экспедиций и расширением международных контактов (Краснобаев, 1990.). Настоящей энциклопедией мыслей стала ботаника с ее царством растений. Так, К.Боган, швейцарский ботаник XVII века умело и одновременно исчерпывающе описывал растения в нескольких фразах: форму, величину, разветвление корней и стебля, форму листьев, характер цветка, плода и семени. «Все это излагалось в немногих метких словах на протяжении каких-нибудь двадцати строк» (Данне-

ман, 2011). Итальянский ботаник А. Цезальпин смотрел на природу и растения, в частности, с философской точки зрения. Он полагал, что у растений есть только душа, которая служит для питания, роста и размножения, поэтому они довольствуются гораздо более простыми органами, чем животные, дополнительно наделяемые движением и эмоциями. «Функция растительной души заключается в поддержании индивидуума путем питания, а вида — путем размножения» — считал ученый. (Даннеман, 2011).

Исследователи видят здесь «эстетический проект», очевидна симпатия натуралистов к природным формам и явлениям. Художники в свою очередь отразили симпатию на полотнах, что проявилось в особом чувстве любования этим миром. Так Людовик Янс ван ден Босх «весьма хорошо писал фрукты и цветы и последние часто изображал в стеклянном сосуде с водой, причем употреблял на это так много труда и времени, что достигал почти полного сходства с настоящими. Он изображал на травах и цветах небесную росу и всяких насекомых, бабочек, маленьких мушек и тому подобное, что можно видеть на его картинах, находящихся в разных местах у любителей» (Мочалов, 1988, с. 60). Плоды, цветы, животные на картинах и графических листах художников должны были быть обязательно приятными, как того и требовал восторженный взгляд художника, творящего образ самой матери-природы. Исследователи писали об этом. Так, Сюзан Мерриам, анализируя гирлянды и цветочные букеты, называет их «образом любопытства и декоративной формы» (Susan Merriam, 2012). Действительно, все цветочное многообразие в разных формах и сопоставлениях, да еще расцвеченное всеми цветами радуги, не может не вызывать любопытства у смотрящих. Довольно полное описание голландской цветочной живописи XVII-XIX веков в ее развитии дает книга Сэм Сигала, и Клары Ален «Голландские и фламандские цветочные изделия: картины, рисунки и гравюры до девятнадцатого века» (Sam Segal, Clara Alen, 2020). Время увлечения флористикой авторы называют настоящей «ботанической культурой» со своей эстетикой, а изображения животных в букетах видится непременно в ракурсе символа. Симвоико-философский аспект натюрмортов оправданно выделяется авторами, поскольку он отображал историю научных открытий, заменяя средневековую концепцию мира и складывал-

ся в головах мыслителей в философскую картину мира другого порядка (Norbert Schneider, 2003.) Гарри Бергер в своей книге «Размышления о голландской натюрмортной живописи XVII века» (Harry Berger, 2011) говорит о символике натюрмортов «vanitas», сопоставляя их с изображением живой флоры и фауны, нашедших свое место в этом жанре, полагая, что определение натюрморта «мертвая натура» мало согласуется с настоящей смысловой концепцией данного жанра. В рассуждениях Паулы Финдлен есть важная мысль, заслуживающая внимание: содержательный спектр изображения растительных и анималистических мотивов в натюрморте гораздо глубже и никак не согласуется с однозначной оценкой темы смерти, напротив, многообразный природный мир еще ждет своего исследователя, а натюрморт как жанр по-своему раскрывает «материальную культуру мира, природу вещей» (Paula Findlen, 2021). Продолжая мысль автора, скажем, что постановка вопроса «привлекательного искусства» потому и значима, поскольку отражает сущность человеческого интереса, в истории периодически рисующего философские картины природы. Норберт Шнайдер задается вопросом, как предметы в натюрморте отражают идеи, устремления своего времени, как меняется та философская «картина мира» в умах человеческих (Norbert Schneider, 2003). Действительно, на примерах только одного голландского натюрморта можно проследить историю научных открытий и погрузиться в целый смысловой ряд размышлений о бренности человеческого бытия, жизни и смерти. На этом временном отрезке, предметы в своей визуальной характеристике выступают зримыми символами познания. По оценке Н. Памелы Смит мир предметов и явлений окружающего мира оценивается взглядом «художника-ремесленника», умеющего выявлять знания в самой материи, природе (Pamela H. Smith, 2018).

Научная биологическая иллюстрация решает во многом схожие вопросы. Брайан Скотт Бэйгри (Brian Scott Baigrie, 1996) высказывает принятую точку зрения, что научные иллюстрации обычно являются эвристическим вспомогательным ресурсом. Авторы отмечают роль, которую научная иллюстрация играет в создании научного знания. Они рассматривают текст и изображение как ресурсы, которые ученые используют в своей практической деятельности. Когда иллюстрация

не используется в качестве пособия, она может наполняться метафорой. Порой образительные, визуальные моменты не всегда оцениваются по достоинству, в частности, их образительный строй. Этот важный аспект имеет прямое отношение к нашему разговору, поскольку ранее биологические рисунки служили исключительно науке и мало, кто замечал в них художественные возможности, претендующие на отдельное толкование. Карл А. Э. Эненкель, Марк С. Смит отмечают в научных анималистических изображениях необходимую степень привлекательности, которая выражается на каждом историческом этапе развития. Устройство зверинцев в Европе и в России, открытие антикварных кабинетов, страсть к коллекционированию редких экземпляров только умножили этот интерес и еще больше привлек умы специалистов и притянул любопытствующие взгляды посетителей. В образительном искусстве также наблюдался художественный прогресс, который приводил к новой визуализации в изображении животных (Karl A. E. Enenkel, Mark S. Smith, 2007).

Можно назвать этот взгляд свежим в исследовании. Он также высвечивает проблематику ряда «природных» жанров, нуждающихся в дополнительной оценке.

Сакрализация природы, принцип «иконы Божества»

Сакрализация природы, то есть наделение материального мира божественным смыслом - явление не новое для протестантского, в особенности голландского XVII века. Как известно, в связи с широким распространением идей реформации, когда церкви перестали быть носителями священнического смысла, уже известный ранее посыл Божественного творения теперь стал прочитываться в образительной символике художественных произведений, весьма далеких от библейских тем. Голландскую живопись Охоцимский определяет как «иконографию новой сакральности» (Охоцимский, 2017, с. 12)

Исследователь отмечает, что любованием простым цветком, скромным пейзажем и чистой комнатой возвысилось до религиозного чувства. (Охоцимский, 2017, с. 13). Появилось желание их сохранить, поддержать чистоту, подобно тому, как ранее тело омывалось святой водой, сакральный смысл которой теперь уже не доминировал в мышлении человека. Oestigaard Т. неоднократно подчеркивал данную мысль, свя-

занную со сменой мировоззренческих парадигм, взглядов на природу и развитием просвещения. (Oestigaard, 2013) Важен наблюдательный характер над природой, о котором говорит Snyder, ссылаясь на то, что изучение естественных наук целиком было построено на принципе наблюдения и не удивительно, что научные журналы XVII содержали больше гравюр, чем формул (Snyder, 2015).

Сакрализация предметов и явлений

Сакрализация заключалась в многообразии материального мира, который обязательно обладает качествами привлекательности. Все божественное не может быть не привлекательным. Поэтому предметы и явления окружающего мира должны выглядеть эстетическими, во всяком случае их можно представить таковыми. Голландские художники: Ян Давидс де Хем, Ян Веникс, Ян ван Хейсум, Бальтазар ван дер Аст, Ян Брейгель Старший, Амброзиус Босхарт Старший, Ян Батист фон Форненбрух – мастера декоративных цветочных натюрмортов, виртуозно отразили все природные реалии: растения, плоды, зверей, птиц, насекомых, подразумевая под ними восхищенный пантеизм божественного творения. Они в сотворенном Богом мире флоры и фауны, погружены в него (Рис. 1,2).

Натюрморты превосходно вписывались в интерьеры состоятельных горожан, радовали глаз всякого, созерцающего их красоту. Охоцимский писал: «Расцвет букетного жанра совпал с распространением цветочного садоводства. Цветочные клумбы всё ещё были привилегией богачей. Если холсты с букетами шли в среднем по несколько гульденов, то семена или саженцы редких цветов могли стоить сотни и даже тысячи. Но именно эти цветы и рисовали, особенно «тигровые» полосатые тюльпаны, которые в реальности почти не встречались, являясь редкой мутацией. Они покрывали буквально всё: и дорогую мебель, и простые керамические плитки для плитусов. (Охоцимский, 2017, с.19)

Кажущийся нетленный мир вещей должен быть обязательно цветущим, ведь он творение самого Бога. Ничего увядающего на картинах не увидим. В цветении же все индивидуально, каждый цветок расцветает по-своему, ведь Бог не только творец целостной Вселенной, но и каждой в отдельности взятой вещи, не похожей на другую. Если есть понятие отдельной вещи, значит идет разговор о ее индивидуальности. Это

важное качество, которое в искусстве голландских, немецких мастеров действительно выявлено. Ведя разговор о самодостаточности вещей, Охоцимский даже говорит о их характере и судьбе. (Охоцимский, 2017, с.21, 22)

Сакрализация пространства

В живописи XVII века пространство никогда не существует само по себе — оно рождается в диалоге с вещами, красками и всем живым миром. У де Хема, ван дер Аста или Босхарта Старшего тёмный фон поначалу кажется таинственным и замкнутым, словно хранящим какую-то тайну. Но если всмотреться, он превращается в едва заметное пространство, скрытое за буйством форм, — пространство одухотворённой материи. Предметы и пространство сплетены воедино, образуя пантеистическую цепь смыслов: одно не существует без другого. В «Гирлянде из фруктов и цветов» де Хема даже крошечные просветы фона среди цветов и насекомых на фоне тёмной арки притягивают взгляд, напоминая: без этого «духовного» пространства лепестки, ягоды и ветки стали бы просто безжизненной материей. А когда мастера добавляют к натюрморту придуманный вечерний пейзаж, сакральная целостность мира раскрывается по-новому — как в работах А. Миньона с его ящерицами, мышами и сочными плодами. (Рис. 3).

Композиция строится на контрасте: тёмное, почти бездонное пространство визуально уравнивается яркими, осязаемо-сочными плодами — виноградом, сливами, персиками. Дополняют сцену динамичные образы бабочки и птицы. Колористическое единство элементов несёт философскую нагрузку: оно символизирует нерасторжимую связь всего сущего и отражает идею предопределённости, заложенную Высшим разумом. Задача художника — не изобретать, а моделировать этот изначальный замысел.

Сакрализация света и цвета

Аналогичным образом преобразуется и свет. Он полуночный, полувечерний, полуискусственный, полуюстественный, словно наполненный божественной энергией, на картинах художников разом, сразу и одновременно озаряет все дары земли и моря. Свет, рождаемый невидимым источником, в свою очередь материализуется в цвет яркого окраса многообразной флоры. Материализовавшись в цветочное качество, он разливается по поверхности каждого предмета, которые словно под силой своей материализо-

ванной плоти начинают демонстрировать весь спектр натурального блеска. Этот блеск свето-цветовой и он таков, потому что он божественен. Здесь не важно, наблюдает ли его художник в натуре или существенно перерабатывает воображением, главное – под его воздействием проявляется та колористическая картина звучной благодати, которая соотносит нас с первообразом – Райским садом в его радужном преломлении. Если абстрагироваться от свето-цветовой сакрализации и воспринимать предметы вне их «духовного» наполнения — как не имеющие божественного происхождения, — они предстанут сугубо натуралистичными, почти муляжными. Именно осмысление сакральности пространства, света, цвета, всего сущего — живого и рукотворного — наделяет произведения визуальной выразительностью, которая и по сей день удерживает внимание зрителя. Рассмотрим ключевые проявления сакрализации, выделив её доминирующие свойства в таблице.

	<i>Сакрализация предметов и явлений</i>	<i>Сакрализация пространства</i>	<i>Сакрализация света и цвета</i>
	Значимость каждого предмета путем обрисовки его структурной «плоти»	Значимость пространства как необходимой одухотворенной сферы присутствия предметов	Значимость света как важной сущности в реализации цветовой характеристики предметов

Интерпретация «новой благодати» в других жанровых проявлениях

Тварный мир

Как мы видели, философия подобных изображений объяснялась любовью ко всему материальному, тем более живому. В ней прочитывался восторг физическому мирозданию отдельного микромира. Поскольку он божественен, значит и в свете большого макромира этот отдельный конкретный микромир, вмещающий в себя всю звериную и растительную экзотику, претендовал на философское восприятие. В глазах современного зрителя насекомые порой кажутся лишёнными философского масштаба. Но для западноевропейских художников они были частью великой одухотворённой ткани бытия — божественной, живой, наполненной смыслом. Бабочки, стрекозы, божьи коровки оживляли даже самые пышные букеты, привнося в них дыхание реального мира с его бесконечным разнообразием. Их тела

— будто миниатюрные шедевры: ни одна бабочка не повторяет другую, каждая гусеница несёт свою историю. В этой неповторимости — ключ к пониманию анималистического искусства, выросшего из внимательных наблюдений за природой. В XVII–XVIII веках оно стало отдельным жанром, отразив жажду человека проникнуть в тайны мироздания. А спустя столетия та же идея зазвучала по-новому — теперь уже как призыв к бережному отношению к хрупкому равновесию жизни. (Рис. 4,5).

Из тесных рамок натюрморта звери, птицы и насекомые шагнули в бескрайние просторы природы — и этот переход стал поворотным для анималистического жанра. Достаточно взглянуть на полотно Мельхиора де Хондекутера: его птицы больше не запутаны в гирляндах цветов — они купаются в озёрах, заботятся о птенцах, ведут тихие диалоги на ветвях. Они остались столь же достоверными, как в натюрмортах, но обрели свободу: расправили крылья, вытянули шеи, ожили в лугах и лесах. Художники XVII века — от голландцев (Кейп, Поттер) до немцев (Хаккерт, Гроот) и русских (Щедрин) — наполнили свои картины праздничным дыханием природы. Животные здесь не просто изображены — они живут: принимают выразительные позы, демонстрируют нрав, действуют естественно и раскованно. И. Ф. Урванов призывал сочинять «целые повествования о животных», подобно басням Эзопа (Урванов, 1793, с.37, 41,420. Но даже в этих «вымыслах» мастера сохраняли верность главному: правдивому облику зверя.

Художники Голландии, Германии и России нередко обращались к пасторальным сюжетам: на их полотнах мирно пасущиеся коровы, грациозные лошади и верные собаки соседствовали с тихим, словно погружённым в дрему ландшафтом (А. Кейп, П. Поттер, И. Кленгель, Я. Хаккерт, С. Щедрин). Такие пейзажи, именуемые «видовыми», запечатлевали природу в её уравновешенном, спокойном обличье. (Рис.6).

Исследователи по-разному трактуют символику голландского пейзажа. J. Walsh видит в нём отголоски неоплатонизма: художник не просто изображает природу, а намекает на существование духовного измерения, где небеса служат связующим звеном между земным и божественным. Характерное понижение горизонта, отдающее первенство небесам, — не случайность, а сознательный приём (Walsh 1991, P. 95–118).

S. Schama усматривает в облаках мощь небесных сил, оберегающих страну, а в грозных тучах — извечное противостояние светлых и тёмных начал (Schama 1987). А. Д. Охоцимский добавляет к

этому этический акцент: история Нидерландов, отвоёванной у моря и врагов, осмыслялась как дар Божий, сродни земле обетованной из Священного Писания (Охоцимский, 2017, с. 28).

Основные природные категории и их характеристика

<i>Жанр</i>	<i>Цветочный натюрморт</i>	<i>Тварный мир</i>	<i>Пейзаж</i>
Основные объекты изображения	Цветы, фрукты, предметы быта	Птицы, ящерицы, раки, ракушки, улитки, бабочки, стрекозы, гусеницы, мухи	Природные ландшафты: леса, горы, поля, реки, моря; городские, сельские, морские пейзажи; небо, облака
Ключевая идея	Красота и символика бытовых вещей, цветов, их материальность и смысловой оттенок быстротечности жизни	Красота и символика тварного мира, их материальность и смысловой оттенок быстротечности жизни	Красота и природы, передача её настроения; взаимодействие человека с окружающим миром
Композиционные особенности	Статичность, продуманное расположение предметов	Статичное или динамичное изображение представителей тварного мира: сидящих, ползущих, порхающих	Использование перспектив (линейной и воздушной), работа с горизонтом, передача глубины пространства
Цветовая гамма и освещение	Акцент на передаче цветовой окрашенности растений в их контрастах и нюансах, текстуры предметов, передаче деталей	Акцент на передаче цветовой окрашенности представителей тварного мира в их контрастах и нюансах, передаче деталей	Передача световоздушной среды, атмосферных эффектов (туман, закат, гроза)

Творческий метод мастеров и эстетика натурализма

Метод мастеров рождался из пристального взгляда в мир. В живописи XVII–XVIII веков важнейшим ориентиром стала реальность присутствия: художник добивался такого сходства с действительностью, что зритель не мог не удивиться. В этом и крылась притягательная сила искусства той эпохи. Л. В. Мочалов метко назвал подобный взгляд «умным созерцанием» — он объединял страстное изобразительное повествование и трезвый анализ окружающего предметного мира (Мочалов, 1988).

Проблема «подражания природе» стала ключевым узлом художественного процесса. В ней ясно различимы два переплетённых начала. С одной стороны, «подражание» мыслилось как умозрительное познание природы. С другой — оно предполагало особое истолкование и восприятие мира как способ его отражения. Художники виртуозно балансировали между буквальной передачей внешних черт модели и свободным абстрагированием от неё, анализируя и обобщая увиденное. Так складывалась концепция «образа» — упорядоченного, созвучного человеческому восприятию. Вглядываясь в каждую форму, постигая законы природы через рисунок,

рисовальщики постепенно наполняли её эстетическим содержанием. Именно эта идея образа задала тон притягательному искусству эпохи. Яркий пример — изысканные зарисовки растений, насекомых и ракушек Марии-Сибиллы Мериан, книжного иллюстратора, издателя книги «Метаморфозы суринамских насекомых» (1705), на которые указывали: Д.И.Ермакович (Ермакович, 2015, с.116). А.Г.Каменская (Каминская, 2000, с.84–107), Б.В.Лукин (Лукин, 1974) и И.Н.Лебедева (Лебедева, 1997, с.318–334). Традиции высокого мастерства в акварели продолжили Ф. Черкасов, А. А. Греков, П. Пагин, А. Малинковкин, М. Некрасов (Стецкевич, 1997, с. 252–253) и другие мастера, в том числе М. Р. Рыков, П. Николаев, И. Х. Беркхан, И. В. Люрсениус, И. А. Соколов, М. И. Махаев, чьи имена приводит Н. П. Копанева (Копанева, 2006, с. 65).

Биологическая иллюстрация XVIII века, по оценке А.Д. Охоцимского (2017, с. 12), представляла собой подлинно народное искусство, отмеченное скрупулёзным реализмом. Художники-натуралисты, отказавшись от академической линии, черпали вдохновение в любви к природе и интересе к научным исследованиям. Их внимание к деталям — будь то текстуры, формы или нюансы поведения животных и

растений — превратило иллюстрации в ценный научный ресурс, актуальный и сегодня. Мастера не делали различий между объектами изображения: в их «энциклопедии вещей» находили место и цветы, и коровы, и часовые механизмы, и бытовые мелочи. Подобного восторженного и всеобъемлющего гимна материальному миру история искусства не знала. Weststijn видит парадокс данной живописи в том, что она может сделать живописным всё сущее — независимо от предмета, важна лишь манера изображения. При этом её сила не в копировании, а в способности пробуждать эмоции. Живопись отражает природу, но делает это через систему иллюзий: она обманывает, но этот обман вызывает восторг. Автор отмечает, что мы восхищаемся и самой природой, и тем, как художник её передал. И это не случайно: суть «зеркальности» искусства не в буквальной подлинности, а в искусстве создания образа. Совершенная картина — это «зеркало природы», которое творит новые реальности и обманывает нас так убедительно и изящно, что сам обман становится высшей формой похвалы мастерству. Не случайно живопись уподоблялась риторике и её воздействие на зрителя было гораздо сильнее, чем слово (Weststijn 2008). Натуральность – вот, что требовалось от новой иконографии – пишет Охо-

цимский (Охоцимский, 2017, с.28) Это и есть са-
кральный натурализм.

Заключение

Таким образом, в ходе осмысления природных механизмов художники сформулировали научно-художественное кредо, отчётливо проявившееся в их работах. Представители голландского натюрморта и научного биологического рисунка сумели превратить изображения флоры и фауны в подлинное искусство. Культурная среда XVII–XVIII веков была пронизана стремлением к познанию и восхищению материальным миром. Как отмечал А. Д. Охоцимский (2017, с. 16), начинающим художникам советовали не ехать в Рим, а обратить внимание на неисчерпаемое богатство окружающего мира — даже в обыденных предметах таилась радость созерцания. Высокая степень иллюзорности в трактовке природы была обусловлена её научной значимостью. Подражание природе породило особое чувство восхищения «натуралями». Благодаря скрупулёзно точному, почти фотографическому подходу мастера воссоздали картину природного мироустройства своей эпохи. Эстетика «привлекательности» изучаемой материи стала значимым элементом изобразительного искусства того времени и продолжает привлекать внимание современных исследователей концепции природной красоты.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Даннеман Ф. История естествознания. Естественные науки в их развитии и взаимодействии. Т. II. От эпохи Галилея до середины XVIII века. - М., Ленинград: URSS, «Либроком», 2011. – 424 с.
2. Ермакович Д.И. 100 самых знаменитых женщин мира. – Минск: Харвест, 2015. – 208 с.
3. Каминская А.Г. Художники Георг и Доротея Гзель в Петербурге // Из истории Петровских коллекций. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2000. – С. 84-107.
4. Копанева Н.П. Прогулка по «нарисованному музею» Императорского Петербургского музея // Наука из первых рук. – 2006. – №3. – С. 65.
5. Краснобаев Б.И. Очерки русской культуры XVIII века. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – Т. 4. - 378 с.
6. Лебедева И.Н. Художественное и научное наследие Марии Сибиллы Мериан в Санкт-Петербурге // Петр и Голландия: Русско-голландские научные и художественные связи в эпоху Петра Великого. – СПб., 1997. – С. 318–334.
7. Лукин Б.В. К истории ленинградского собрания акварелей Марии Сибиллы Мериан / Мериан М.С. Ленинградская акварель. – Лейпциг, 1974.
8. Мочалов Л.В. Диалектика натюрморта // Советское искусствознание. – М.: Советский художник, 1988. – С. 229-260.
9. Охоцимский А.Д. Протестантская иеротопия в Голландской живописи Золотого века // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. – 2017. №3(13). – С. 10-32.
10. Стецкевич Е.С. Художники Академии наук и Кунсткамеры в XVIII в. // Кунсткамера. Этнографические тетради. – СПб., 1997. – Вып. 11. – С. 252-261.
11. Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах: монография. – СПб.: Печатано в Типографии Морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. – 133 с.
12. Barasch, M. 1990. *Modern Theories of Art: From Winckelmann to Baudelaire*, NYU Press, New York, USA, vol. 1.
13. Baigrie, Brian S. (ed.). 1996. *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, University of Toronto Press Publ., Toronto, Canada.

14. Berger, H. 2011. *Caterpillars: Reflections on Seventeenth Century Dutch Still Life Painting*, Fordham Univ. Press Publ., New York, USA.
15. Enenkel, K.A.E. and Smith, M.S. (ed.). 2007. *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, in 2 vols., BRILL Publ., Leiden, Boston.
16. Schneider, N. 2003. *Still Life*, Taschen Publ., London, UK.
17. Oestigaard, T. 2013. *Water, Christianity and the rise of capitalism*, I. B. Taurus, London, UK.
18. Smith, P.H. 2018. *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, University of Chicago Press Publ., Chicago, USA.
19. Findlen, P. (ed.). 2021. *Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500-1800*, Routledge Publ., New York, USA.
20. Segal, S. and Alen, K. 2020. *Dutch and Flemish Flower Pieces: Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*, in 2 vols., BRILL Publ., Leiden, Boston.
21. Pomeroy, S.B. and Kathirithamby, J. 2018. *Maria Sibylla Merian: Artist, Scientist, Adventurer*, Los Angeles Getty Publications Publ., Los Angeles, USA.
22. Merriam, S. 2012. *Seventeenth-century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image* (Visual culture in early modernity), Ashgate Publishing, Ltd. Publ., Burlington.
23. Snyder, L.J. 2015. *Eye of the Beholder: Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek, and the Reinvention of Seeing*, W.W. Norton & Co, NY, London.
24. Walsh J. 1991. "Skies and reality in Dutch landscapes", in Freedberg, D. and Vries, J. de (ed.), *Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, USA, pp. 95-118.
25. Weststijn, Th. 2008. *The Visible World: Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam Univ. Press, The Netherlands.

Anna A. Fischer

Master in Art Studies,

Competitor of a scientific degree of candidate of Art Studies,

Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies,

Russian State University for the Humanities

e-mail: modernanna@mail.ru

Moscow, Russia

ORCID ID: 0000-0001-5163-7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-98-115

CATEGORIES OF THE COMIC IN 19TH-CENTURY PHILOSOPHY AND ART: ENGLISH CARICATURE OF THE VICTORIAN ERA

Summary: The article is devoted to an interdisciplinary analysis of the category of the comic in philosophy and visual culture of the 19th century. The author explores the transformation of the theoretical concepts of laughter (theories of superiority, incongruity and relief) in the works of G.F.W. Hegel, A. Schopenhauer, A. Bergson and other theorists, comparing them with the artistic practice of the era. The main concentration is on the English caricature of the second half of the 19th century and the activities of Punch magazine as a unique platform where abstract philosophical categories (irony, grotesque, sat-

The carefully chosen topic of "Categories of the Comic in 19th-Century Philosophy and Art" is interesting because it extends the research beyond the limited confines of art history into the realm of aesthetics, philosophy, and cultural studies. The primary objective of our study is to compare how key philosophical concepts of the comic (humor, irony, satire, laughter, and the grotesque) were conceptualized in 19th-century aesthetic treatises. We intend to trace their embodiment in visual culture and will use an analysis of fine art (English caricature) as a practical example of the implementation of the century's philosophical concepts. The theoretical basis of this interdisciplinary review is constituted by philosophical sources, allowing us to address the theoretical understanding of the concept of laughter and the categories of the comic themselves. The key questions raised by the study touch upon the problem of defining the nature of laughter and the comic by leading 19th-cen-

ire) acquired applied significance. The work substantiates the role of the comic as a tool of social correction, moral criticism and the formation of public opinion, and also traces the connection between aesthetic treatises and the development of mass visual communication. The presented review suggests the possibility of further thorough interdisciplinary exploration.

Keywords: *comic categories, aesthetics of the 19th century, English caricature, Punch magazine, social criticism, philosophy of satire.*

ture philosophers (G.F.W. Hegel, A. Schopenhauer, A. Bergson). They touched upon the essence of the distinction between "high" forms of the comic (humor, irony) and "low" forms (satire, farce, grotesque) in aesthetic theory. Hegel's "Lectures on Aesthetics" (1835–1838) form an original theory of laughter in a philosophical context, as does Schopenhauer's position in "The World as Will and Representation" (1819–1844).

We will examine the art criticism and historical literature of the 19th century: the views of Charles Baudelaire, illustrated by several of his works on the interpretation of modern art, the practices of the French Salons, and aesthetic theory, as well as J. Meredith's essay "An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit" (1877), and aesthetic treatises on drawing and illustration, as exemplified by the work of J. Ruskin. In our analysis, we wish to identify the connection between philosophical categories and visual material: their reflection in

art criticism and the practice of caricaturists. Correlating artistic practices with philosophical models of the second half of the 19th century determines the relevance of the work and forms its context. We outline the chronological and geographical framework of the analysis: the 19th century, focusing on British visual culture as a practical example.

The paradox of the comic lies in its ubiquitous presence in 19th-century culture (mass media, caricature), yet its marginalization in academia and aesthetic theory (Hegel, Kant). The link between philosophy and art lies in the theoretical writings of 19th-century art criticism and aesthetics, some of the most significant texts being those of the aforementioned Baudelaire and the writer, author, and editor of Punch, W.M. Thackeray. In addition to the philosophical approaches to the comic discussed above, we will review three classical theories of laughter, described by Victor Raskin, who proposed the so-called semantic theory of humor, later expanded upon by Salvatore Attardo in "Linguistic Theories of Humor" (1994). These theories are: superiority, incongruity (also known as contradiction theory), and relief.

The problem we seek to address in this study is the definition of the philosophical categories of the comic and an analysis of how they relate to the specific techniques employed by 19th-century English caricaturists. We seek to substantiate that English caricature in the second half of the 19th century functioned as a visual laboratory. Within it, abstract philosophical categories of the comic (especially incongruity and social correction) were tested, concretized, and sublimated into the grotesque, principles of metaphor, and irony, which required a new aesthetic understanding. These positions are supplemented by reference to a monograph on the history of Punch, which reflects the embodiment of comic categories in satirical illustrations. M.G. Spielmann's work, "The History of Punch" (1895), also remains relevant. To provide methodological support and a contemporary understanding of the topic, we draw on M. Bakhtin's works on the philosophy of the comic, "The Works of François Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and Renaissance," including his concepts of carnival, grotesque realism, and the "culture of laughter." Although this work focuses on an earlier period, Bakhtin's ideas about the "low" and "high" of humor are applicable to satire. As we will see, aesthetic theories are characterized

by a dichotomy of art into categories of the sublime and the base.

For an examination of the concept of the comic, the work of Russian scholar Yu.B. Borev is particularly significant. He is the author of one of the most comprehensive and significant works on aesthetics, specifically addressing the aesthetic categories of the comic: "The Comic, or How Laughter Chastises the Imperfections of the World, Purifies and Renews Man, and Affirms the Joy of Existence." The author analyzes the diversity of forms and types of humor, illustrating the narrative with examples from literature, cinema, and the visual arts. Also valuable is a reference to A.G. Kozintsev's fundamental interdisciplinary monograph "Man and Laughter," in which the author examines the principles of embodying the phenomenon of the funny, the position of humor in human society, and analyzes the functions of humor related to the linguistic and symbolic nature of the phenomenon. The book helps us understand the concept of the comic from an ontological perspective, revealing the nature of the object itself (from a philosophical and psychological perspective) and proposing its systemic models and forms. The Polish scholar B. Dziemidok also provides an extensive theoretical analysis of the comic, which we propose to address. He conducts his analysis by comparing the diversity of concepts of the comic, concluding that deviation from the norm of the object of humor is a component of most theoretical theories.

Our initial goal is to systematize key philosophical works applicable to the visual analysis of the era's satirical art. We believe it would be interesting to explore theoretical concepts and notions of the comic in relation to the three main theories of humor, often applied in contemporary interdisciplinary research. To encompass the key philosophical models for understanding aesthetics (and the related "comic") of the 19th century, we will need to consider three of the most significant approaches to the comic: "Incongruity Theory," "Superiority Theory," and "Relief Theory," which emerged during this period. They do not oppose, but complement each other according to Raskin's vision ("Semantic mechanisms of humor"). S.S. Melnikov, who mentioned this theory in a sociological review, compares many approaches to the study of the functions and the very nature of laughter. He cites as examples the authors J. Morial ("Comic Relief: A comprehensive philosophy of humor"), M. Clark ("Humor

and Incongruity"), E. Oring ("Engaging Humor"), T. Schultz ("Order of cognitive processing in humor appreciation") along with Russian specialists A.V. Dmitriev, A.A. Sychev in their work "Laughter: A socio-philosophical analysis" [Dmitriev, Sychev, 2005], who approached a deep understanding of the problem. The concepts of the cited researchers are subordinated to the understanding of the comic at the intersection of its natural nature, the human psyche, which is in contact with the idea of the theory of relief, partly the theory of superiority (aggressive manifestations) [Melnikov, [2015, p. 216]. The theory of incongruity is associated with corrective functions aimed at the creation of the individual or society, the foundations of social order (M. Mulcahy), and even at their deconstruction (M. Davis) [Melnikov, 2015, p. 216]. Historically, the author traces the observation to the possibility of applying the three theories to the times of I. Kant, and, what is especially important for our analysis, to the 19th-century theorists A. Bain ("The Emotions and the Will") and G. Spencer ("The Physiology of Laughter"), who were in contact with the "relief theory," seeing humor as a type of physiological release.

Since the 18th and early 19th centuries, a special type of romantic irony has been emerging in European culture, the most intensive critical studies of which are attributed to the theories of F. Schlegel, K.W.F. Solger, W. Tieck, and E.T.A. Hoffmann. These ideas are further developed in Hegel's fundamental refraction and understanding. A broad field for analyzing the forms of the comic in aesthetics is provided by his lectures on aesthetics, which represent a kind of polemic with the German Romantics. Here are his reflections on the unique concept of irony, invented by F. Schlegel: "...the ironic as a brilliant individuality consists in the self-destruction of everything great and excellent" [Hegel, 1968, p. 73]. Ironic characters in artistic depiction represent the yearnings and contradictions of the soul. In a chapter devoted to the disintegration of classical art forms, Hegel described satire as devoid of epic and lyrical elements [Hegel, 1969, p. 225]. The philosopher viewed it as an example of the discrepancy between one's own objectivity and empirical reality. Given the impossibility of comprehending this, Hegel believed it should be perceived as a transitional form of the classical ideal. In the third volume, devoted to aesthetics [Hegel, 1971], He-

gel proposes a classification, a hierarchy of art forms, based on their degree of proximity to the Absolute, the historical spirit of the era.

A description of the immediate, rather than purely theoretical, perception of the comic can be found in the content of a letter to Maria Hegel from Prague in 1824 regarding a visit to the theater: "... this sometimes seems to us extremely strange, sometimes extremely funny, for it is again very stilted, moralizing, serious" [Hegel, 1973, p. 522]. Here the philosopher vividly describes a scene he witnessed of allegorical characters played in the play "Don Juan." It can be concluded that the comic in empirical experience was felt by Hegel as belonging to the category of incongruity. In relation to the concept of the three main theories, the resolution of the comic contradiction is manifested in the inconsistency of the subjective principle in the face of the absolute idea. The comic is a manifestation of the untruth of content, consisting in the contradiction between form and content itself. A manifestation of the ideological and social function of caricature, which helps to establish how the "high" aesthetics of the 19th century treated a genre that was often considered "unworthy" of content. Hegel used to analyze the ideological function of caricature (how it resolves or exposes social contradictions).

Meredith defined the comic as an intellectual, social model of correction aimed at rectifying the morals of society. He saw the hallmark of true comedy in its evoking thoughtful laughter [Meredith, 2025, pp. 87–90]. Laughter should be like a smile: subtly restrained, revealing the light of reason and intellectual richness, rather than flamboyance and grotesquery. The comic manifests itself calmly and without malice directed at its targets for wit, and does not succumb to ardor and passion. In his view, the comic in English culture is distinguished by its lack of striving for rudeness or tasteless exaggeration. According to Meredith, the existence of reason and common sense enables the very minds of people to act together. He urged that the spiritual component in people not be forgotten. Otherwise, a person loses the ability both to sense the comic spirit and to find comfort in it. From the above we can conclude that Meredith's understanding of the comic partly relates to Hegel, as aimed at correcting the spiritual principle of society, the potential for nurturing moral feeling through art.

We find the comic as an awareness of incongruity in Schopenhauer. The poses and gestures of characters were part of the understanding of grace in a work of art, and therefore required a correspondence with the person being depicted. He conceptualized art through the following propositions: "Fine art, poetry, and music serve the knowledge of the only real essence of the world; art is a way of contemplating things" [Schopenhauer, 1999, pp. 353–354] and "Art, above all, gives consolation, pleasure; it is being embodied for contemplation, but devoid of its suffering and imperfection" [Schopenhauer, 1999, pp. 481–482]. Further, the philosopher reveals a model for analyzing such formal artistic techniques as hyperbolization and distortion, explaining the reason for the generation of laughter through artistic deformations: "... when the characteristic does not set off beauty, but passes into ugliness, reaching the point of unnaturalness, then Schopenhauer understood this as caricature, caricature, exaggeration" [Schopenhauer, 1999, p. 417]. According to Borev, these thoughts are consistent with Hegel's view of caricature as a technique when: "... a certain character is exaggerated to the highest degree, that is, real features are depicted, brought to the extreme degree of expressiveness" [Borev, 2025, p. 232].

Section thirteen of the first volume contains numerous remarks on laughter as a concept born of paradox and contrast [Schopenhauer, 1999, pp. 166–171]. The comical arises from the deviation of the identity of objects from their concept. He explained that the greater the similarity in some respects between objects and the greater the contrast between them in other respects, the more powerful the comic effect. Schopenhauer urged us to find evidence of this in any anecdote or amusing memory. Moreover, there are several variations of such wit. In the first case, the identity lies in the concept and the difference in reality, while in the second case, it is the other way around. He distinguished two kinds of humor, depending on the nature of its origin: wit (an intentional act) and stupidity (happens voluntarily). Speaking about witticisms, the philosopher used the expressions "calembourg," "pun," and "l'equivoque." Based on these provisions, Schopenhauer concludes that wit is primarily expressed in words, while the comical nature generated by stupidity is expressed in actions.

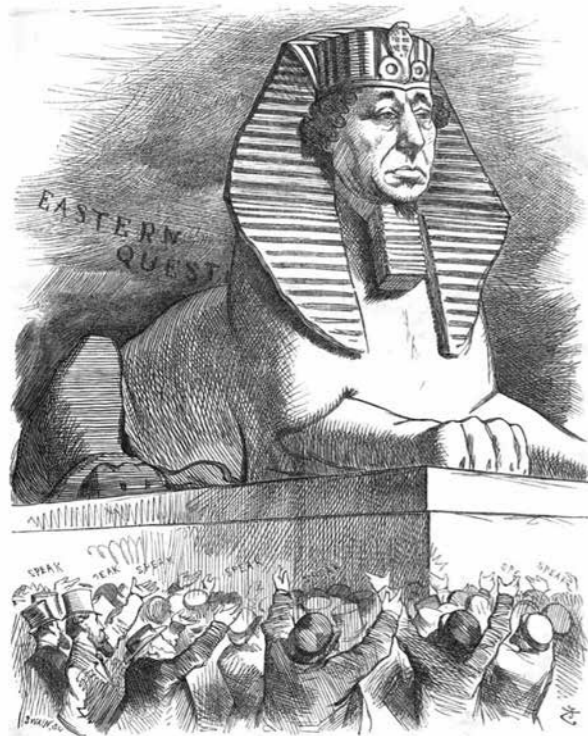
The works of the English critic Ruskin provide insight into how contemporaries perceived the cat-



E.L. Sambourne. *Under the Censor's Stamp*. *Punch magazine*. 1878.

egories of the comic in the context of aesthetic debates. He understood the aesthetic value of graphic art as the special balance between three qualities of the artist: skill, beauty, and likeness [Ruskin, 2024, p. 76]. The theorist, the author of numerous works, comprehensively analyzed contemporary popular culture, emphasizing the significance of art's moral function. He understood the primary function of art as "... serving the real needs of everyday life" [Ruskin, 2024, p. 86]. For him, the most important thing was the formative influence of the visual arts on the moral criteria of society, the upholding of Christian virtues, and the reflection of truth.

Bergson's theory of laughter explains the emergence of persistent humorous types (stereotypical images of politicians, dandies, and bourgeois), who were likened to mechanical puppets. According to the French philosopher, the ability to evoke laughter is caused by the repetitive, unnatural poses of the depicted politicians, resembling wind-up dolls or animals. The inconsistency of human nature produces an absurd impression on the viewer, offended by the figure's eccentric behavior. We indeed observe the application of this typology in caricature: the ridicule of fashion and snobbery. Let us quote Bergson himself: "The comic is that side of personality in which it resembles a thing, those human actions which, with their completely specific inertia, resemble a real mechanism, something automatic—in a word, a



J. Tenniel. *The Sphinx Is Silent*. *Punch magazine*. 1876.

lifeless movement. It expresses, therefore, a certain individual or collective imperfection requiring immediate correction" [Bergson, 1992, p. 59]. The manifestation of the comic (the perversion of will and character in a person's personality) is examined by the analyst as "mechanical, superimposed on the living," a compensation for inertia and automatism. Bergson's concept of the "mechanical" as a manifestation of the comic is consistent in this respect with a similar notion of "pedantry" (the manifestation of wit due to stupidity), as a characteristic of a spiritually limited personality who blindly follows moral doctrines [Schopenhauer, 1999, pp. 169–170].

By emphasizing the artificiality of human existence, the comic reveals itself as a factor facilitating correction and social adjustment. Regarding the application of Bergson's theory of mechanization to visual practice (farce), American sociologist M. Davis noted that, although the potential of humor theories for analyzing the comic is overestimated, they nevertheless have the ability to explain theory [Melnikov, 2015, p. 216]. Caricatured images, according to the researcher's logic, function as social punishment for inflexibility or imitation. Bergson's essay suggests that laughter, as a collective activity, fulfills a social and moral role, forcing people to rid themselves of their vices.

Nineteenth-century art criticism, exemplified by Baudelaire and Thackeray, became a bridge between philosophy and art. This professional perspective offers insights into contemporary humorous works and their authors, as well as an assessment of humorous techniques. These texts demonstrate how philosophical ideas were applied to visual culture and how the status of caricature was defined. Thackeray was a prominent English satirist, the author of "Flora and Zephyr," "Vanity Fair," and other works that served as caricatures of society. He also published the ironic "Notes of a Snob" in *Punch* magazine, where he worked closely and served as editor. Thackeray's "English Humorists of the 18th Century," which is of interest to us, includes materials from six lectures delivered in England, Scotland, and the United States in 1851, along with annotations. The writer's assessment of comic art combines moral or aesthetic criteria in essays, including the author's position: R. Steele, J. Addison, M. Prior, and A. Pope received approval; Thackeray was more critical of the satire of T. Smollett, G. Fielding, and J. Swift, whose understanding of the comic the author reproached for misanthropy and pessimism. The moralizing method of presentation predominates in the evaluative judgments of Thackeray; however, in the course of the narrative, there is an admission of finding reality not in official historical chronicles and biographies, but in everyday works that do not belong to the high genres of art: "From fiction I get an impression of the life of that time, of morals, of the behavior of people, of their dress, of the entertainments, witticisms, and amusements of society ..." [Thackeray, 1977, p. 584]. Studying the nature of English humor primarily within the literary tradition, Thackeray offers an insightful look at the difference between humor and satire as distinct categories of the comic. Victorian morality, as represented by his authorial position, defines humor as a perfectly acceptable form of the comic, compared to early English satire (J. Swift) or contemporary French (remarks on the comic gift of W. Congreve, which was not inferior to that of Molière [Thackeray, 1977, p. 555]).

One of the key positions directly linking philosophy and visual satire can be found in the works of the French art theorist and critic Baudelaire. Dedicated to his study of the works of contemporary painters, the publication [Baudelaire, 1965] introduces us to the author's interest in the im-

plementation of art exhibitions in France, which were a notable cultural phenomenon of the era. Beginning his critical work with an analysis of the Salons of 1845–1862, he largely followed the criticism traditions of D. Diderot, Stendhal (the idea of the ideal), and Delacroix. In these works, Baudelaire relates notions of the ideal in the visual arts, embodied through line and color, to contemporary art. The following work introduces us to his study of the work of French caricaturists (C. Verne, O. Daumier, P. Gavarni, A. Monnier, J. Grandville) [Baudelaire, 1971]. In his criticism, he favored Daumier, emphasizing the seriousness and moral depth of his works and their ability to transcend mere comedy. Daumier depicts horrific scenes (for example, a cholera epidemic), where the Parisian sky seems ironic against the backdrop of human suffering. Baudelaire concludes that the master is a central figure in modern caricature, whose work combines journalistic harshness, documentary writing, and profound psychological insight. The artist's images are thematically charged with chaos and powerful carnivalesque epics: satirical scenes, grotesques, and political parodies. Daumier combines serious social chronicles with strong emotional and artistic force in often dark, brutal subjects: reprisals, prisons, and trials. The paintings of this era are full of blood and drama, representing the grotesque and realistic elements of satire. Further, Baudelaire considers foreign schools as important sources of the comic with different dominants: moral seriousness (W. Hogarth), grotesque energy (J. Cruikshank), expressive-fantastic (F. Goya).

All the satirical methods he presented convey various forms of the comic: from the moralizing to the carnivalesque and threatening. For Baudelaire, the most powerful caricature is one that reveals depth of thought, observation, and the ability to combine the truth of nature with artistic transformation. He compared the Italian and Flemish schools of art in terms of the comic. Baudelaire believed that Italian art, despite its liveliness, was not conducive to the creation of profound comic art. He also criticized Leonardo da Vinci's caricatures for their pedantic approach, claiming they were too cold and geometric. Italian humor is frank but not profound. He cited the amusing scenes of the artist B. Pinelli as an example. Baudelaire contrasted the Flemish and Dutch schools, with their distinctive, original character, with the Ital-

ian school. The leading exponent of the elevated understanding of the comic, in his view, was Pieter Brueghel the Younger. His inherent diabolical and grotesque world can be explained by a special "satanic grace" or a powerful hallucination. The master's astonishing ability to create such a quantity of "horrific absurdities," according to Baudelaire, coincides with the historical "epidemic" of witchcraft and monstrosity. The French critic certainly preferred the profound, disturbing, and far removed from fairground buffoonery, comic.

In the context of exploring categories of the comic, let us turn to the work of M. M. Bakhtin, whose work has not lost its significance in a number of positions that serve as a source of debate. His concept of grotesque realism explains the presence of a material-corporeal element in culture [Bakhtin, 1990, p. 25], which, together with the notion of laughter's ambivalence, is applicable to the examination of the grotesque in philosophical discourse and art of the 19th century. Art, particularly caricature, accordingly engages with these concepts to critique the "high," moral perfection of society. The author's vividly presented concepts of carnival and the culture of laughter, with their manifestations of inner freedom, the abolition of any hierarchy, and the creation of a playful, deliberately crude, frivolous atmosphere, opposed to the ordinary behavior of respectable people throughout the year. Carnival bestows upon the people a sense of unity and psychological liberation, which can be correlated with the "theory of relief." This is consistent with the words of I.V. Goethe that he quoted: "The Roman carnival is a celebration that is given, in essence, not to the people, but by the people to themselves" [cited from: Bakhtin, 1990, p. 271].

In book's conclusion, Kozintsev offers a concise, resonant thought: "The comic is a subjective dialectic, a playful self-negation, a subject's reflection on their own worldview, perceived dynamically, from different levels of development" [Kozintsev, 2025, p. 259]. Indeed, the comic is not simply a reaction, but a complex intellectual process. With the development of aesthetic thought in the 19th century, not only the object of laughter (what we laugh at) but also the subject of laughter (understanding who is laughing) became essential. The very concept of dialectics draws us back to Hegel's principle of the contradiction between the supposed (the ideal) and the existent (reali-

ty). Self-negation, reflection, is a manifest awareness of inconsistency with the ideal image. This is the function of art, whose images are objects of comedy for the viewer. And the viewer performs a subjective dialectic, laughing at fictional characters, reflecting on themselves and their worldview. This also aligns with Schopenhauer's view of the sudden awareness of the discrepancy between concrete and abstract representations, a manifestation of the same purifying reflection. One can also find resonance with Baudelaire's philosophy, which spoke of the awareness of our superiority over the object of laughter, as well as the recognition of personal limitations, which allude to self-denial and the acceptance of subjectivity. The comic, as we see, is endowed not only with an entertaining and social role but also with a philosophical act of inner rethinking, albeit in a playful form.

Dzemidok defined the concept of the comic as being based on six main groups: the theory of superiority, degradation, contrast, contradiction, deviation from the norm, and mixed theory [Dzemidok, 1974, p. 11]. Thus, we will briefly supplement the currently widespread division into three main categories with several concepts. The "degradation theory" proposes considering the comic as a negative value, consisting of a shift in our attention from phenomena that are not valuable to us to those that are truly valuable. Also of interest is the "contrast theory," where the understanding of the comic is based on the principle of unjustification, the discrepancy between expectations, consistent with I. Kant's judgment on laughter as an affect [Dzemidok, 1974, p. 19]. This position, as Dzemidok also noted, is determined by the psychological approach to the concept of the comic, examined by researchers G. Spencer ("The Physiology of Laughter"), T. Lipps ("The Comic and Humor"), G. Heffding ("Essays on Psychology"), whose position was later critically assessed by literary theorists J. Krzyzanowski ("Studies in the History of Polish Literature"), G. Pospelow ("Theory of Literature"). Remarkable is the formulation of the comic, based on the "theory of deviation from the norm," based on absurdity and inappropriateness as the basis for the comic. Here, satire castigates the individual for deviating from the norms accepted by society, rules and customs, fashion and behavior in the broad sense. Dzemidok includes among the supporters of this theory K.M. Neihem ("Aesthetic Experience and Its Prerequisites"), R.K. Eliot ("The

Power of Satire: Magic, Ritual, Art"), J. Sutherland ("English Satire") [Dzemidok, 1974, pp. 33–38].

A number of the ideas outlined above can be confirmed by examining the illustrative material itself and providing a brief analysis of comic categories in English caricature. M. H. Spielmann's book, "The History of Punch," presents a comprehensive overview of the British satirical magazine, introducing the reader to the rich history of this pioneering publication and observing the evolution of its publications over the years. He noted the importance of cultural significance as a platform for political and social commentary. Notably, the author weaves into the narrative the magazine's constant interaction with significant historical events, helping readers to gain a deeper understanding of the cultural context in which Punch flourished, namely, its reflection of social moods and the political climate through the prism of comedy. Spielmann wrote that Punch's fortunate ability, its ability to reflect national opinion, gave the magazine the great power it achieved and earned the respect of each subsequent government [Spielmann, 2016, p. 188]. This author's phrase illustrates aspects of philosophy and aesthetics in the context of the development of the press, public opinion, and the role of art in society. While stating that the magazine expressed the national opinion, he emphasized the understanding of art as a mirror of society, giving voice to collective sentiment, social desires, phobias, and frustrations. The above suggests that the aesthetics of the comic's influence on mass audiences was understood pragmatically. Successful satire and caricature were seen by contemporaries as not only witty but also effective. Their value was measured not only by artistic merit but also by their ability to influence attitudes and moods, evoking a response. Thus, the comic began to be understood utilitarianly: as a powerful sociopolitical tool.

The author's book addresses issues of professional ethics and civic engagement. Spielmann reminds us of the magazine's publishing house's awareness of its moral responsibility. He suggests that proof of a cartoonist's power lies in a profoundly respectful attitude toward the smile, which brings popularity, and toward the ridicule, which kills [Spielmann, 2016, p. 189]. This respectful attitude means that the artist doesn't simply laugh mindlessly, but is aware of the power of their impact. They treat their satirical tools, which evoke

smiles and ridicule, as something that can have serious consequences. The author's distinction between the effects of the comic—smile and ridicule—in the context of his analysis of a popular contemporary satirical magazine anticipates discussions of elite and mass art.

We find manifestations of comic incongruity in the magazine's political cartoons and social satires, for example, in the works of the famous illustrator J. Tenniel (1820–1914). We also encounter techniques of hyperbole, metaphorical imagery, and disproportion that generate comic effects in the works of other prominent caricature artists who demonstrated their talent during the 19th century, such as T. Merry (1852–1902), L. Samborne (1844–1910), and C.H. Bennett (1828–1867). The comic was clearly constructed through understanding the gap between real phenomena and their idealized images in representation, which allows us to say that the theory of incongruity is most relevant to art associated with the concept of the comic. Images balancing on the edge of the comical and the horrific, often related to social issues or wars, are consistent with Baudelaire's understanding of the grotesque. His approach allows for the exploration of grotesque and ironic elements of caricature that lie beyond pure humor.

The boundaries of the comic are extraordinarily broad, encompassing various levels of understanding of the functions of laughter and realized in art from light irony to the grotesque. Political caricature often employs the grotesque to express moral horror, embodying tragedy. It sublimates the "low" genre, striving for its own maximum of generic possibilities. In critical discourse, the status of caricature was determined by the accepted hierarchy of genres (J. Ruskin, Royal Academy), which contributed to the marginalization of the comic. Based on the canonical Kantian and Hegelian aesthetic ideals, caricature could not be included in this canon on equal terms. The idea of aesthetic impartiality and the autonomy of art (I. Kant) defined the understanding of pure aesthetic experience, the contemplative distance required by the so-called "high genres." Hegel's concept of art as a stage of the world spirit, whose monumentality and true content, according to this logic, are contained in the highest forms of art, close to the Absolute. In the 19th century, the opposition between "high" art (moral function, beauty) and "low" art (illustration, satire) was immutable; the complexity

of form and depth of content in the general aesthetic rhetoric supported the hierarchy of the arts.

Abstract philosophical notions of the comic are evident in visual techniques in 19th-century art. Analyzing how Punch, the most significant English satirical magazine of the 19th century, shaped public opinion, we discover that its editorial policy, based on the philosophical and aesthetic norms of the era, was manifested in this way. Let us turn to the semantic model of art itself, defined by the content of the category of the comic. Essential here are the narrative strategy (of the caricature genre) and the language of art (style, features of printed graphics). Thus, Spielmann focused on Punch's role during the war, emphasizing its ability to provide laughter ("theory of superiority") and consolation ("theory of relief") in difficult times. These philosophical models can be defined as more relevant for embodiment in 19th-century art.

It's fair to conclude that caricature not only illustrated philosophical concepts but also served as a field for their testing and expansion. We see the concept of the comic as multifaceted and in need of further research, as we see the origins of the concepts of humor and laughter, closely linked to the concepts of the comic, as rooted in human nature and the structure of society. Thus, any philosophical understanding and refraction of the comic in the mirror of art permanently unfolds within the physiological and psychological realms of human activity, and has also been a sociocultural construct since ancient times. E.V. Barnashova notes the controversial nature of the now-standard proposition that artistic creativity inevitably emerges from the depths of philosophy: "In reality, such a straightforward projection does not exist, if, of course, we are speaking specifically of artistic practice, and not of the creation of aesthetic doctrines." An aesthetic program can be more closely related to a certain philosophical teaching, be part of it as an integral part (aesthetics as a philosophy of art), and directly grow out of it" [Barnashova, 2014, pp. 139–140].

Our review aims to complement existing scholarly discourse on the aesthetic categories of the comic in 19th-century philosophy and art, synthesizing the foundations of that century's philosophical thought with contemporary concepts of humor, drawing on visual material from Victorian English caricature as illustrative examples of the practical application of theoretical theses. We

believe the most relevant approach is the use of the category of incongruity, but in combination with other principles of the comic in artistic illustration techniques. The figure of the 19th-century artist, especially the caricaturist, who directly addressed various forms of the comic in his work, is not reducible to the mere illustrator of amusing pictures. He is a figure endowed with enormous power over minds and reputations. His art vacillates between entertainment in keeping with bourgeois tastes and the weapon of satire, exposing social vices that were revalued in this era of social upheaval and shaped the artist's new self-awareness. The development of mass media in the 19th century transformed the aesthetic function of the comic: priority shifted from deeper literary wit to more democratic forms of representation, deter-

mined largely by topicality. The comic, primarily presented to viewers in the periodical press, rather than the rarely encountered theater, literature, or more intimate, elite settings, became a tool of social critique and simultaneously a means of entertainment. The latter materializes the "theory of relief," articulating public discontent, psychologically perceiving it, and reproducing it through artistic forms and practices.

The ability of the mass satirical press (English) to be the authentic voice of the nation allowed publications like *Punch* not only to exert significant influence on public opinion but also compelled officialdom to recognize their legitimacy and take them into account. This reflects the essence of the evolving relationship between art, society, and the state during this era.

REFERENCES:

1. Baudelaire, C. 1965. *Art in Paris, 1845-1862: Salons and other exhibitions*, London, UK.
2. Baudelaire, C. 1971. *Curiosities esthétiques L'Art romantique*, Paris, France.
3. Meredith, G. *An essay on comedy, and the uses of the comic spirit*, reprinted by Archibald Constable & Co., London, UK, 1905; Nobel Press, 2025.
4. Raskin, V. 1985. *Semantic mechanisms of humor*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland.
5. Spielmann, M. 2016. *The History of «Punch»*, Wentworth Press.
6. Barnashova, E. 2014. "Philosophical and Artistic Systems in the Cultural Space of the 19th Century: Toward the Problem of Interconnections" [Filosofskie i hudozhestvennye sistemy v prostranstve kul'tury XIX veka: k probleme vzaimosvyazey], *International Journal of Cultural Studies [Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury]*.
7. Bakhtin, M. 1990. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa [The Works of François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]*, 2nd ed., Hudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR.
8. Bergson, A. 1992. *Smekh [Laughter]*, Art, Moscow, USSR.
9. Borev, Yu. 2025. *Komicheskoe, ili O tom, kak smekh kaznit nesovershenstvo mira, ochishchaet i obnovlyayet cheloveka i utverzhdaet radost bytiya [The Comic, or How Laughter Punishes the Imperfection of the World, Purifies and Renews Man, and Affirms the Joy of Being]*, 2nd ed., suppl., Izdatelskaya gruppa «Alma Mater», Moscow, Russia. (The Space of Laughter. Theory).
10. Hegel, G.V.F. 1968. *Estetika. V chetyrekh tomakh [Aesthetics. In four volumes]*, Iskusstvo, Moscow, USSR, vol. 1.
11. Hegel, G.V.F. 1969. *Estetika. V chetyrekh tomakh [Aesthetics. In four volumes]*, Iskusstvo, Moscow, USSR, vol. 2.
12. Hegel, G.V.F. 1971. *Estetika. V chetyrekh tomakh [Aesthetics. In four volumes]*, Iskusstvo, Moscow, USSR, vol. 3.
13. Hegel, G.V.F. 1973. *Estetika. V chetyrekh tomakh [Aesthetics. In four volumes]*, Iskusstvo, Moscow, USSR, vol. 4.
14. Dzmidok, B. 1974. *O komicheskom [On the Comic]*, Progress, Moscow, USSR.
15. Kozintsev, A. 2025. *Chelovek i smekh [Man and Laughter]*, 2nd ed., corrected and enlarged, Izdatelskaya gruppa «Alma Mater», Izdatelstvo «Alma Mater», Moscow, Russia. (The Space of Laughter. Theory).
16. Melnikov, S. 2015. "Sociology of Humor: Toward a Critique of Three Fundamental Theories of the Funny", *Bulletin of Economics, Law, and Sociology [Vestnik ekonomiki, prava i sotsiologii]*, no. 1.
17. Ruskin, J. 2024. *Lektsii ob iskusstve. Orlinoe gnezdo [Lectures on Art. The Eagle's Nest]*, AST, Moscow, Russia.
18. Thackeray, W. 1977. *Anglijskie yumoristy XVIII veka [English Humorists of the 18th Century]*, Collected Works, in 12 volumes, Hudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR, vol. 7.
19. Schopenhauer, A. 1999. *Mir kak volya i predstavlenie [The World as Will and Representation]*, Sovremenny Literator, Minsk, Belarus. (Classical Philosophical Thought).

Анна Александровна Фишер

Магистр искусствоведения,

соискатель научной степени кандидата искусствоведения

кафедры кино и современного искусства

Российского государственного гуманитарного университета

e-mail: modernanna@mail.ru

Москва, Россия

ORCID ID: 0000-0001-5163-7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-98-115

КАТЕГОРИИ КОМИЧЕСКОГО В ФИЛОСОФИИ И ИСКУССТВЕ XIX ВЕКА: АНГЛИЙСКАЯ КАРИКАТУРА ВИКТОРИАНСКОГО ВРЕМЕНИ

Аннотация: Статья посвящена междисциплинарному анализу категории комического в философии и визуальной культуре XIX века. Автор исследует трансформацию теоретических концепций смеха (теории превосходства, несоответствия и облегчения) в трудах Г.Ф.В. Гегеля, А. Шопенгауэра, А. Бергсона и других мыслителей, сопоставляя их с художественной практикой эпохи. Основной акцент сделан на английской карикатуре второй половины XIX века и деятельности журнала «Punch» как уникальной площадки, где абстрактные философские категории (ирония, гротеск, сатира) об-

ретали прикладное значение. В работе обосновывается роль комического как инструмента социальной коррекции, моральной критики и формирования общественного мнения, а также прослеживается связь между эстетическими трактатами и развитием массовой визуальной коммуникации. Представленный обзор предполагает возможность дальнейшего основательного междисциплинарного исследования.

Ключевые слова: категории комического, эстетика 19 века, английская карикатура, журнал «Punch», социальная критика, философия сатиры.

Избранная в качестве изучения тема «Категории комического в философии и искусстве XIX века» интересна тем, что выводит исследование из ограниченных рамок истории искусства в область эстетики, философии и культурологии. Основная задача нашего исследования заключается в сравнении того, как ключевые философские концепции комического (юмор, ирония, сатира, смех, гротеск) были осмыслены в эстетических трактатах XIX века. Предполагается проследить их воплощение в визуальной культуре и позволит использовать анализ изобразительного искусства (английская карикатура) как практический пример реализации философских концепций столетия. Теоретическую основу междисциплинарного обзора составляют источники философии, позволяющие обратиться к теории понимания понятия смеха и непосредственно самих категорий комического. Ключевые вопросы, под-

нимаемые исследованием, затрагивают проблему определения природы смеха и комического ведущими философами XIX века (Г.Ф.В. Гегель, А. Шопенгауэр, А. Бергсон). Ими затрагивалась сущность различия между «высокими» формами комического (юмор, ирония) и «низкими» (сатира, фарс, гротеск) в эстетическом учении. «Лекциях по эстетике» (1835–1838) Гегеля формируют оригинальную теорию смеха в философском контексте. позиция Шопенгауэра в «Мир как воля и представление» (1819–1844).

Нами будет рассмотрена искусствоведческая и критическая литература XIX века: воззрения Ш. Бодлера на примерах нескольких его работ, посвященных интерпретации искусства современности, практики французских Салонов, эстетической теории, а также эссе Дж. Мередита «Очерк о комедии и использовании комического духа» (1877), эстетические трактаты о рисунке и иллю-

страции – труду Дж. Рёскина. В процессе анализа мы желаем обозначить связь философских категорий с визуальным материалом: их отражение в критике искусства и в практике карикатуристов. Соотнесение художественных практик с философскими моделями второй половины XIX века определяет актуальность работы и формирует контекст. Нами очерчиваются хронологические и географические рамки анализа: XIX век, средоточие на британской визуальной культуре в качестве практического примера.

Парадокс комического заключается в повсеместном присутствии комического в культуре XIX века (массовая пресса, карикатура), но подвергалось маргинализации в академической среде, эстетической теории (Гегель, Кант). Связующим звеном между философией и искусством являются теоретические сочинения художественной критики и эстетики XIX века, одними из наиболее значимых текстов принадлежат упомянутому выше Бодлеру, писателю, автору и редактору «Punch» У.М. Теккерю. Помимо заявленных к рассмотрению философских подходов к комическому нами будет приведен обзор трех классических теорий смеха, описанных Виктором Раскином, предложил так называемую семантическую теорию юмора, позднее дополненную Сальваторе Аттардо в «Linguistic Theories of Humor» (1994). Это теории превосходства, несоответствия (также именуется теорией противоречия) и облегчения.

Проблемой, которую мы стремимся разрешить в представленном исследовании является определение философских категорий комического, анализ того, каким образом они соотносятся с конкретными приёмами, используемыми английскими карикатуристами XIX века. Мы стремимся обосновать, что английская карикатура второй половины XIX века функционировала как визуальная лаборатория. Внутри нее были проверены, конкретизированы и сублимированы абстрактные философские категории комического (особенно несоответствие и социальная коррекция) в гротеск, принципы метафоры и иронии, что требовало нового эстетического осмысления. Эти положения дополнены обращением к монографии по истории «Punch», отражавшие воплощение в сатирических иллюстрациях категорий комического. Не теряет актуальности и труд М.Г. Шпильманна «The History of "Punch"» (1895). Для методологической поддержки и со-

временного осмысления темы привлечены труды о философии комического М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» – концепции карнавала, гротескного реализма, «смеховой культуры». Хотя фокус данной работы концентрируется на более раннем временном периоде, идеи Бахтина о «ниже» и «верхе» юмора применимы к сатире. Теориям эстетики, как мы убедимся, присуще воззрение о дихотомии искусства на категории возвышенного, так и низменного.

Для анализа понятия комического особенно значимо привлечение труда отечественного исследователя Ю.Б. Борева – автора одного из наиболее полных, значимых работ эстетики, обращавшегося непосредственно к изучению эстетической категории комического «Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия». Автор анализирует разнообразие форм и родов юмора, сопровождая повествование примерами, преподнесенными литературой, кино, изобразительным искусством. Ценно обращение также в фундаментальной междисциплинарной монографии «Человек и смех» А.Г. Козинцева, в которой автор подвергнуть разбору принципы воплощения феномена смешного, позиции юмора в человеческом обществе, анализирует функции юмора, связанные с языковой, знаковой природой явления. Книга помогает нам осмыслить концепцию комического с онтологической перспективы, раскрывая природу самого объекта (с философской, психологической стороны) и предлагая его системные модели, формы. Польский исследователь Б. Дземидок также дает обширный теоретический анализ комического, с которому мы полагаем обратиться. Он ведет анализ путем сопоставления многообразия концепций комического, заключая, что отклонение от нормы объекта смешного служит составляющей большинства теоретических теорий.

Наша цель заключается изначально в систематизации ключевых философских работ, которые применимы к визуальному анализу сатирического искусства эпохи. Анализ теоретических концепций и понятий комического нам кажется интересным обнаружить применительно к концепции трех основных теорий юмора, часто применяющегося в современных междисциплинарных исследованиях. Для охвата ключевых философских моделей понимания эстетического (сопряженного с этим

«комического») XIX века потребуется рассмотреть три наиболее существенных подхода к комическому: "Incongruity Theory" («теория несоответствия»), "Superiority Theory" («теория превосходства») и "Relief Theory" («теория облегчения»), формировавшиеся в этот период. Они не противостоят, но дополняют друг друга по видению Раскина ("Semantic mechanisms of humor"). Упомянувший в социологическом обзоре эту теорию, С.С. Мельников, сопоставляет многие подходы к изучению функций, самой природы смеха. Им приведены в пример авторы Дж. Морриал («Comic Relief: A comprehensive philosophy of humor»), М. Кларк («Humour and Incongruity»), Э. Оринг («Engaging Humor»), Т. Шульц («Order of cognitive processing in humour appreciation») наряду с отечественными специалистами А.В. Дмитриевым, А.А. Сычевым в работе «Смех: социофилософский анализ» [Дмитриев, Сычев, 2005], подходившими к глубокому пониманию проблемы. Концепции приведенных исследователей подчинены пониманию комического на стыке его естественной природы, человеческой психике, с чем соприкасается идея теории облегчения, отчасти теория превосходства (агрессивные проявления) [Мельников, 2015, с.216]. Теория несоответствия сопряжена с корректирующими функциями, направленными на созидание личности или общества, основ социального порядка (М. Малкэй), и – даже на их деконструкцию (М. Дэвис) [Мельников, 2015, с.216]. Исторически автор возводит наблюдение к возможности применения трех теорий ко временам И. Канта, и, что особенно важно для нашего анализа к соприкасающимся с «теорией облегчения» теоретиками XIX века А. Бэном («The emotions and the will») и Г. Спенсером («Физиология смеха»), видевшими в юморе тип физиологической разрядки.

Еще с XVIII – начала XIX веков рождается в европейской культуре особый тип романтической иронии, наиболее интенсивные критические исследования которой приходятся на теорию Ф. Шлегеля, К.В.Ф. Зольгера, В. Тика, Э.Т.А. Гофмана. Далее они разворачиваются в фундаментальном преломлении и осмыслении их Гегелем. Широкое поле для анализа форм комического в эстетике дарит знакомство с его лекциями по эстетике, представляющими собой своего рода полемику с немецкими романтиками. Приведем его рассуждения о своеобразии понятия иронии, изобретенной Ф. Шлегелем: «...ироническое как

гениальная индивидуальность заключается в самоуничтожении всего великого и превосходного» [Гегель, 1968, с.73]. Иронические характеры в художественном изображении представляют томления и противоречия души. В главе, посвященной разложению классической формы искусства, о сатире Гегель писал, как о лишенной эпического и лирического начала [Гегель, 1969, с.225]. Философ рассматривал ее как пример разногласия между собственной объективностью и эмпирической действительностью. Ввиду невозможности, для постижения которой, ее следует воспринимать, согласно мнению Гегеля, как переходную форму классического идеала. В третьем томе, посвященном эстетике [Гегель, 1971], Гегель предлагает классификацию, иерархию видов искусства, исходя из степени приближенности к Абсолюту, историческому духу эпохи.

Описание непосредственного, а не исключительно теоретического восприятия комического мы обнаружим из содержания письма к Марии Гегель из Праги в 1824 году по поводу посещения театра: «...это порой кажется нам чрезвычайно странным, порой чрезвычайно смешным, ибо это опять-таки весьма ходульно, нравуучительно, серьезно» [Гегель, 1973, с.522]. Здесь философ ярко описывает увиденную сценку аллегорических персонажей, сыгранных в спектакле «Дон-Жуан». Можно заключить, что комическое в эмпирическом опыте прочувствовано Гегелем как принадлежность категории несоответствия. Применительно к концепции трех основных теорий разрешение комического противоречия проявлено в несостоятельности субъективного начала перед лицом абсолютной идеи. Комическое является проявлением неистинности содержания, состоящим в противоречии между формой и самим содержанием. Проявление идеологической и социальной функции карикатуры, способствующей установить, как «высокая» эстетика XIX века относилась к жанру, который часто считался «недостойным» содержания. Гегель Использовать для анализа идеологической функции карикатуры (как она разрешает или обнажает социальные противоречия.

Меридит определял комическое как интеллектуальную, социальную модель коррекции, направленную на исправление нравов общества. Признак истинной комедии он видел в том, что она пробуждает вдумчивый смех [Meredith, 2025, с. 87–90]. Смех должен быть подобен улыбке: тон-

ко выдержанный, обнаруживающий свет разума, умственное богатство, а не яркость и гротеск. Комическое проявляется спокойно и без злобы, направленной на свои мишени для остроты, не поддается пылкости и страсти. Комическое в английской культуре, по его мнению, отличается тем, что не стремится к грубости или к безвкусным преувеличениям. Согласно Мередиту, благодаря существованию разума, здравого смысла, сами умы людей действуют сообща. Он призывает не забывать о духовной составляющей в людях. В противном случае человек лишается способности как почувствовать комический дух, так и обрести от него утешение. Из приведенного мы можем заключить, что понимание комического отчасти роднит Мередита с Гегелем, как направленное на коррекцию духовного начала общества, потенцию воспитания нравственного чувства через искусство.

Комическое как осознание несоответствия мы обнаруживаем у Шопенгауэра. Позы и жесты персонажей входили в понимание грации в художественном произведении, следовательно, требовали соблюдения соответствия изображаемой особе. Искусство осмыслено им следующими положениями: «изобразительное искусство, поэзия и музыка служат познанию единственной действительной сущности мира, искусство – способ созерцания вещей» [Шопенгауэр, 1999, с. 353–354] и «Искусство прежде всего дарит утешение, наслаждение, это воплощенное для созерцания бытие, но лишённое его страданий, несовершенства» [Шопенгауэр, 1999, с. 481–482]. Далее философом раскрывается модель анализа таких формальных приёмов искусства как гиперболизация, искажение, объясняющих причину порождения смеха посредством художественных деформаций: «...когда характерное не оттеняет красоту, а переходит в безобразия, доходя до неестественности, то это Шопенгауэр понимал это карикатурой, шаржем, утрировкой» [Шопенгауэр, 1999, с. 417]. Согласно Борову, эти мысли согласуются с воззрением Гегеля о карикатурности как приеме, когда: «...определённый характер в высшей степени преувеличен, то есть реальные черты изображаются, доведенными до крайней степени выразительности» [Боров, 2025, с. 232].

В тринадцатом параграфе первого тома присутствует множество замечаний о смехе, как понятии, рожденным благодаря парадоксу, контрасту [Шопенгауэр, 1999, с. 166–171]. Смешное

возникает в результате отклонения тождества объектов от их понятия. Он пояснял, что чем сильнее сходство в одних пунктах между объектами и контрастней окажется несоответствие их в других отношениях, тем сильнее реализуется эффект комического. Подтверждения тому Шопенгауэр призывает обнаружить в любом анекдоте, забавном воспоминании. Притом бывает несколько вариантов подобной остроты. В первом случае тождество заключается в понятии, а различие в действительности, а во втором случае наоборот. Он выделял два рода смешного, в зависимости от природы его возникновения: острота (намеренный поступок) и глупость (случается произвольно). Говоря об остротах, философ употреблял выражения «calembourg», «rip», «l'equivoque». Исходя из этих положений Шопенгауэр заключает, что остроумие преимущественно выражается в словах, а порожденное глупостью комическое – в поступках.

Пониманию, как современники воспринимали категории комического в контексте эстетических дискуссий способны объяснить тексты английского критика Рёскина. Эстетическую ценность графического искусства он понимал в особой соразмерности трех качеств художника: умения, красоты и сходства [Рёскин, 2024, с. 76]. Теоретик, являясь автором многочисленных трудов, всесторонне анализировал современную массовую культуру, подчеркивая значимость моральной функции искусства. Главную функцию искусства он понимал, как «... служение действительным потребностям повседневной жизни» [Рёскин, 2024, с. 86]. Главное заключалось для него в формообразующем воздействии изобразительного искусства на нравственные критерии общества, поддержание христианских добродетелей и отображение истины.

Теория о смехе Бергсона поясняет возникновение устойчивых юмористических типажей (стереотипные образы политиков, денди, буржуа), уподоблявшимся механическим марионеткам. По мнению французского философа, способность вызывать смех вызвана повторяющимися, неестественными позами изображенных политиков как заводных кукол или животных. Несоответствие человеческой сущности производит нелепое впечатление на зрителя, задетого эксцентричным поведением фигуры. Мы действительно наблюдаем приложение данной типологии в карикатуре: высмеивание моды, снобизма. При-

ведем цитату самого Бергсона: «Комическое — это та сторона личности, которой она походит на вещь, те человеческие поступки, которые своей совершенно специфической косностью походят на настоящий механизм, на нечто автоматическое — словом, на движение безжизненное. Оно выражает, следовательно, известное индивидуальное или коллективное несовершенство, требующее немедленного исправления» [Бергсон, 1992, с. 59]. Проявление комического (извлечение воли и характера в личности человека) исследуется аналитиком в качестве «механического, наложенного на живое», компенсацией за косность и автоматизм. Понятие «механического» как проявление комического Бергсона согласуется в этом пункте с аналогичным представлением о «педантизме» (проявление остроты вследствие глупости), как свойстве духовно ограниченной личности слепо следующим моральным доктринам [Шопенгауэр, 1999, с. 169–170].

Подчеркивание искусственности человеческого существования, комическое проявляет себя как фактор, способствующий исправлению, социальной коррекции. Относительно приложения теории механизации Бергсона применимую в визуальной практике (фарс) американских социологов М. Дэвис отмечал, что, хотя возможности теорий юмора для анализа комического переоценены, однако обладают способностью объяснять теорию [Мельников, 2015, с.216]. Карикатурные изображения, согласно логике исследователя, функционируют как социальное наказание за негибкость или подражание. В эссе Бергсона фигурирует идея, что смех как коллективная деятельность выполняет социальную и моральную роль, заставляя людей избавляться от своих пороков.

Художественная критика XIX века, на примерах Бодлера, Теккерей, стала связующим мостом между философией и искусством. Данный взгляд профессионалов демонстрирует суждения о современных юмористических произведениях и их авторах, оценка юмористических приемов. Эти тексты показывают, как философские идеи применялись к визуальной культуре и как определялся статус карикатуры. Теккерей являлся ярким сатирическим писателем Англии, автором «Флора и Зефир», «Ярмарка тщеславия» и других произведений, служивших карикатурным изображением общества. Он публиковал также в журнале «Punch», с которым тесно сотрудничал, являлся редактором, ироничные «Записки сноба». В со-

держание интересующих нас «Английских юмористов XVIII века» Теккерей вошли материалы шести прочитанных в Англии, Шотландии, США в 1851 году лекций с примечаниями. Оценка комического искусства сочетает у писателя моральный или эстетический критерий в очерках в том числе авторской позиции: одобрение получили Р. Стиль, Дж. Аддисон, М. Прайор и А. Поп, критичней Теккерей подходил к сатире Т. Смоллета, Г. Фильдинга или Дж. Свифта, чье понимание комического автор упрекал в мизантропии, пессимизме. Морализаторский метод изложения преобладает в оценочности суждений Теккерей, однако в процессе повествования звучит признание в нахождении действительности не в официальных исторических хрониках, биографиях, а в произведениях обыденных, не принадлежащих высоким жанрам искусства: «Из беллетристики я выношу впечатление о жизни того времени, о нравах, о поведении людей, об их платье, о развлечениях, остротах и забавах общества...» [Теккерей, 1977, с.584]. Изучая природу английского юмора прежде всего в литературной традиции, Теккерей даёт взгляд изнутри на разницу между юмором и сатирой, как различными категориями комического. Викторианская мораль в лице его авторской позиции определяет юмор как вполне приемлемую формы комического, по сравнению с ранней английской сатирой (Дж. Свифт) или современной французской (замечания о комическом даре У. Конгрива, не уступавшим таланту Мольера [Теккерей, 1977, с.555]).

Одной из ключевых позиций, напрямую связывающих философию и визуальную сатиру, мы находим в текстах у французского теоретика, критика искусства Бодлера. Посвященное его исследованию работ современных живописцев, издание [Baudelaire, 1965] знакомит нас с интересом автора к реализации художественных выставок во Франции, являвшихся заметным культурным явлением эпохи. Начиная критическую деятельность с анализа Салона 1945–1862 годов, он во многом следовал традиции критики Д. Дидро, Стендаля (идеи об идеале) и Делакруа. В этих сочинениях Бодлер применительно к искусству современности соотносит представления об идеале в изобразительном искусстве, воплощенных при помощи линии и цвета. Следующая работа уже знакомит нас с исследованием им творчества французских карикатуристов (Ш. Верне, О. Домье, П. Гаварни, А. Монье, Ж. Гранвиль) [Baudelaire,

1971]. В своей критике отдавал предпочтение Домье, подчеркивая серьезность и моральную глубину его работ, способность выходить за рамки простого комического. Домье изображает ужасающие сцены (например, эпидемию холеры), где парижское небо кажется ироничным на фоне человеческих страданий. Бодлер заключает, то мастер – центральная фигура современной карикатуры, чье творчество сочетает публицистическую жесткость, документализм и глубокий психологизм. Изображения художника принадлежат тематике хаоса и мощной карнавальной эпопеи: сатирические сценки, гротеск, политические пародии. Серьезная социальная хроника сочетается у Домье с сильной эмоциональной и художественной силой в часто мрачных, жестких сюжетах: расправы, тюрьмы, суды. Картины эпохи полны крови и драматизма, представляют гротеск и реалистическое начала в сатире. Далее Бодлер рассматривает иностранные школы как важные источники комического с разной доминантой: моральная серьезность (У. Хогарт), гротескная энергия (Дж. Крукшенк), экспрессивно-фантастическая (Ф. Гойя). Все представленные им методы сатиры передают разные формы комического: от нравоучительного до карнавально-угрожающего. Самая сильная карикатура для Бодлера – та, где обнаруживается глубина мысли, наблюдательность и способность сочетать правду природы с художественным преобразованием. Он сравнивал итальянскую и фламандскую школы искусства на предмет комического. Бодлер полагал, что итальянское искусство, несмотря на свою живость, не способствует созданию глубокого комического искусства. В педантичном подходе он упрекает и карикатуры Леонардо да Винчи как слишком холодные, геометричные. Итальянский юмор откровенен, но не глубок. В качестве примера он упоминал забавные сценки художника Б. Пинелли. Фламандская и голландская с их особым, самобытным характером противопоставлены Бодлером итальянской школе. Ведущий представитель возвышенного понимания комического по его мнению – это П. Брейгель-младший. Присущий ему дьявольский и гротескный мир объясним особой «сатанинской грацией» или мощной галлюцинацией. Поражающая способность мастера создавать такое количество «ужасающих абсурдов», по мнению Бодлера, совпадает с исторической «эпидемией» ведовства и монструозности.

Определенно именно глубокому, тревожному, далёкому от ярмарочного шутовства комическому французский критик отдавал предпочтение.

В контексте исследования категорий комического обратимся к исследованию М. М. Бахтина, не утратившего своего значения в ряде позиций, служащих поводом для дискуссий. Введенный им концепт гротескного реализма объясняет наличие в культуре материально-телесного начала [Бахтин, 1990, с.25], что совместно с представлением об амбивалентности смеха применимо к рассмотрению гротеска в философском дискурсе и искусстве XIX века. Искусство, в особенности карикатура, соответственно соприкасается с этими концептами для критики «высокого», морального совершенствования общества. Ярко представленные автором концепты карнавала и смеховой культуры, с проявлениями внутренней свободы, отмены какой-либо иерархии, создание игровой, нарочито грубой, фривольной атмосферы, противоположной обыкновённому поведению добропорядочных людей в течение года. Карнавал дарит народу чувство единения и психологического освобождения, то можно соотнести с «теорией облегчения». С чем согласуется приведенные им слова И.В. Гете: «Римский карнавал – празднество, которое дается, в сущности, не народу, по народом самому себе» [цит. по: Бахтин, 1990, с.271].

В заключении книги Козинцев привел краткую мысль, с которой можно согласиться: «Комическое – это субъективная диалектика, игровое самоотрицание, рефлексия субъекта о своем собственном мировосприятии, воспринимаемом в динамике, с разных уровней развития» [Козинцев, 2025, с.259]. Действительно, комическое – это не просто реакция, а сложный интеллектуальный процесс. С развитием эстетической мысли XIX века существенно значим стал не только объект смеха (над чем мы смеемся), но и субъект смеха (понимание, кто смеется). Само понятие диалектики обращает нас к гегелевскому принципу противоречия должного (идеал) и сущего (реальность). А самоотрицание, рефлексия – это проявленное осознание несоответствия идеальному образу. В этом состоит функция искусства, образы которого являются объектами комического для зрителя. А зритель совершает субъективную диалектику, смеясь над вымышленными персонажами, рефлексиирует над собой и своим мировосприятием. Также это согласует-

ся со взглядом Шопенгауэра, касающееся внезапного осознания несоответствия между конкретными и абстрактными представлениями, то есть проявление той же очищающей рефлексии. Можно обнаружить созвучие и философии Бодлера, писавшего об осознании нашего превосходства над объектом смеха, так и признание личной ограниченности, отсылающих к самоотрицанию и принятию субъективности. Комическое, как мы видим, наделяется не только развлекательной и социальной ролью, но и является философским актом внутреннего переосмысления хотя и в игровой форме.

Дземидок ограничивал основными шестью группами, теоретически обосновывающими понятие комического: теория превосходства, деградации, контраста, противоречия, отклонения от нормы, смешанного типа [Дземидок, 1974, с.11]. Таким образом, распространенное ныне деление на три основных категории, мы кратко дополним несколькими концепциями. «Теория деградации» предлагает рассматривать комическое ценностью отрицательного порядка, заключающейся в переходе нашего внимания с не являющегося ценным для нас к действительно ценным явлениям. Интересна и «теория контраста», где понимание комического восходит к принципу неоправданности, несоответствия ожидания, согласующегося с суждением И. Канта о смехе, как аффекте [Дземидок, 1974, с.19]. Эта позиция, как замечал и Дземидок, определяется психологическим подходом к концепту комического, рассмотренного исследователями Г. Спенсером («Физиология смеха»), Т. Липпсом («Комическое и юмор»), Г. Гефдингсом («Очерки психологии»), чью позицию критически осмыслили позднее теоретики литературы Ю. Кшижановский («Исследования по истории польской литературы»), Г. Поспелов («Теория литературы»). Примечательна формулировка комического исходящая из «теории отклонения от нормы», исходящая из нелепости и нецелесообразности в качестве основы, вызывающей комизм. Здесь сатира бичует личность за отступление от норм, принятых обществом, правил и обычаев, моды и образа поведения в широком смысле. К сторонникам этой теории Дземидок причисляет К.М. Нейхема («Эстетический опыт и его предпосылки»), Р.К. Эллиота («Сила сатиры: магия, ритуал, искусство»), Дж. Сазерленда («Английская сатира») [Дземидок, 1974, с.33–38].

Подтверждению ряда озвученных выше идей послужит упоминание непосредственно самого иллюстративного материала, краткого анализа категорий комического в английской карикатуре. Книга М. Х. Шпильманна «История „Punch“» представляет многосторонний обзор британского сатирического журнала, знакомя читателя с богатой историей этого новаторского издания, наблюдая за ходом эволюции его публикаций на протяжении лет. Он отмечал значимость культурного значения в качестве платформы для политических и социальных комментариев. Примечательно автор вплетает в повествование постоянное взаимодействие журнала со значимыми историческими событиями, помогая читателям глубже понять культурный контекст, в котором процветал «Punch», а именно отображение социальных настроений и политического климата через призму комического. Шпильманн писал о том, что счастливая способность «Punch» заключалась в способности отражать мнение страны и придала журналу ту великую мощь, которой она достигла, и завоевала уважение каждого последующего правительства [Spielmann, 2016, с.188]. Эта фраза автора иллюстрирует аспекты философии и эстетики в контексте развития прессы, публичного мнения и роли искусства в обществе. Говоря о том, что журнал выражал мнение страны, он подчеркивал понимание искусства как зеркала общества, предоставлявшему голос коллективному настроению, общественным желаниям, фобиям и фрустрации. Приведенное выше позволяет отмечать, что эстетика влияния комического на массового зрителя понималась прагматически. Успешная сатира и карикатура виделась современниками не только остроумной, но эффективной. Их ценность измерялась не только художественными качествами, но и способностью воздействовать на взгляды и настроения, вызывать отклик. Таким образом комическое стало пониматься утилитаристки: как мощный социополитический инструмент.

Книга автора затрагивает вопросы профессиональной этики и гражданской позиции, Шпильманн напоминает об осознании моральной ответственности за издательством журнала. Он приводит мысль о том, что доказательство силы карикатуриста – это очень уважительное отношение к улыбке, которая приносит популярность, и к насмешкам, которые убивают [Spielmann, 2016, с.189]. Уважительное отношение означает, что

художник не просто бездумно смеется, но отдает отчет в силе своего воздействия. Он относится к своим инструментам сатиры, вызывающим улыбки и насмешки, как к чему-либо, что может иметь серьезные последствия. Представленное автором разделение эффектов, производимых комическим, на улыбку и насмешку в контексте его анализа популярного современного сатирического журнала, предвосхищает дискуссии об элитарном и массовом искусстве.

Проявления комического несоответствия обнаруживаются нами в политических карикатурах и социальных сатирах журнала, например, в работах знаменитого иллюстратора Дж. Тенниэла (1820–1914). Приёмы гиперболы, метафорических изображений, несоразмерности порождающих эффект комического мы встречаем и у других ярких мастеров карикатуры, проявивших свой талант в течение XIX столетия, как Т. Мерри (1852–1902), Л. Самборна (1844–1910), Ч.Г. Беннетта (1828–1867). Комическое определенно строилось посредством осмысления разрыва между реальными явлениями и идеализированными образами их в представлении, что позволяет говорить о том, что теория несоответствия для искусства, сопряженного с понятием комического, является наиболее релевантной. изображения, балансирующие на грани смешного и ужасного, часто связанные с социальными проблемами или войнами соотносятся с пониманием гротеска, которое мы отмечаем у Бодлера. Его подход разрешает изучение гротескных и иронических элементов карикатуры, находящихся за рамками чистого юмора.

Границы комического необычайно широки, включают различные уровни понимания функций смеха, реализуются в искусстве от легкой иронии до гротеска. Политическая карикатура часто применяет гротеск для выражения морального ужаса, воплощения трагедии. Она сублимирует «низкий» жанр, стремясь к собственному максимуму жанровых возможностей. В критическом дискурсе статус карикатуры обуславливался исходя из принятой иерархии жанров (Дж. Рёскин, Королевская академия), способствовавшей маргинализации комического. Исходя из ставших канонами кантовских и гегелевских эстетических идеалов, карикатура не могла быть на равных правах включена в данный канон. Идея эстетической беспристрастности, автономии искусства (И. Кант) определило понимание чистого эстетического опыта, требу-

емой т.н. «высокими жанрами» созерцательной дистанции. Представление Гегеля об искусстве как ступени мирового духа, монументальность, подлинную содержательность которого, содержат, согласно этой логике, высокие формы искусства близкие к Абсолюту. В XIX веке непреложным являлось противопоставление «высокого» искусства (моральная функция, красота) и «низкого» (иллюстрация, сатира), сложность формы и глубина содержания в общей эстетической риторике поддерживала иерархию искусств.

Абстрактные философские представления о комическом обнаруживаются в визуальных приёмах в искусстве XIX века. Анализируя, как самый значительный английский сатирический журнал XIX века «Punch» формировал общественное мнение, мы обнаруживаем что таким образом проявлялась его редакционная политика, основанная на философских, эстетических нормах эпохи. Обратимся к самой семантической модели искусства, определенного содержанием категории комического. Здесь существенна непосредственно повествовательная стратегия (жанра карикатуры) и язык искусства (стиль, особенности печатной графики). Так, Шпильманн уделял внимание роли «Punch» в период войны, подчёркивая способность дарить смех («теория превосходства») и утешение («теория облегчения») в трудные времена. Эти философские модели можно определить, как более релевантные для воплощения в искусстве XIX века.

Справедливо заключить, что карикатура не только иллюстрировала философские концепции, но служила полем их испытания и расширения. Понятие комического видится нам многогранным и требующем дальнейших исследований, так как нам видится исток понятий юмора и смеха, тесно сопряженные с концептами комического, базируется в человеческой природе и в структуре общества. Таким образом, любое философское осмысление и преломление в зеркале искусства представление о комическом, перманентно разворачивается в физиологической, психической областях человеческой деятельности, но и с древнейших времен является социокультурным конструктом. Барнашова Е.В. упоминает о спорности ставшего хрестоматийным положении о непреложном произрастании из недр философии художественного творчества: «Реально такой прямой проекции нет, если, конечно, говорить именно о художественной практике, а не о соз-

дании эстетических доктрин. Эстетическая программа может быть в большей мере соотнесена с определенным философским учением, входит в него как составная часть (эстетика как философия искусства), непосредственно произрастать из него» [Барнашова, 2014, с.139–140].

Наш обзор призван дополнить существующий научный дискурс об эстетических категориях комического в философии и искусстве XIX века, синтезируя основы философской мысли века с современными концепциями юмора с привлечением наглядного материала английской карикатуры викторианской поры в качестве наглядных примеров воплощения в практике теоретических тезисов. Наиболее релевантной, нам представляется, употребление категории несоответствия, но в сочетании с другими принципами комического в художественных приемах иллюстрирования. Фигура художника XIX века, особенно карикатуриста, непосредственно обращающегося в работе к разнообразным формам комического – не сводится к обыкновенному рисовальщику забавных картинок. Это фигура, наделяемая огромной властью над умами и репутациями. Его искусство колеблется между соответствующим буржуазным вкусам развлечением и оружием сатиры, обнажающим социальные пороки, что

и было переоценённым в эту эпоху общественных потрясений и сформировало новое самосознание художника. Развитие массовой печати в XIX веке изменило эстетическую функцию комического: приоритет от более глубокого литературного остроумия перешел к более демократическим формам изобразительности, определявшийся в значимой мере актуальностью. Комическое преимущественно появляющееся перед зрителем в периодической печати, а не встречаемое редко в театре, литературе, в более камерной, элитарной среде, стало инструментом социальной критики и одновременно реализацией развлекательной функции. Последняя – материализует «теорию облегчения», артикулируя общественное недовольство, психологически воспринимая и воспроизводя его посредством форм и практик искусства.

Способность массовой сатирической печати (английской) быть аутентичным голосом нации позволяла изданиям, таким как «Punch», не только оказывать значительное влияние на общественное мнение, но и вынуждало официальную власть признать их легитимность, считаться с ними. Это отражает сущность эволюции в связи между искусством, обществом и государством в рассматриваемую эпоху.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Baudelaire, C. 1965. *Art in Paris, 1845-1862: Salons and other exhibitions*, London, UK.
2. Baudelaire, C. 1971. *Curiosities esthétiques L'Art romantique*, Paris, France.
3. Meredith, G. *An essay on comedy, and the uses of the comic spirit*, reprinted by Archibald Constable & Co., London, UK, 1905; Nobel Press, 2025.
4. Raskin, V. 1985. *Semantic mechanisms of humor*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland.
5. Spielmann, M. 2016. *The History of "Punch"*, Wentworth Press.
6. Барнашова Е. Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей // Международный журнал исследований культуры. – 2014.
7. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990
8. Бергсон А. Смех. – М.: Искусство, 1992. – 128 с.
9. Боров Ю. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. – 2-е изд., доп. – М.: Издательская группа «Альма Матер», 2025. – 278 с.
10. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В четырех томах. – Т. 1. – М.: Искусство, 1968.
11. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В четырех томах. – Т. 2. – М.: Искусство, 1969.
12. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В четырех томах. – Т. 3. – М.: Искусство, 1971.
13. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В четырех томах. – Т. 4. – М.: Искусство, 1973.
14. Дземидок Б. О комическом. – М.: Прогресс, 1974.
15. Козинцев А. Человек и смех. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательская группа «Альма Матер»; Издательство «Альма Матер», 2025. – 296 с.
16. Мельников С. Социология юмора: к критике трех фундаментальных теорий смешного // Вестник экономики, права и социологии. – 2015. – №1.
17. Рёскин Дж. Лекции об искусстве. Орлиное гнездо. – М.: АСТ, 2024.
18. Теккерей У. Английские юмористы XVIII века / Собрание сочинений в 12 томах. – Т. 7. – М.: Художественная литература, 1977.
19. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. (Классическая философская мысль). – Минск: Современный литератор, 1999.

Olga A. Krasnogorova

PhD in Art History,
First Vice-Rector, Vice-Rector for
education work and development,
Professor,
Head of Piano Subdepartment,
V.S. Popov Academy of Choral Art
e-mail: vicerektor_axu@mail.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5153-0939
ResearcherID: AFF-6519-2022

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-116-127

ANALYTICAL APPROACHES TO THE THEORY OF INTERPRETATION OF CONTEMPORARY PIANO MUSIC

Summary: This article explores theoretical issues in the interpretation of piano music from the second half of the 20th and 21st centuries. As a theoretical and cognitive tool for studying interpretation, the author proposes the use of meta-analysis, which combines interdisciplinary research to adapt and develop a methodology for the holistic analysis of a work and its interpretation, as applied to the conditions of artistic practice in modern piano music. Analytical approaches are based on the presentation of interpretation, taking into account its communicative function, as a universal system that reveals a multitude of artistic contexts that create the hermeneutic circle of a modern musical work. The article identifies a broad body

of research relevant to the study of theoretical issues in contemporary interpretation. To identify the underlying causes of changes in the relationship between composer and performer, the importance of understanding the concept of an individual composer's project as an object of analysis from the perspective of scientific approaches and from the perspective of perception is noted. Thus, the research problematic is based on the integration of scientific fields, which creates a foundation for understanding fundamentally new approaches to interpretation.

Keywords: *interpretation, piano music, concept, style, semiotics, musical text, meta-analysis.*

The realisation of a composer's artistic design, addressed to the listener's perception, is one of the principal missions of the performing arts. V.N. Kholopova draws a distinction between the notions of "performance" and "interpretation": the former represents "any embodiment of the notated text in live sound before an audience," whereas "interpretation is a special, particular case in which the musician, wishing to preserve the master's work in the public consciousness, presents it while expressing their own attitude toward its meaning. Performance permits straightforward reproduction; interpretation entails an individual reading of the work" (Kholopova, 2014, p. 289).

Nevertheless, any performance of music by a human being can be regarded as an interpretation

possessing a certain degree of expressiveness, authenticity, and artistic completeness. An appeal to the consciousness of the listener, whether real or imagined, endows the performance with the properties of an utterance that generates figurative associations and meanings, while simultaneously lending them greater relief for the performer as well. The reproduction of a musical text with insufficiently articulated performative intentions, or in the course of working through the music without achieving a cumulative effect of artistic perception, is excluded from the scope of the present article.

The result of the creative interactions among composer, performer, and listener is the endless metamorphosis of a musical work in sound and in

the auditory imagination. As an object of study, this dynamic phenomenon of complex, at times hidden transformations of a composition through interpretations and perception remains invariably relevant to scholarly inquiry.

The principles governing the interpretation of works from preceding centuries were traditionally based on creating an adequate interpretation primarily from the standpoint of fidelity to the style of the era. Defining the significance of style for musical culture, E.V. Nazaikinskii emphasises the particular importance of the relationship between style and method, style and form, technique, content, and material. "Style is that quality which allows one, in music, to hear, to guess, to identify the person or persons who create or reproduce it, that is, a distinctive quality that makes it possible to judge genesis" (Nazaikinskii, 2003, p. 17).

Nazaikinskii identifies the hallmarks of style: an indication of a unified genesis, the requirement that style be musically, that is, aurally perceptible in its expression, and the involvement in this process of the entire aggregate of properties of music forming an organic, integral system. The functional significance of style is directed toward the listener's historico-cultural orientation. For the performer, stylistic factors constitute an essential aspect of grasping the composer's design, and the subjective condition for this is the so-called stylistic apperception.

The concept of authentic or historically informed performance, defined in Anglophone musicology as Historically Informed Performance (HIP), is grounded in the idea of reconstructing the style of an era. R. Taruskin argues that the goal of this phenomenon is to recreate the sonic space envisioned by the composer (Taruskin, 1995). The hypothetical possibility of empirically reconstructing the features of a sonic space relegates the significance of interpretive expressiveness as utterance to a secondary position. Many performers oriented toward this concept attempt to realise the authentic aesthetic and auditory ideals of past eras. In recent times, historically informed performance, which presupposes the musician's immersion in the study of the corresponding historical period, has become one of the leading trends in performance culture.

However, what original sonic space does authentic performance actually reproduce, if the two most important categories that belong to the domain of mental representations resist reconstruction: the composer's auditory imagination (which

often runs ahead of its time and exceeds the capabilities of available instruments) and the specifics of the listener's perception of musical art? In all likelihood, in the case of historically informed performance one can speak only of attempts to revive the sounding images of historical instruments.

Arnold Schoenberg maintained that "style is the quality of a work, based on the reflection of the specific worldview of its creator" (Schoenberg, 1946). An artist may foresee the completed composition that initially exists only in imagination, but will never begin its creation with a preconceived image of style, since the impulse for the work is the idea. For Schoenberg, the opposition between style and idea is resolved unequivocally: "The idea will never perish" (Schoenberg, 1946).

In the second half of the twentieth and twenty-first centuries, the principles of interpreting a musical composition have changed significantly. The need to bridge the gap between compositional creativity and artistic practice in contemporary music is evident and compels a search for the deep-seated causes of changes in the forms of the relationship between composer and performer. To achieve this goal, it is of paramount importance to apprehend the integrity of a composition as an object of scholarly analysis and from the standpoint of perception.

The radical reconceptualisation of the sonorous image of the piano in contemporary music has set the tasks of artistic practice apart as a distinct specialised domain for study: the challenges facing the performer in comprehending the figurative essence of compositions, grasping the structure and development of form, analysing the musical language and means of expression, and reading the notated text and the composer's remarks have multiplied manifold. Because compositional creativity in the second half of the twentieth and twenty-first centuries is oriented toward expanding the limits of perception, an understanding of the specifics of perception is essential for developing the theoretical foundations of interpretation. Grasping these factors makes it possible to identify the principles on which the creation of an interpretation is based in the era of transition from postmodernism to new stylistic paradigms.

The pianist who turns to contemporary music cannot rely on orientation toward a historical style, for they find themselves in a situation radically different from that of the interpreter of music from preceding centuries. The principal mode of expres-

sion in the second half of the twentieth and twenty-first centuries is the individual compositional project, which poses for the performer new problems of grasping the author's concept and creative signature, a meta-stylistic gesture that manifests itself distinctively in each particular work.

The scholarly concept of musical gesture, developed in international and Russian musicology, opens up possibilities for examining questions of the interpretation of contemporary music from a vantage point that goes beyond the search for conformity with any single style. As T.V. Tsaregradskaya observes, the leaders of the international avant-garde, Karlheinz Stockhausen and Pierre Boulez, regarded "the musical gesture as that which characterises the musician as a whole, as an individuality (whether composer or performer)" (Tsaregradskaya, 2018, p. 7). Proclaiming the superiority of the gestural criterion over the stylistic one, Stockhausen introduces the notion of "meta-style," recognisable by the characteristic intensity of individual creative gestures (cited in Tsaregradskaya, 2018, p. 7).

Contemporary humanities allow one to approach the problematic of creating an interpretation of the individual compositional project from the standpoint of concept analysis. A concept "encompasses not only logical features but also the components of scholarly, psychological, avant-garde artistic, emotional, and everyday phenomena and situations," asserts Yu. Stepanov (Stepanov, 2007).

The study of the author's representations that form the basis of interpretation is the subject of A. Parrott's book *Composers' Intentions? Lost Traditions of Musical Performance* (Parrott, 2015). Such a provocative formulation of the problem is focused primarily on vocal practices; consequently, for the study of piano performance, Parrott's work, although one of the few to examine questions of creative representations, is not as significant.

In the musical conceptualism of the twenty-first century, the primacy of the idea is absolute. The idea generates infinite variants of representation. The composer Johannes Kreidler, setting out his views on the composer's work with musical material in the essay "Style Melody," presents it as a conceptualised variant of Schoenberg's "Klangfarbenmelodie" (Kreidler, no date). The style melody is created by Kreidler simply: first, one writes a short (approximately four bars) musical phrase, then loads it into a music-generation program (for instance, the Microsoft Songsmith application), and subsequently

carries out a cyclical selection of various "styles" offered by the program. These are then incorporated into compositions. In this way, for example, a series of compositions was created under the collective title "Style," in which each stylistic pattern alternates with a cluster performed by acoustic instruments.

Kreidler draws a distinction between his own term "style melody" and Alfred Schnittke's concept of "polystylistics," noting the difference in that the styles he employs are often marginal to the academic tradition. For Kreidler, the concept of the style melody is, above all, the aesthetics of renouncing strong interconnections among structures and identifications and, most importantly, of rejecting any affectation.

With full certainty one can assert that the interpretation of music from the second half of the twentieth and twenty-first centuries is not based on the faithful reproduction of style, the integrity of which must at times be constructed from the intertextual diffusion of stylistic components. As Boulez writes, one must embody the meaning, "comprehend the essence of discordant elements so as to lend the composition unity" (cited in Chinaev, 2014, pp. 41-42).

Grasping the concept (idea) of a work enables the performer to identify unifying strategies. The category of style retains its significance within the mental system of interpretive invariants, within which stylistic identification and transitions from one stylistic mode to another take place. In this connection, it is appropriate to note that the analysis of the interpretation of contemporary music may presuppose the existence of a transcendent phenomenon, an open system of invariants.

The performer remains an intermediary between the composer, the text, and the listener, yet their actions effectively reconstruct the logic of compositional work, constituting a simultaneously constructive and deconstructive process. In the analytical apprehension of the system of interpretive invariants determined by the composer's intention and in identifying the relationship between text and meaning, the performer must employ the principles of "stylistic deconstruction," which is based on seeking ways to disaggregate and reconstruct the structure of the text from diverse elements. J.-J. Nattiez holds that the performer works toward the realisation of a secondary text, which becomes the interpretation (Nattiez, 1990).

It is evident that within the framework of traditional interpretation, which is based on conformity

with a unified period style, the process of stylistic deconstruction follows an entirely different trajectory and is directed toward the recognition and demarcation of elements into those that are authentic, adequate to the style, and those that do not fit within stylistic constraints. In the case of contemporary music, the authenticity of elements in the creation of an interpretation is apprehended in the context of their conformity or non-conformity to the concept and logic of the chosen performative strategy.

Among contemporary semiotic studies of musical art, considerable attention to the problems of interpretation is devoted in the existential theory of E. Tarasti. An important element of his approach to musical interpretation is the aspiration to present musical performance as a process of signification (Tarasti, 1994). One of Tarasti's works is entirely devoted to the analysis of musical interpretation from a semiotic perspective. The disclosure of meaning by the performer, from the researcher's point of view, is aimed at recreating certain musical meanings hidden in the text. The semiological theory of R. Monelle and the theory of musical gesture by R.S. Hatten must also be included within the purview of the study of questions of musical performance (Monelle, 1992; Hatten, 2004).

Musical semiosis is influenced by many cultural, social, and individual factors. The creative personality of a performer is formed on the basis of innate talent under the influence of empirical experience and the traditions of the performance schools in which they were trained. This exerts a decisive influence on the specifics of the performer's perception of the artistic content of a musical work. Selected concepts of semiotics are applicable to the comprehension of issues involved in creating an interpretation of contemporary music. The starting point for grasping a musical work and for the emergence of performative intentions is penetration into the conceptual essence and analysis of the work.

In the field of musical semiotics, N. Cumming reflects on the various levels of interpretation. As the external level, she identifies the results of sociocultural stereotypes, from which the performer strives to realise an individual style of interpretation. Perceiving her own performing activity as a representation of social and interactive experience, Cumming asserts: "When I become aware of the 'outer' side of my musical identity as a stereotype of certain actions, I can begin to question the extent to which I am constrained in my representations, and what

conceptual frameworks guide me. What is the basis of my choice, and how free am I in my decision? ... The 'outer' function of this choice reflects my desires and possible self-limitations, constituting the 'inner self' of the performer, that is what it means to be an interpreter of a musical work" (Cumming, 2000, p. 115).

The concept of a semiotic understanding of individual performative intentions can be applied to the analysis of the balance between subjectivity and the artistically determined objective factors of musical interpretation. In determining the features of an adequate presentation of a specific work, one may assume that each performer possesses qualities that represent a kind of creative "gesture" dominating their interpretations.

The meaning of a work is perceived and apprehended in the act of performance and perception; it is infinitely mutable. The performance of Lachenmann's works is a creative act of uniting the mental potentials of composer, performer, and listener, since the transmitted meanings are expressively articulated through musical communication. The composer, noting that in contemporary music what matters is not so much new sound as new hearing, attempts to present his musical material as a process transformed in interpretation through the trajectories of the perceptions of performers and listeners (Lachenmann, 1974). For Lachenmann, interpretation is inseparable from an equally active listening stance, since both performance and listening represent, in the composer's view, a path of self-knowledge.

From the standpoint of semiotics, Lachenmann approaches performance and perception in a structuralist manner: "The key concept of such listening is called 'structure,'" he writes. However, the experience of structural listening is oriented not only toward identifying the elements of the sounding object but also refines one's hearing, ordering the object. Simultaneously, the perception of the physical properties of the sound is heightened, it is ordered through the relationships that unfold between the sound source and the acoustics of the space, discerned in time. In other words, listening is at once awareness, conscious and unconscious, of those connections that pertain to the sound, just as of those in which these relationships arise, illuminating every sounding moment anew (Lachenmann, 2003).

Reflecting on the complexity of interpreting contemporary music, one may arrive at conclusions

regarding the fact that the character of the performative system exceeds the bounds of the former paradigm of the performing arts conceived exclusively as mediation. One observes the development of a process of emancipation of the performing arts from earlier concepts, the evaluation of which requires taking into account a multitude of factors.

The study of the question of how performance can contribute to comprehending the role of musical art in culture is presented in N. Cook's book, which advances the idea of viewing music as a performative art (Cook, 2007). Proposing an interpretation of "expanded listening" in the context of new technologies, the researcher seeks to reflect their significance in the understanding of music as a cultural phenomenon. The history of the creative interrelations between composer and performer comes within the purview of the author's interdisciplinary investigation.

Reliance on the intersection of various scholarly fields supports the epistemology of interpretation and contributes to the development of its theory in the music of the second half of the twentieth and twenty-first centuries, informed by a conception of interpretation that, taking into account its communicative function, serves as a universal system revealing the multiplicity of artistic contexts that define the hermeneutic domain of a contemporary musical work.

In scholarly discourse, the concept of meta-analysis is encountered, combining the results of interdisciplinary research to confirm one or several interrelated scholarly hypotheses. Meta-analysis in musical art has not hitherto been employed in such a capacity, appearing only occasionally in works devoted to the study of music at the intersection with other scholarly fields, in particular psychology. The use of meta-analysis as a theoretical-cognitive toolkit for the study of interpretation and its

perception makes it possible to integrate the methods of musicology with philosophy, aesthetics, semiotics, axiology, and psychology and to examine the performing arts in contemporary music from diverse perspectives.

The phenomenon of the interpretation of contemporary music reveals interconnections with reception aesthetics, the aim of which is the aspiration to reconstruct the perception of a text and its evolution in history. In many authorial concepts of the second half of the twentieth and twenty-first centuries, one observes a departure from the traditional treatment of the musical text, although interconnections with a complex system of allusions, hidden symbols, and signs have been preserved. In reception aesthetics, the key idea became the link between the author and the recipient, which gave rise to the notion of the "horizon of expectation," introduced by H.R. Jauss (Jauss and Benzinger, 2013). The horizon of expectation is a complex of aesthetic, social, and psychological representations that condition the perception of an artistic work. From the standpoint of reception aesthetics, an artistic work is not equal to itself, since its meaning is permanently mutable. Herein lies the necessity of applying meta-analysis, which constitutes a flexible instrument for searching for connections. This method allows one to change representations and to discover new meanings embedded in music, taking into account the positions of all participants in the communicative chain of creation, performance, and perception of an artistic work and their "horizons of expectation."

The proposed approaches to the study of performing activity create the preconditions for further investigations of the processes of musical thought. The integration of scholarly fields in examining the problematic serves as a foundation for developing new approaches to the analysis of interpretations.

REFERENCES:

1. Nazajkinskij, E.V. 2003. *Stil' i zhanr v muzy`ke: Ucheb. posobie dlya stud. vy`ssh. ucheb. zavedenij [Style and Genre in Music: A Textbook for students of higher education institutions]*, Gumanit. izd. centr Vlado, Moscow, Russia.
2. Stepanov, Yu.S. 2007. *Koncepty. Tonkaya plenka civilizacii [Concepts. A Thin Film of Civilization]*, Yazy`ki slavyanskix kul`tur, Moscow, Russia.
3. Kholopova, V.N. 2014. *Muzy`ka kak vid iskusstva: uchebnoe posobie [Music as an Art Form: A Textbook]*, 4th ed., corrected, Planeta muzy`ki, Saint Petersburg, Russia.
4. Tsaregradskaya, T.V. 2018. *Muzy`kal`ny`j zhest v prostranstve sovremennoj kompozicii: monografiya [Musical Gesture in the Space of Contemporary Composition: Monograph]*, Kompozitor, Moscow, Russia.
5. Chinaev, V.P. 2014. *V storonu novoj celostnosti: intertekstual`nost` — postavangard — postmodernizm v muzy`kal`nom iskusstve vtoroj poloviny` XX — nachale XXI veka [Toward a "New Integrity": Intertextuality—*

Post-Avant-Garde—Postmodernism in Musical Art of the Second Half of the 20th — Early 21st Centuries], Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta, Saint Petersburg, Russia, issue 1.

6. Cook, N. 2007. *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, Routledge.
7. Cumming, N. 2000. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Canadian University Music Review; Indiana University Press, Bloomington, USA.
8. Jauss, H.R. and Benzinger, E. 2013. "Literary History as a Challenge to Literary Theory", *New Literary History*, 2 (1), pp. 7–37, March.
9. Hatten, R.S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington, USA.
10. Hockley, L.J. 2018. *Performing complexity: theorizing performer agency in complexist music*, Ph.D. Thesis, University of British Columbia, Vancouver, Canada.
11. Kreidler, J. *Style Melody*, available at: <https://www.kreidler-net.de/english/theory.html>
12. Lachenmann, H. 1974. "Die geforderte Kommunikation", *Musica*, no. 28, Kassel: Pp. 228-230.
13. Lachenmann, H. 2003. "Hearing [Hören] is Defenseless—without Listening [Hören]: On Possibilities and Difficulties", *Circuit*, no. 13 (2), pp. 27-50. DOI: <https://doi.org/10.7202/902272a/>
14. Monelle, R. 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic, Philadelphia, USA.
15. Nattiez, J.-J. 1990. *Music and Discourse Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, Princeton, N.J., USA.
16. Parrott, A. 2015. *Composers Intentions? Lost Traditions of Musical Performance*, Boydell & Brewer, Boydell Press, Woodbridge, UK.
17. Schoenberg, A. 1946. *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*, [Online], available at: <https://sites.evergreen.edu/thewordintheear-fall/wp-content/uploads/sites/316/2014/09/schoenberg.pdf>
18. Tarasti, E. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, USA.
19. Taruskin, R. 1995. *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York and Oxford, USA.

Ольга Альбертовна Красногорова

Кандидат искусствоведения,
первый проректор – проректор по
учебно-воспитательной работе и развитию,
профессор,
заведующая кафедрой фортепиано
Академии хорового искусства
имени В.С. Попова
e-mail: vicerektor_axu@mail.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-5153-0939
ResearcherID: AFF-6519-2022

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-116-127

АНАЛИТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ТЕОРИИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НОВЕЙШЕЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Аннотация: В статье рассматриваются теоретические вопросы интерпретации фортепианной музыки второй половины XX–XXI века. В качестве теоретико-познавательного инструментария для изучения интерпретации автором предлагается использование мета-анализа, объединяющего междисциплинарные исследования для адаптации и развития методологии целостного анализа произведения и его интерпретации, применительно к условиям артистической практики в новейшей фортепианной музыке. Аналитические подходы обусловлены представлением интерпретации с учетом ее коммуникативной функции в качестве универсальной системы, выявляющей множество художественных контекстов, создающих герменевтический круг музыкального произведения

Воплощение композиторского художественного замысла, адресованное восприятию слушателя, является одной из главных миссий исполнительского искусства. В.Н. Холопова отмечает отличие понятий «исполнение» и «интерпретация»: первое представляет собой «всякое воплощение нотного текста в живом звучании перед слушателями», в то время как «интерпретация — особый частный случай, когда музыкант, желая сохранить произведение мастера в общественном сознании, преподносит его, выражая свое отношение к его смыслу. Исполнение допускает

новейшего времени. В статье определяется широкий корпус исследований, значимых для изучения теоретических вопросов современной интерпретации. Для поиска глубинных причин изменений взаимоотношений композитора и исполнителя отмечается важность осмысления концепции индивидуального композиторского проекта как объекта анализа с научных позиций и с точки зрения особенностей восприятия. Таким образом, проблематика исследования основывается на интеграции научных областей, что создает фундамент для осмысления принципиально новых подходов к интерпретации.

Ключевые слова: интерпретация, фортепианная музыка, концепция, стиль, семиотика, музыкальный текст, мета-анализ.

простое воспроизведение, интерпретация — индивидуальное прочтение произведения» [3, 289].

Тем не менее, любое исполнение музыки человеком можно рассматривать в качестве интерпретации, обладающей той или иной степенью выразительности, достоверности и художественной законченности. Обращение к сознанию слушателя (реального или вымышленного) наделяет исполнение свойствами высказывания, генерирующего образные ассоциации и смыслы, в то же время, придавая им большую рельефность и для самого играющего. Воспроизведение музы-

кального текста с недостаточно выраженными исполнительскими намерениями или в процессе работы, при котором не суммируется эффект художественного восприятия оставляем за пределами рассмотрения.

Результатом творческих взаимодействий композитора, исполнителя и слушателя становятся бесконечные метаморфозы музыкального произведения в звучании и слуховом воображении. В качестве объекта изучения этот динамичный феномен сложных, подчас скрытых трансформаций сочинения в интерпретациях и перцепции оказывается неизменно актуальным для исследований.

Законы трактовки произведений предшествующих веков традиционно основываются на создании адекватной интерпретации в первую очередь с точки зрения соответствия стилю эпохи. Определяя значение стиля для музыкальной культуры, Е.В. Назайкинский подчеркивает особую значимость соотношения стиля и метода, стиля и формы, техники, содержания, материала. «Стиль — это то качество, которое позволяет в музыке слышать, угадывать, определять того или тех, кто ее создает или воспроизводит, то есть качество отличительное, дающее возможность судить о генезисе» [1, 17].

Назайкинский выявляет признаки стиля: указание на единый генезис, требование музыкальной, то есть осознаваемой слуховым восприятием его выраженности, вовлечение в этот процесс всей совокупности свойств музыки, образующей органичную целостную систему. Функциональное значение стиля нацелено на историко-культурную ориентированность слушателя. Для исполнителя стилевые факторы являются существенным аспектом постижения композиторского замысла, а субъективным условием служит так называемая стилевая апперцепция.

На идее реконструкции стиля эпохи основывается концепция аутентичного или исторически информированного исполнительства, определяемая в англоязычном музыкознании как *Historically informed performance* (HIP). Р. Тарускин утверждает, что цель этого явления — воссоздание звукового пространства, задуманного композитором [18]. Гипотетическая вероятность эмпирически реконструировать звуковое пространство отодвигает значимость выразительности интерпретации как высказывания на второй план. Многие исполнители, ориентированные на эту концеп-

цию, пытаются воплотить аутентичные эстетические и слуховые идеалы прошлых эпох. За последнее время, исторически информированное исполнительство, предполагающее погружение музыканта в изучение соответствующего исторического периода, стало одним из ведущих трендов в артистической практике.

Однако какое именно исходное звуковое пространство на самом деле воспроизводит аутентичное исполнительство, если не поддаются воссозданию две наиболее важные категории, принадлежащие области ментальных представлений — композиторское слуховое воображение (часто опережающее время и выходящее за пределы возможностей доступных инструментов) и специфика восприятия музыкального искусства слушателем? Скорее всего, в случае исторически информированного исполнительства можно говорить лишь о попытках возрождения звучащих образов исторических инструментов.

Арнольд Шёнберг утверждал, что «стиль — это качество произведения, основанное на отражении специфического видения мира того, кто его создал» [16]. Художник может заранее предвидеть законченное сочинение, первоначально существующее только в его фантазии, но он никогда не начнет его создание с предвзятого образа стиля, поскольку импульсом работы является идея. Для Шёнберга противопоставление стиля и идеи решается однозначно: «Идея никогда не погибнет» [16].

Во второй половине XX–XXI века принципы интерпретации музыкального сочинения значительно изменились. Необходимость преодоления разрыва между композиторским творчеством и артистической практикой в новейшей музыке очевидна и вынуждает искать глубинные причины изменений форм взаимоотношений композитора и исполнителя. Для достижения этой цели крайне важно осознать целостность сочинения как объекта научного анализа и с точки зрения восприятия.

Радикальное переосмысление сонорного образа фортепиано в новейшей музыке привело к обособлению задач артистической практики в особую специфическую область исследования: кратно усложнились вопросы постижения исполнителем образной сущности композиций, осознания структуры и развития формы, анализа музыкального языка и средств выразительности, прочтения нотного текста и авторских ре-

марок. Поскольку композиторское творчество во второй половине XX–XXI века ориентировано на расширение пределов восприятия, изучение специфики перцепции необходимо для разработки теоретических основ интерпретации. Осмысление этих факторов позволяет выявить принципы, на которых основывается создание интерпретации в эпоху перехода от постмодернизма к новым стилистикам.

Пианисту, обращающемуся к новейшей музыке, не представляется возможным руководствоваться ориентацией на исторический стиль, так как он оказывается в кардинально отличной ситуации от интерпретатора музыки предыдущих столетий. Основным способом выражения во второй половине XX–XXI века становится индивидуальный композиторский проект, что выдвигает для исполнителя новые проблемы постижения авторской концепции и творческого почерка – метастилевого жеста, своеобразно проявляющегося в каждом конкретном сочинении.

Научная концепция музыкального жеста, разрабатываемая в зарубежном и российском музыкознании, открывает возможности рассмотрения вопросов интерпретации новейшей музыки с ракурса, выходящего за пределы поисков соответствия какому-либо единому стилю. Как отмечает Т.В. Цареградская, лидеры зарубежного авангарда Карлхайнц Штокхаузен и Пьер Булез видели «музыкальный жест как то, что характеризует музыканта в целом как индивидуальность (будь он композитор или исполнитель)» [4, 7]. Декларируя превосходство жестового критерия над стилевым, Штокхаузен обозначает понятие «метастилия», опознаваемого по характерной интенсивности индивидуальных творческих жестов [цит. по: 4, 7].

Современная гуманитарная наука позволяет подойти к проблематике создания интерпретации индивидуального композиторского проекта с точки зрения анализа концепции. Концепт «включает в себя не только логические признаки, но и компоненты научных, психологических, авангардно-художественных, эмоциональных и бытовых явлений и ситуаций» — утверждает Ю. Степанов [2].

Исследованию авторских представлений, являющихся основой интерпретации, посвящена книга Э. Пэррота «Композиторская интенция? Утрата исполнительских традиций» [15]. Подобная провокационная постановка проблемы сфо-

кусирована в основном на вокальных практиках, поэтому для исследования фортепианного исполнительства, работа Пэррота, хотя и одна из многих, посвященных изучению вопросов творческих представлений, не является столь значимой.

В музыкальном концептуализме XXI века приоритетность композиторской идеи, порождающей бесконечные варианты репрезентаций, безусловна. Композитор Йоханес Крайдлер, излагая свои взгляды на работу композитора с музыкальным материалом в эссе «Стилевая мелодия» («Style Melody»), представляет ее как концептуализированный вариант шенберговской «Klangfarbenmelodie» [10]. Стилевая мелодия создается Крайдлером просто: в первую очередь необходимо написать короткую (около четырех тактов) музыкальную фразу, далее загрузить ее в программу для генерации музыки (например, в приложение для создания музыкального сопровождения Microsoft Songsmith), а затем осуществить циклический выбор различных «стилей», предлагаемых этой программой. После этого они включаются в композиции. Так создана, например, серия композиций под общим названием «Стиль», где каждый стилиевой паттерн перемежается кластером, исполняемым акустическими инструментами.

Крайдлер проводит границу между собственным термином «стилевая мелодия» и понятием «полистилистика» Альфреда Шнитке, отмечая различия в том, что используемые им самим нередко носят маргинальный для академической традиции характер. Для Крайдлера концепция стилиевой мелодии — это, прежде всего эстетика отказа от прочных взаимосвязей структур, отождествлений, и, самое главное, от любой аффектации.

Со всей очевидностью можно утверждать, что интерпретация музыки второй половины XX–XXI века основывается не на достоверном воплощении стиля, целостность которого подчас необходимо создать из интертекстуальной диффузии стилиевых компонентов. Как пишет Булез, надо воплотить смысл, «понять сущность разногласных элементов, чтобы придать сочинению единство» [цит. по: 5, 41-42].

Постижение концепции (идеи) произведения позволяет исполнителю определить объединяющие стратегии. Категория стиля сохраняет значение в ментальной системе инвариантов интерпретации, в рамках которой происходят стилистическая идентификация и переходы от од-

ной стилистики к другой. В связи с этим уместно обозначить, что анализ интерпретации новейшей музыки может подразумевать наличие трансцендентного феномена – открытой системы инвариантов.

Исполнитель по-прежнему является посредником между композитором, текстом и слушателем, но его действия как бы восстанавливают логику композиционной работы, представляя собой одновременно конструктивный и деконструктивный процесс. При аналитическом осмыслении системы инвариантов интерпретации, определенных композиторской интенцией и выявлении взаимосвязи между текстом и его значением, исполнителю приходится использовать принципы «стилевой деконструкции», основанной на поиске способов разобщения и воссоздания заново структуры текста из различных элементов. Ж.-Ж. Натье полагает, что исполнитель работает над воплощением вторичного текста, который становится интерпретацией [14].

Очевидно, что в рамках традиционной интерпретации, основанной на соответствии единому стилю эпохи, процесс стилиевой деконструкции движется по совершенно иной траектории и направлен на осознание и фильтрацию элементов на подлинность — адекватные стилю и те, которые не укладываются в стилиевые ограничения. В случае с новейшей музыкой подлинность элементов при создании интерпретации осознается в контексте соответствия / не соответствия концепции и логике избранной исполнительской стратегии.

Среди современных семиотических исследований музыкального искусства значительное внимание проблемам интерпретации уделяется в экзистенциальной теории Э. Тарасты. Важным элементом его подхода к музыкальной интерпретации становится стремление представить музыкальное исполнение как процесс сигнификации [17]. Одна из работ Тарасты полностью посвящена анализу музыкальной интерпретации с позиций семиотики. Раскрытие смысла исполнителем, с точки зрения исследователя, нацелено на то, чтобы воссоздать определенные музыкальные значения, скрытые в тексте. Семиологическую теорию Р. Монеля и теорию музыкального жеста Р. Хаттена также необходимо включить в ареал изучения вопросов музыкального исполнительства [13], [9].

На музыкальный семиозис влияют многие культурные, социальные и индивидуальные фак-

торы. Творческая личность музыканта формируется на основе врожденной одаренности под влиянием эмпирического опыта и традиций воспитавших его исполнительских школ. Это оказывает ключевое влияние на специфику восприятия исполнителем художественного содержания музыкального произведения. Избранные концепции семиотики применимы к осмыслению вопросов создания интерпретации новейшей музыки. Отправной точкой постижения музыкального произведения и возникновения исполнительских намерений служит анализ и понимание концептуальной сущности произведения.

В области музыкальной семиотики Н. Камминг размышляет о различных уровнях интерпретации. В качестве внешнего уровня, она обозначает социокультурные стереотипы, отталкиваясь от которых исполнитель стремится воплотить индивидуальный стиль интерпретации. Воспринимая свою артистическую деятельность как репрезентацию социального и интерактивного опыта, Камминг утверждает: «Когда я осознаю «внешнюю» сторону моей музыкальной идентичности как стереотип, я могу начать сомневаться в том, насколько ограничена в своих представлениях и какими концептуальными рамками я руководствуюсь? Что является основанием моего выбора и насколько я свободна в своем решении? <...> "Внешняя" функция этого выбора отражает мои желания и возможные самоограничения, составляющие "внутреннее я" исполнителя — вот что значит быть интерпретатором музыкального произведения» [7, 115].

Концепция семиотического осмысления индивидуальных исполнительских намерений может быть применена к анализу сбалансированности между субъективностью и художественно обусловленными объективными факторами музыкальной интерпретации. Определяя особенности адекватного представления конкретного произведения, можно предположить, что каждый исполнитель обладает качествами, представляющими своего рода творческий «жест», доминирующий в его интерпретациях.

Смысл произведения воспринимается и осознается в акте исполнения и перцепции, он бесконечно изменчив. Исполнение произведений Лакенмана является творческим актом объединения ментальных потенциалов композитора, исполнителя и слушателя, так как транслируемые смыслы выразительно артикулируются посред-

ством музыкальной коммуникации. Композитор, отмечая, что в современной музыке важно не столько новое звучание, сколько новое слышание, пытается представить музыкальный материал как процесс, преобразуемый в интерпретации через траектории восприятий исполнителей и слушателей [11]. Интерпретация для Лахенмана неотделима от столь же активной слушательской позиции, поскольку и исполнение, и прослушивание представляют, по мнению композитора, путь самопознания.

С точки зрения семиотики, Лахенман подходит к исполнению и перцепции по-структуралистски: «Ключевое понятие такого прослушивания называется "структура", — пишет он. Однако, опыт структурного слушания ориентируется не только на определение элементов звучащего объекта, но также и уточняет слышание, упорядочивая объект. Одновременно усиливается восприятие физических свойств звучания — оно выстраивается через соотношения между источником звука и акустикой пространства, осознаваемые во времени. Другими словами, слушание одновременно и осмысление — сознательное и бессознательное тех звуковых взаимосвязей и соотношений, которые освещают каждое звучащее мгновение по-новому» [12].

Осмысляя сложность интерпретации новейшей музыки, можно прийти к выводам относительно того, что характер перформативной системы выходит за пределы прежней парадигмы исполнительского искусства исключительно как посредничества. Приходится наблюдать развитие процесса эмансипации артистической практики от прежних концепций, для оценки которых необходимо учитывать множество факторов.

Изучению вопроса каким образом исполнительство может способствовать осмыслению роли музыкального искусства в культуре посвящена книга Н. Кука, в которой транслируется идея взгляда на музыку как на перформативное искусство [6]. Выдвигая трактовку «расширенного слушания» в контексте новых технологий, исследователь стремится отразить их значение в понимании музыки как культурного феномена. В поле зрения междисциплинарного исследования автора оказывается история творческих взаимосвязей композитора и исполнителя.

Опора на пересечение различных научных областей поддерживает эпистемологию интерпретации и способствует разработке ее теории

в музыке второй половины XX–XXI века. Представление интерпретации с учетом ее коммуникативной функции в качестве универсальной системы обусловлено необходимостью выявления множества художественных контекстов, определяющих герменевтический ареал музыкального произведения новейшего времени.

В научном дискурсе встречается понятие мета-анализа, опирающегося на результаты междисциплинарных исследований для подтверждения одной или нескольких взаимосвязанных научных гипотез. Мета-анализ в музыкальном искусстве до настоящего времени не применялся в подобном качестве, лишь изредка встречаясь в работах, посвященных изучению музыки на пересечении с другими научными областями, в частности, с психологией. Использование мета-анализа в качестве теоретико-познавательного инструментария для изучения интерпретации и ее перцепции позволяет объединять методы музыкознания с философией, эстетикой, семиотикой, аксиологией, психологией и рассматривать исполнительское искусство второй половины XX–XXI века с различных точек зрения.

Феномен интерпретации новейшей музыки обнаруживает взаимосвязи с рецептивной эстетикой, целью которой является стремление реконструировать восприятие текста. Во многих авторских концепциях второй половины XX–XXI века наблюдается отказ от традиционной трактовки музыкального текста, хотя взаимосвязи со сложной системой аллюзий, скрытых символов и знаков сохраняются. В рецептивной эстетике ключевой идеей стала связь автора и реципиента, приведшая к возникновению понятия «горизонт ожидания», введенного Х.Р. Яуссом [8]. Горизонт ожидания — это комплекс эстетических, социальных, психологических представлений, обуславливающих перцепцию художественного произведения. С позиции рецептивной эстетики художественное произведение не равно себе самому, так как его смысл перманентно изменчив. В этом проявляется сходство со свойствами интерпретации новейшей музыки, исследование которых нуждается в гибких мета-аналитических моделях поиска связей. Метод мета-анализа позволяет изменять представления и открывать новые смыслы, запечатленные в музыке, учитывая позиции всех участников коммуникативной цепочки создания, исполнения и восприятия художественного произведения и их «горизонты ожиданий».

Предлагаемые подходы к изучению исполнительской деятельности создают предпосылки для дальнейших исследований процессов музыкального мышления. Интеграция научных областей

при рассмотрении проблематики служит фундаментом для разработки новых подходов к анализу интерпретаций.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
2. Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. — М.: Языки славянских культур, 2007. — 248 с.
3. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие. — 4-е изд., испр. — СПб.: Планета музыки, 2014. — 320 с. — С. 289.
4. Цареградская Т.В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции: монография. — М.: Композитор, 2018. — 364 с.
5. Чинаев В.П. В сторону "новой целостности": интертекстуальность — поставангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX — начале XXI века. — СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета (СПбГУ), 2014. — Выпуск 1, 2014.
6. Cook, N. 2007. *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, Routledge.
7. Cumming, N. 2000. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Canadian University Music Review; Indiana University Press, Bloomington, USA.
8. Jauss, H.R. and Benzinger, E. 2013. "Literary History as a Challenge to Literary Theory", *New Literary History*, 2 (1), pp. 7–37, March.
9. Hatten, R.S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington, USA.
10. Hockley, L.J. 2018. *Performing complexity: theorizing performer agency in complexist music*, Ph.D. Thesis, University of British Columbia, Vancouver, Canada.
11. Kreidler, J. *Style Melody*, available at: <https://www.kreidler-net.de/english/theory.html>
12. Lachenmann, H. 1974. "Die geforderte Kommunikation", *Musica*, no. 28, Kassel: Pp. 228-230.
13. Lachenmann, H. 2003. "Hearing [Hören] is Defenseless—without Listening [Hören]: On Possibilities and Difficulties", *Circuit*, no. 13 (2), pp. 27-50. DOI: <https://doi.org/10.7202/902272a/>
14. Monelle, R. 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic, Philadelphia, USA.
15. Nattiez, J.-J. 1990. *Music and Discourse Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, Princeton, N.J., USA.
16. Parrott, A. 2015. *Composers Intentions? Lost Traditions of Musical Performance*, Boydell & Brewer, Boydell Press, Woodbridge, UK.
17. Schoenberg, A. 1946. *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*, [Online], available at: <https://sites.evergreen.edu/thewordintheear-fall/wp-content/uploads/sites/316/2014/09/schoenberg.pdf>
18. Tarasti, E. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, USA.
19. Taruskin, R. 1995. *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York and Oxford, USA.

Chen Yiheng
Postgraduate Student
Institute of Contemporary Art
e-mail: cyh925@mail.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5834-0249

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-128-139

THE PERFORMANCE OF LI YUNDI IN THE ASPECT OF STUDYING STYLISTIC TRENDS

Summary: This article analyzes the performance of Chinese pianist Li Yundi, winner of the first prize at the XIV International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw. The author examines the artistic style of the pianist's interpretations based on the theoretical foundations of performance style theory and the methodology for holistic analysis of works and their interpretation, developed by Russian musicologists. Until recently, the performance of Chinese pianists, who occupy a significant place in contemporary concert life worldwide, remained outside

Pianists from China hold a significant place in modern concert life worldwide. Nevertheless, from the perspective of studying the stylistic features of their performing art, their work remains outside the scope of examination. The majority of the literature on Chinese pianists is devoted to biographical information and analysis of the performed repertoire. Until the present time in musicology, the concept of a "Chinese pianist" has denoted a certain stylistically homogeneous phenomenon. However, it is evident that the interpretations of Liu Shikun, Yin Chengzong, Fou Ts'ong, Li Yundi, Wang Yuja, and Lang Lang belong to different stylistic directions of artistic practice.

Li Yundi's performing talent was duly recognised by the jury of the XIV International Chopin Piano Competition in Warsaw, one of the most challenging and prestigious musical competitions: the musician received the gold medal, becoming the first Chinese performer in history to win this award.

Biographical information and a general characterisation of the pianist's creative activity are analysed in the monograph by Li Yin and Yi Yunwen *Li Yundi's Piano: A Chinese Legend* [6]. The authors

the scope of interpretation. The bulk of the literature has been devoted to biographical information and analysis of the repertoire performed. It can be assumed that for a long time, musicology considered this artistic phenomenon to be homogeneous. The subject of this article is the specifics of Li Yundi's performance art from the perspective of defining the style of interpretation.

Keywords: *Chinese pianists, Li Yundi, interpretation, romanticism, artistic style.*

focused on studying the formative period of the young musician. Descriptions of selected interpretations of Chopin's works by the pianist are examined in the article and dissertation by Shi Yawen [3], [4]. The subject of study in the present article is the performing art of Li Yundi from the standpoint of examining the stylistic features of his interpretations.

Li Yundi was born in Chongqing in 1982 and at the age of three began learning the accordion. When he turned seven, the instrument was replaced with the piano. From 1994, Li Yundi studied at the secondary school attached to the Sichuan Conservatory in the class of Professor Dan Zhaoyi. During this period, the young musician's experience of participating in the International Igor Stravinsky Piano Competition in the United States was particularly successful; his performance of Liszt's *Tarantella* earned high marks from the jury.

During his studies, Li Yundi mastered an extensive repertoire. The teacher endeavoured to develop the student's artistic potential and imagination to the fullest, inspiring him by appealing to the desire to realise his own individuality. The professor was

cautious in choosing programmes, rightly considering this matter extremely important for achieving high results. Li Yundi notes that the teacher was strict even in daily work, demanding the highest attainable perfection of performance. Studying in Dan Zhaoyi's class stimulated the development of Li Yundi's musical talent and set the young pianist on a search for the aesthetic foundations of creating interpretations. The teacher noted important qualities of his student's giftedness: "Interpretation presupposes certain personal qualities, an understanding of the composer's intent and an imagination that endows performance with inner experiences. The combination of sensitive intuition and intellect allows Li Yundi to create compelling interpretations" [6, p. 46].

The fundamental principles of Dan Zhaoyi's methodology proved close to the tenets of outstanding teachers of the Russian system of training musicians, namely the revelation of the unique creative individuality of each student.

Since before participating in the competition Li Yundi was insufficiently familiar with the style of Chopin's music, the pianist faced the necessity of a rapid and profound immersion in the composer's oeuvre. To overcome these difficulties, he listened to and compared various recorded versions by outstanding performers, studying the characteristics of the form of the works, their melodic content and other means of expression. "I had never studied Chopin's music and went to the competition. It was risky; in the course of my studies I had played very few of his compositions. But my perception of his works was intuitively very strong, and I felt my potential" [6, pp. 71-72].

Li Yundi emphasises the importance of intuition for a performer in creating an interpretation: "the language of musical art is universal and the performer's intuition is capable of finding the shortest paths to codes of different cultural origins" [6, p. 13]. The complexity of embodying a musical work, in Li Yundi's view, lies in "vividly conveying the charm of the music, just as the painting of Claude Monet reflects the artist's impressions" [6, p. 292].

The Chopin Competition allowed Yundi to concentrate on the music of this composer. At that time he thoroughly studied the composer's life and creative path. By analysing the history of personal experiences and the context of the era, he grasped the composer's artistic style and the characteristic distinctiveness of each musical work. For the pianist



Fig. 1. Li Yundi

it was important to penetrate and attempt to comprehend Chopin's creative state during the period of composing these works, since the composer's feelings were embodied in his masterpieces [6, p. 73].

In performing art, the question of the performer's fidelity to the composer's intent is one of the principal factors determining the artistic value of an interpretation. In matters of grasping style, Chopin's oeuvre presents a complex phenomenon, it "does not forgive" the performer the slightest insincerity, excess, or unjustified emotional gestures. The genuine depth of dramatic feelings in the music of the Polish genius is combined with elevation and elegance, presupposing the "highest simplicity" of artistic embodiment.

From 1997 to 2000, Li Yundi intensively participated in competitive events, performing at major piano competitions in China and abroad. Li Yundi's interpretations demonstrated a gradual mastery of various musical styles, and his playing acquired a balance of emotional-imagistic content and artistic technique. Although Li Yundi was quite successful with compositions of the Romantic era, he gradually developed as a musician engaging with music of various epochs.

Li Yundi succeeds in creating new readings of masterpieces; the pianist demonstrates an elusive mutability of images in the process of performance. In these sonic transformations the music seems to be filled with vital force, coming alive in the consciousness of listeners. When listening to works by Chopin and Liszt in his interpretations, an illusion of an elevated Romantic style is created. But what lies behind the outward impressiveness and aristocratism? His playing possesses recognisable traits: the image of the "prince of the piano" with refined sophistication evokes a composite Chopin-Liszt figure in modern settings. The pianist's performance is characterised by extreme contrast: fragile mel-

ancholic sincerity is suddenly replaced by energy and strength of will. And yet, the romanticism of his readings is imagined, for behind it one senses a certain rational mechanism.

In the process of his work, Li Yundi strives to immerse himself deeply in the musical-poetic world of compositions, seeking to achieve a perfect embodiment. This brings his work on creating interpretations closer to scholarly research, and the very image of the performer closer to that of a scholar verifying intuition through scientific postulates.

One may conclude that the stylistics of Li Yundi's performance is romantic, but it is a modern, rational and precisely calibrated romanticism, in which subjectivity is subordinated to balanced orderliness. Vivid dramatic surges of sensuality are restrained by the intellectual will of the performer.

Li Yundi's interpretations may be attributed to the direction of "classical academism" or "academicised romanticism" [2]. Nevertheless, Li Yundi's readings are not "the aestheticism of decorative beauty, outwardly attractive, at times producing an impression of 'artful artificiality'" [2]. The combination of refined sensuality with structural coherence and orderliness is harmoniously balanced in his performance.

Undoubtedly, a special place in the performing art of Li Yundi is accorded to the works of Chopin; at present he has become the most authoritative contemporary Chinese pianist performing the works of the Polish genius. Li Yundi embodies a broad palette of images in Chopin's music, from the passion and vital force of the Ballade in G minor Op. 23 No. 1 to the solemn heroic manliness of the polonaises. The sparkling crystalline purity of timbres in Li Yundi's performance conveys to listeners sensations of emotionally expressive romantic passion and simultaneously a strict, elevated unattainability. The pianist has excellent command of agogics and applies tempo rubato with rich artistic imagination. The performance of Chopin's works is characterised by rhythmic elasticity and natural tempi, demonstrating Li Yundi's poetic temperament.

Among contemporary Chinese pianists, his interpretations of this composer's music stand out for their multifaceted imagery. With a subtle feeling for the composer's intentions, the pianist embodies the spirituality of Chopin's music. An example of a refined interpretation of Romantic-era music is his reading of the Ballade No. 2 in F major Op. 38. The pianist emphasises the plasticity of the melodic line through phrasing and nuancing. The compactness

and coherence of the design, and the inevitability of the development towards the climax in the final statement of the theme, are attractive. The performance of the Mazurkas Op. 17 No. 1 and No. 2 by Chopin is distinguished by immediacy and freshness, as well as filigree mastery. Characteristic are the expressive details, based on colouristic discoveries, differentiation of texture, and the creation of a subtle sonic perspective. In the performance of the Prelude in D-flat major Op. 28 No. 15 by Chopin, the pianist creates a vivid dramatic image, embodying an extreme contrast between the outer and middle sections of the ternary form. The outward calm and detached contemplation of the opening and concluding sections, as if reflecting a landscape, is contrasted with the storm raging in the inner world of the artist.

Li Yundi says that the greatest distinctive feature of Chopin's music lies in the necessity for both performer and listener to embark on a long journey of seeking to unravel the mystery of his music. An interpretation presupposes that with the passage of time it may be perceived by later generations, but it may equally be rejected, which is unpredictable. Just as certain world-famous paintings were not understood at the time of their creation, many interpretations may not be accepted by contemporaries.

In Li Yundi's performance of Liszt's Piano Concerto No. 1, the romanticism of the interpretation acquires different qualities compared with his performance of Chopin's music, the tone becomes more elevated and alert, articulation acquires even greater refinement and precision. Li Yundi combines the romantic mood with an optimistic conception of the work, compelling listeners to experience emotional moments of beauty.

The gradual accumulation of cultural potential and artistic impressions, which shapes the stylistics of interpretation, has determined the aesthetic characteristics of the pianist's readings. In his performance, there are several emotional levels: simple, immediately comprehensible feelings are combined with hidden affects that are perceived retrospectively after listening.

Li Yundi believes that the art of the piano is a dynamic and open system of musical culture. It contains many artistic influences. The performing art of the pianist synthesises, among other things, the philosophical and aesthetic principles of Chinese musical culture, whose insularity, compounded by the elite exclusivity of piano art, which possesses

centuries-old traditions, reinforces each other's influence, inevitably leading the performer to a conflict of value orientations. The performer is confronted with the need to resist the double pressure of cultural postulates, transitioning to a multiplicity of thinking. This path presupposes a movement from understanding piano art exclusively as European heritage, for which Chinese pianists remain foreigners, towards diversity and artistic pluralism. The method of seeking answers to fundamental philosophical questions through practical activity, which is characteristic of Eastern perception, is projected by the pianist onto piano playing, which "constantly deepens the understanding of the work" [6].

Li Yundi emphasises that he prefers to play dramatic works of monumental form, with elaborate dramaturgical development, conflicts, powerful emotions and spiritual will, such as the piano concertos of P.I. Tchaikovsky, F. Liszt, and J. Brahms.

A musician, in Li Yundi's opinion, even if gifted with talent, will not achieve a greater breakthrough without sufficient time and energy to devote to art, which depends on absolute dedication to music. Musical art presupposes constant self-improvement. Instead of continuing a brilliant and intensive professional career, Li Yundi enrolled at the Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (Germany) in the class of Professor Arie Vardi. This teacher possesses broad erudition and, when working with students, thoroughly analyses music from the standpoint of imagery and dramaturgical development. What is unusual in his method is that he employs working methods from other specialisations: for example, he conducts and requires the student to conduct a piano composition. Li Yundi noted the value of this technique in working towards achieving a precise sense of the temporal dimension of a musical work.

The pianist declined further participation in competitions and commercial projects, considering that art requires serious reflection and in-depth work, since "only in this way can the interpretation of music approach a work of art" [6, p. 75].

As I. Koryabin notes, "the victory at the Chopin Competition opened broad prospects for Yundi Li, both in terms of developing a worldwide performing career and in terms of work in the field of sound recording. For many years he was an exclusive artist of the Deutsche Grammophon label, and the pianist's first studio disc, released on this label in 2002, was a solo album with recordings of Cho-



Fig. 2. Li Yundi

pin's music (Chopin, Recital, C.Y.)" [1]. In 2003, an album with recordings of works by F. Liszt was released. "To play Liszt's music means to scale cliffs. In Liszt: Piano Recital I strive to embody youth and vital force," says Li Yundi.

Works by Chopin and Liszt continue to occupy an important place in Li Yundi's concert repertoire; however, the pianist now also turns to the piano music of W.A. Mozart, L. van Beethoven, D. Scarlatti, F. Schubert, R. Schumann, F. Liszt, M. Ravel, S. Prokofiev, and Chinese composers.

In Li Yundi's performance of Beethoven's Piano Concerto No. 5 in E-flat major Op. 73, the aesthetic taste and harmony are attractive, but there is also a transcendent temperament that compels the listener to experience in real time the beauty of this work by the German genius. The pianist shows an interest in Schubert's oeuvre. For understanding the Schubertian style, Li Yundi considers it important to develop aural experience that encompasses music of different genres, including operatic art. Li Yundi also emphasises the importance of finding the natural "breathing" of the music in piano performance, which contributes to the formation of formal integrity in the process of its sonic realisation.

In Prokofiev's Piano Concerto No. 2 in G minor Op. 16, the pianist achieves unusual colouristic effects. The metric-rhythmic dimension of his performance attracts attention: the complex multidimensionality of rhythm defines the captivating atmosphere of the work, in which one senses restraint and concealed anxiety.

In 2011, Li Yundi recorded his first album of Chinese music, *Red Piano*, as a tribute to the national musical culture of China. This album was the result of lengthy preparation and included the Piano Concerto *The Yellow River*, created by a group of composers, Yin Chengzong, Chu Wanghua, Liu Zhuang, Sheng Lihong, Shi Shucheng, and Xu Feixing, based on the cantata *The Yellow River* by Xian Xinghai, as well as piano pieces by Wang Jianzhong, "Glowing Red Lil-



Fig. 3. Cover of Li Yundi's album with recordings of Chinese piano music

ies", "Liuyang River", "Colourful Clouds Chasing the Moon", "Girl from Dali", and by Zhang Chao, "In a Distant Place", "Pi Huang", "Kangding Love Song", "Why Are the Flowers So Red", and "My Motherland". These well-known piano pieces by Chinese composers in Li Yundi's performance experience a second birth, sounding heartfelt, without external virtuosic effects. The pianist profoundly and soulfully expresses the genuine charm of Chinese national works. The music of Chinese composers in Li Yundi's performance emerges filled with an intellectual comprehension of the musical content. The pianist clearly and logically realises the structure of the form, exquisitely fitting refined details into the overall context.

The expressive relief of the melodies and the differentiation of the texture of the compositions are balanced, while the timbral diversity and intensity of contrasts create a vivid impression. The Chinese composers' works selected by the pianist for recording are united into a single encyclopaedia of national images. They are simple and laconic, yet at the same time contemplatively elegant. The subtlety of their character, which hints at the necessity to imagine and envision those nuances hidden within the inner realm of the logic of meanings, embodies the particularities of the Chinese worldview. Li Yundi's readings clearly realise the conceptions of his designs; they reflect the archetypes of Chinese art, embodied by a distinctive and brilliant contemporary artist.

In this regard, Li Yundi represents not only an example of mastering the styles of piano art but also brings into world art a new direction in the interpretation of Chinese piano works, enriching

conceptions of performing techniques, colouristics, and the philosophical sources of pianistic art.

Li Yundi's performing mastery has been highly appreciated by domestic and international music critics. The piano sounds orchestral under the pianist's hands, and in this respect his performance demonstrates a closer affinity to Liszt's artistic treatment of the instrument. Li Yundi notes that in musical art everything is interconnected. A performer must be in an elevated spiritual state and create an inner creative space for himself. When he reaches a relatively high point, this is especially important. A gifted musician can express a very broad spectrum of emotions. A subtle feeling for music opens up possibilities for comprehending the styles of different composers.

An important aspect of the history of piano art is the fact that Li Yundi is the only pianist who received his professional musical education in his homeland in mainland China and possesses internationally recognised fame. This circumstance confirms the active progress of Chinese piano art, which is entering world musical culture.

In China, millennial national traditions are respected with reverence, rituals and etiquette are observed, and culture is protected and preserved. This cultivates respect for the rich traditions of other cultures, providing a decisive foundation for their comprehension. Li Yundi considers it important for Chinese people who love classical music to study Western cultures and analyse their origins. If one takes Chopin's and Liszt's music as an example, then from the standpoint of musical content they are composers whose work encompasses that which falls within the understanding of the Romantic style. Liszt, in the pianist's opinion, expresses something magnificent, brilliant, but also very tender; his music is rich in colouristic discoveries. Chopin is the poet of the piano, and therefore his images are very elegant and mutable, in a constant search for answers to inner questions.

After the Chopin Competition, many professionals believed that Li Yundi would concentrate on interpretations of Chopin's music. He had to play a great deal of the Polish composer's works in accordance with the requirements of the competition and the subsequent contract, so it is unsurprising that a significant number of recordings appeared. Over the years of performing abroad, the pianist increased his experience, meeting many renowned musicians who are key figures in culture. Several years of fur-

ther work showed that after the Chopin Competition, at which the pianist demonstrated outstanding achievements, he continues to move forward.

In the performances and the very personality of Li Yundi there is something that attunes the listener to the apprehension of a certain truth, to making an effort to discover something new. He is in no hurry to decipher the "answers" for the listener, preserving the mystical aura of a mystery that cannot be proved. At the same time, this does not deprive his performance of immediate emotionality. Modesty is manifested in the fact that the pianist does not seek to assert himself among others; what concerns him is the struggle with himself.

REFERENCES:

1. Koryabin, I. 2010. "Yun`di Li", [Online], available at: <https://www.belcanto.ru/yundi.html>
2. Chinaev, V.P. 1995. "Performance styles in the context of artistic culture of the 18th – 20th centuries (using piano performance as an example)", Abstract of Ph.D. dissertation, Art History, Moscow, Russia.
3. Shi Yave`n`. 2019. "Chinese pianists – performers of Frederic Chopin in the musical space of Eurasia in terms of intonation" [Kitajskie pianisty` — ispolniteli Frederika Shopena v muzy`kal`nom prostranstve Evrazii v aspekte intonacionnogo zvuchaniya], *Humanities [Gumanitarny`e nauki]*, no. 8, pp. 117-122.
4. Shi Yave`n`. 2021. "Performance and pedagogical principles of Frederic Chopin and their implementation in piano teaching in China", Abstract of D. Sc. dissertation, Pedagogical Sciences, Moscow, Russia.
5. Dan` Chzhaoi. 2013. *Teoriya obucheniya igre na fortepiano: Chzhaoi Dan` [Piano Teaching Theory: Zhaoyi Dan]*, Izd-vo Shanxajskoe muzy`kal`noe, Shanghai, China, June. 但昭义. «但昭义钢琴教育文论» // 上海: 上海音乐出版 2013.6 - 451页
6. Li In` and I Yun`ve`n`. 2007. *Fortepiano Li Yun`di: kitajskaya legenda [Li Yundi's Piano: A Chinese Legend]*, Izd-vo Xuache`n, Guangzhou, China, August. 李音·易运文. «中国钢琴神话李云迪» // 广州: 花城出版社 2007.8 - 304页

Чэнь Ихэн

Аспирант

Институт современного искусства

e-mail: cyh925@mail.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-5834-0249

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-128-139

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО ЛИ ЮНЬДИ В АСПЕКТЕ ИЗУЧЕНИЯ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ

Аннотация: В статье анализируется исполнительское искусство лауреата первой премии XIV Международного конкурса пианистов имени Фридерика Шопена в Варшаве – китайского пианиста Ли Юньди. Художественная стилистика трактовок пианиста рассматривается автором с опорой на теоретические основы теории исполнительских стилей и методологию целостного анализа сочинений и вопросов их интерпретации, разработанную в трудах российских музыковедов. Вплоть до последнего времени исполнительское искусство пианистов из Китая, занимающих значительное место в современной концертной жизни во всем мире, оставалось за пределами рас-

Пианисты из Китая занимают значительное место в современной концертной жизни во всем мире. Тем не менее, в ракурсе изучения стилистических особенностей исполнительского искусства их творчество остается за пределами рассмотрения. Основное количество литературы о китайских пианистах посвящено биографическим сведениям, анализу исполняемого репертуара. До настоящего времени в музыковедении понятие «китайский пианист» означает некое однородное в стилевом отношении явление. Тем не менее, очевидно, что интерпретации Лю Шикуня, Инь Чэнцзуна, Фу Цонга, Ли Юньди, Ван Юйцзя, Ланг Ланга принадлежат к различным стилистическим направлениям артистической практики.

Исполнительское дарование Ли Юньди было по достоинству оценено жюри XIV Международного конкурса пианистов имени Фридерика Шопена в Варшаве — одного из сложных и авторитетных музыкальных состязаний: музыкант получил

смотрения особенностей интерпретации. Основное количество созданной литературы было посвящено биографическим сведениям, анализу исполняемого репертуара. Можно предположить, что долгое время в музыковедении, это художественное явление считалось однородным. Предметом изучения в настоящей статье является особенности исполнительского искусства Ли Юньди с позиции определения стилистической интерпретации.

Ключевые слова: *китайские пианисты, Ли Юньди, интерпретация, романтизм, художественный стиль.*

золотую медаль, став первым в истории китайским исполнителем, завоевавшим эту награду.

Биографические сведения и общая характеристика творческой деятельности пианиста проанализированы в монографии Ли Инь и И Юньвэнь «Фортепиано Ли Юньди: китайская легенда» [6]. Авторы сфокусировали внимание на изучении периода становления молодого музыканта. Описание избранных интерпретаций пианистом сочинений Шопена исследуются в статье и диссертации Ши Явэнь [3], [4]. Предметом изучения в настоящей статье является исполнительское искусство Ли Юньди с точки зрения рассмотрения стилистических особенностей его интерпретаций.

Ли Юньди родился в Чунцине в 1982 году, в возрасте трех лет начал учиться игре на аккордеоне. Когда ему исполнилось семь лет, инструмент был заменен на фортепиано. С 1994 года Ли Юньди обучался в средней школе при Сычуаньской консерватории в классе профессора Дань

Чжаои. В этот период особенно успешным был опыт участия юного музыканта в Международном конкурсе пианистов имени Игоря Стравинского в США – исполнение «Тарантеллы» Ф. Листа заслужило высокие оценки жюри.

Во время обучения Ли Юньди освоил обширный репертуар. Педагог старался максимально развить художественный потенциал и воображение студента, вдохновить его, обращая к стремлению осознать собственную индивидуальность. Профессор осторожно относился к выбору программ, справедливо считая этот вопрос чрезвычайно важным для достижения высокого результата. Ли Юньди отмечает, что педагог был строг даже в повседневной работе, требуя максимально достижимого совершенства исполнения. Обучение в классе Дань Чжаои стимулировало развитие музыкального таланта Ли Юньди и настраивало молодого пианиста на поиски эстетических основ создания интерпретаций. Педагог отмечал важные качества одаренности своего ученика: «Интерпретация предполагает определенные качества личности, понимание замысла композитора и фантазию, наделяющую исполнение внутренними переживаниями. Сочетание чуткой интуиции и интеллекта позволяет Ли Юньди создавать интересные интерпретации» [6, с.46].

Основные принципы методики Дань Чжаои оказались близки постулатам выдающихся педагогов российской системы обучения музыкантов — раскрытию неповторимой творческой индивидуальности каждого студента.

Поскольку до участия в конкурсе Ли Юньди был недостаточно знаком со стилем музыки Шопена, пианист столкнулся с необходимостью быстрого и глубокого погружения в творчество композитора. Для преодоления трудностей он прослушивал и сравнивал различные версии записи выдающихся исполнителей, изучал особенности формы произведений, мелодики и других средств выразительности. «Я никогда не изучал музыку Шопена и поехал на конкурс. Это было рискованно, в процессе обучения я сыграл еще очень мало его сочинений. Но восприятие его произведений интуитивно было очень сильным, и я ощущал свой потенциал» [6, 71-72].

Ли Юньди отмечает важность интуиции для исполнителя в создании интерпретации: «язык музыкального искусства универсален и интуиция исполнителя способна обнаружить крат-

чайшие пути к кодам различного культурного происхождения» [6, 13]. Сложность воплощения музыкального произведения, по мнению Ли Юньди, заключается в том, чтобы «живо передать очарование музыки, подобно тому, как живопись Клода Моне отражает впечатления художника» [6, 292].

Конкурс Шопена позволил Юньди сконцентрироваться на музыке композитора. В то время он тщательно изучал жизненный и творческий путь композитора. Анализируя историю личных переживаний и контекст эпохи, он постигал художественный стиль композитора и характерное своеобразие каждого музыкального произведения. Для пианиста было важно проникнуть и попытаться осознать творческое состояние Шопена в период создания сочинений, поскольку чувствования композитора воплотились в его шедеврах [6, 73].

В исполнительском искусстве вопрос верности исполнителя замыслу композитора является одним из главных, определяющих художественную ценность трактовки. В вопросах постижения стиля творчество Шопена представляет сложный феномен — оно «не прощает» исполнителю малейшей неискренности, чрезмерности, неоправданных эмоциональных движений. Подлинная глубина драматических чувств сочетается в музыке польского гения с возвышенностью и элегантностью, предполагая «высшую простоту» артистического воплощения.

С 1997 по 2000 год Ли Юньди интенсивно участвовал в конкурсных состязаниях, выступал на крупных фортепианных конкурсах в Китае и за его пределами. Интерпретации Ли Юньди демонстрировали постепенное овладение различными музыкальными стилями, игра пианиста приобретала сбалансированность эмоционально-образного содержания и художественной техники. Несмотря на то, что Ли Юньди довольно успешно справлялся с сочинениями эпохи романтизма, он постепенно развивался как музыкант, обращаясь к музыке различных эпох.

Ли Юньди удается создавать новые трактовки шедевров, пианист демонстрирует неуловимую изменчивость образов в процессе исполнения. В этих звуковых трансформациях музыка словно наполняется витальной силой, оживая в сознании слушателей. При прослушивании сочинений Шопена и Листа в его интерпретациях создается иллюзия возвышенного романтиче-

ского стиля. Однако, что скрывается за внешней импозантностью и аристократизмом? Его игра обладает узнаваемыми чертами — облик «принца фортепиано» с утонченной изысканностью напоминает собирательный шопеново-листовский образ в современных декорациях. Исполнению пианиста свойственна предельная контрастность: хрупкая меланхоличная искренность внезапно сменяется энергией и волевой силой. И все же, романтичность его прочтений воображаема — за ней ощущается некий рациональный механизм.

В процессе работы Ли Юньди старается глубоко погружаться в музыкально-поэтический мир сочинений, стремясь к достижению совершенного воплощения. Это сближает его работу над созданием интерпретации с научной работой, а сам облик исполнителя — с образом ученого, проверяющего интуицию научными постулатами.

Можно прийти к выводу, что стилистика исполнения Ли Юньди романтична, но это современный рациональный и точно взвешенный романтизм, в котором субъективность подчиняется сбалансированной упорядоченности. Яркие драматичные накалы чувственности сдерживаются интеллектуальной исполнительской волей.

Интерпретации Ли Юньди можно было бы к направлению «классического академизма» или «академизированного романтизма» [2]. Тем не менее, трактовки Ли Юньди — это не «эстетизм декоративной красоты, внешне привлекательной, порой производящей впечатление «искусной искусственности» [2]. Сочетание изысканной чувственности со стройностью и упорядоченностью гармонично балансируют в его исполнении.

Безусловно, особое место в исполнительском искусстве Ли Юньди отведено произведениям Шопена. В настоящее время он стал самым авторитетным современным китайским пианистом, играющим произведения польского композитора. Ли Юньди воплощает широкую палитру образов в музыке Шопена — от страстности и жизненной силы Баллады соль минор соч. 23 № 1 до торжественно-героической мужественности полонезов. Искрящаяся кристальная чистота тембров в исполнении Ли Юньди передает слушателям ощущения эмоционально выразительной романтической страстности и одновременно строгой возвышенной недостижимости. Пианист прекрасно владеет агогикой и применяет *tempo rubato* с богатым художественным воображением. Исполнение про-

изведений Шопена характеризуется упругостью ритма, темповой естественностью, демонстрирует поэтический темперамент Ли Юньди.

Среди современных китайских пианистов его трактовки музыки Шопена выделяются многогранной образностью. Тонко чувствуя замыслы композитора, пианист воплощает одухотворенность музыки композитора. Примером тонкой интерпретации сочинения эпохи романтизма является интерпретация Баллады № 2 фа мажор соч. 38. Пианист подчеркивает пластичность мелодической линии фразировкой и нюансировкой. Привлекает компактность и стройность замысла, неуклонность неуклонность развития кульминации в последнем проведении темы. Непосредственностью и свежестью, филигранным мастерством отличается исполнение мазурок соч. 17 № 1 и № 2 Шопена. Характерны выразительные детали, основанные на колористических находках, дифференциации фактуры, создании тонкой звуковой перспективы. В исполнении Прелюдии ре бемоль мажор соч. 28 № 15 Шопена пианист создает яркий драматичный образ, воплощая предельный контраст в крайних и среднем разделах трехчастной формы. Внешнему спокойствию и отстраненной созерцательности начального и заключительного разделов, словно отражающих картину пейзажа, противопоставляется буря, бушующая во внутреннем мире художника.

Ли Юньди говорит о том, что самая большая особенность музыки Шопена заключается в необходимости для исполнителя и слушателя отправиться в длительный путь поиска разгадки тайны его музыки. Интерпретация предполагает, что с изменением времени она может быть воспринята более поздними поколениями, но также возможно будет отвергнута, что непредсказуемо. Подобно тому, как некоторые всемирно известные картины не были поняты во время своего создания, многие интерпретации могут быть также не приняты современниками.

В исполнении Ли Юньди Концерта № 1 для фортепиано с оркестром Листа романтичность интерпретации приобретает другие качества в сравнении с исполнением музыки Шопена — тон становится более приподнятым, аллертным, артикуляция приобретает еще большую отточенность и остроту. Ли Юньди сочетает романтическое настроение с оптимистичной концепцией произведения, заставляя слушателей эмоционально переживать моменты прекрасного.

Постепенное накопление культурного потенциала и художественных впечатлений, формирующее стилистику интерпретации, определило эстетические особенности трактовок пианиста. В его исполнении присутствует несколько эмоциональных уровней: простые, сразу понятные чувства сочетаются со скрытыми аффектами, воспринимаемыми после прослушивания ретроспективно.

Ли Юньди считает, что фортепианное искусство является динамичной и открытой системой музыкальной культуры. В нем присутствует множество художественных влияний. В исполнении пианиста обобщаются, в том числе и философско-эстетические принципы китайской музыкальной культуры, замкнутость которой, умноженная на элитарную закрытость фортепианного искусства, обладающего многовековыми традициями, усиливают влияние друг друга, неизбежно приводя исполнителя к конфликту ценностных ориентиров. Исполнитель сталкивается с необходимостью противостоять двойному давлению культурных постулатов, переходя к множественности мышления. Этот путь предполагает движение от осмысления фортепианного искусства исключительно как европейского наследия, для которого китайские пианисты остаются иностранцами к разнообразию и художественному плюрализму. Свойственный восточному восприятию метод поиска ответов на фундаментальные философские вопросы в процессе практической деятельности пианист проецирует на фортепианную игру, которая «постоянно углубляет понимание произведения» [6].

Ли Юньди подчеркивает, что предпочитает играть драматичные произведения монументальной формы, с развитой драматургией развития, конфликтами, сильными эмоциями и духовной волей, такие как фортепианные концерты П.И. Чайковского, Ф. Листа, Й. Брамса.

Музыкант, по мнению Ли Юньди, даже если у него есть талант, не совершит большего прорыва, если у него не будет достаточно времени и энергии, чтобы посвятить себя искусству, что зависит от абсолютной преданности музыке, предполагающей постоянную работу над собой. Вместо продолжения блестящей и интенсивной профессиональной карьеры Ли Юньди поступил в Высшую школу музыки и театра в Ганновере (Германия) в класс профессора Али Вади. Этот педагог обладает широкой эрудицией, и, за-

нимаясь со студентами, тщательно анализирует музыку с точки зрения образности и драматургического развития. Необычным в его методе является то, что он использует методы работы музыкантов других специальностей: к примеру, дирижирует и заставляет студента продирижировать фортепианным сочинением. Ли Юньди отмечал ценность этого приема в работе над достижением точного ощущения времени музыкального произведения.

Пианист отказался от дальнейшего участия в конкурсах, коммерческих проектах, считая, что искусство требует серьезных размышлений и углубленной работы, поскольку «только таким образом интерпретация музыки может приблизиться к произведению искусства» [6, 75].

Как отмечает И. Корябин, «победа на конкурсе имени Шопена открыла перед Юньди Ли широкие перспективы, как в отношении развития мировой исполнительской карьеры, так и в отношении работы в сфере звукозаписи. В течение многих лет он являлся эксклюзивным артистом фирмы Deutsche Grammophon — и первым студийным диском пианиста, выпущенным на этом лейбле в 2002 году, стал сольный альбом с записью музыки Шопена («Chopin — Recital» — Ч.И.)» [1]. В 2003 году вышел альбом с записями сочинений Ф. Листа. «Играть музыку Листа — значит подниматься на скалы. В «Lisz — Piano Recital» я стремлюсь воплотить молодость и жизненную силу», — говорит Ли Юньди.

Сочинения Шопена и Листа по-прежнему занимают важное место в концертном репертуаре Ли Юньди, однако в настоящее время пианист также обращается к фортепианной музыке В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Д. Скарлатти, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа, М. Равеля, С. Прокофьева, китайских композиторов.

В исполнении Ли Юньди Пятого концерта для фортепиано с оркестром ми бемоль мажор соч. 73 Бетховена привлекает эстетический вкус и гармоничность, но также присутствует трансцендентный темперамент, заставляющий слушателя в реальном времени переживать красоту этого сочинения. Пианист проявляет интерес к творчеству Шуберта. Для понимания шубертовского стиля Ли Юньди считает важным развитие слухового опыта, включающего музыку разных жанров, в том числе оперное искусство. Важность нахождения естественного «дыхания» музыки Ли Юньди подчеркивает и в исполнении на форте-

пиано, что способствует становлению целостности формы в процессе ее звукового воплощения.

Во втором концерте для фортепиано с оркестром соль минор соч. 16 Прокофьева пианист добивается необычных колористических эффектов. Обращает на себя внимание метроритмическая сторона его исполнения: сложная многомерность ритма определяет захватывающую атмосферу произведения, в которой ощущается сдержанность и скрытая тревожность.

В 2011 году Ли Юньди записал первый альбом китайской музыки «Красное фортепиано» («Red Piano») в дань национальной музыкальной культуре Китая. Этот альбом появился в результате длительной подготовки и включил в себя Концерт для фортепиано с оркестром «Желтая река», созданный группой композиторов Инь Чэнцзунем, Чу Ванхуа, Лю Чжуаном, Шэн Лихуном, Ши Шучэном, Сюй Фэйсином на основе кантаты «Желтая река» Сиань Синхая, а также фортепианные пьесы Ван Цзяньчжуна «Светящиеся красные лилии», «Река Люян», «Разноцветные облака в погоне за Луной», «Девушка Дали», Чжан Чао «В далеком месте», «Пи Хуан», «Песня о любви Кангдинга», «Почему цветы такие красные», «Моя Родина». Эти хорошо известные фортепианные пьесы китайских композиторов в исполнении Ли Юньди переживают второе рождение, звучат задумчиво, без внешних виртуозных эффектов. Пианист глубоко и одухотворенно выражает подлинное очарование китайских национальных произведений. Творчество китайских композиторов в исполнении Ли Юньди предстает наполненным интеллектуальным осмыслением музыкального содержания. Пианист ясно и логично воплощает структуру формы, ювелирно вписывая изысканные детали в общий контекст.

Выразительная рельефность мелодий и дифференциация фактуры сочинений сбалансированы, а тембровое разнообразие и интенсивность контрастов создают яркое впечатление. Произведения китайских композиторов, избранные пианистом для записи, объединены в единую энциклопедию национальных образов. Они просты и лаконичны, но в то же время соизмерительно элегантно. Тонкость их характера, намекающая на необходимость додумать и вообразить те нюансы, которые скрыты во внутреннем ареале логики смыслов, воплощают особенности китайского мировоззрения. Трактовки Ли Юньди ясно воплощают концепции его замыслов, в

них находят отражение архетипы китайского искусства, воплощенные самобытным и ярким современным художником.

В этом отношении Ли Юньди является собой не только пример постижения стилей фортепианного искусства, но также привносит в мировое искусство новое направление интерпретации китайских фортепианных произведений, обогащающих представления об исполнительских приемах, колористике, философских истоках пианистического искусства.

Исполнительское мастерство Ли Юньди было высоко оценено отечественными и международными музыкальными критиками. Фортепиано звучит у пианиста оркестрально, и в этом его исполнение демонстрирует близость скорее художественной трактовке инструмента Листом. Ли Юньди отмечает, что в музыкальном искусстве все взаимосвязано. Исполнителю необходимо быть в возвышенном духовном состоянии и создавать для себя творческое внутреннее пространство. Когда он доходит до относительно высокой точки, это особенно важно. Одаренный музыкант может выразить очень широкий спектр эмоций. Тонкое чувство музыки открывает возможности постижения стилей разных композиторов.

Важным аспектом истории фортепианного искусства является тот факт, что Ли Юньди является единственным пианистом, получившим профессиональное музыкальное образование на родине в материковом Китае и обладающий, признанной мировой известностью. Это обстоятельство подтверждает активный прогресс китайского фортепианного искусства, входящего в мировую музыкальную культуру.

В Китае с почтением относятся к тысячелетним национальным традициям, соблюдая ритуалы и этикет, защищая и сберегая культуру. Это воспитывает уважение к богатым традициям других культур, обеспечивая решающую основу для их постижения. Ли Юньди считает важным для китайцев, которые любят классическую музыку, изучать западные культуры, анализировать их истоки. Если остановиться на музыке Шопена и Листа в качестве примера, то с точки зрения содержания музыки они являются композиторами, охватывающими в своем творчестве то, что входит в понимание романтического стиля. Лист, по мнению пианиста, выражает нечто великолепное, блестящее, но также и очень нежное, его музыка богата

колористическими открытиями; Шопен — фортепианный поэт, поэтому его образы очень глубокие и изменчивые, находящиеся в постоянном поиске ответов на внутренние вопросы.

После шопеновского конкурса многие профессионалы считали, что Ли Юньди сосредоточится на интерпретациях музыки Шопена. Ему приходилось много играть сочинения польского композитора в соответствии с требованиями конкурса и последующего контракта, поэтому неудивительно, что появилось значительное количество записей. За годы выступлений за рубежом пианист увеличивал свой опыт, встречался со многими известными музыкантами, являющимися ключевыми фигурами в культуре. Несколько лет дальнейшей работы показали, что после шопеновского конкурса, на котором пианист продемонстрировал выдающиеся достижения, он продолжает прогрессировать.

В интерпретациях и самой личности Ли Юньди есть нечто, настраивающее слушателя на постижение некоей истины, сделать усилие над собой

для открытия нового. Он не спешит расшифровать «ответы» для слушателя, сохраняя мистический ареал тайны, которую невозможно доказать. В то же время это не лишает его исполнение непосредственной эмоциональности. Скромность проявляется в том, что пианист не стремится утверждать себя среди других, его волнует борьба с самим собой.

В исполнительском искусстве китайских пианистов прослеживаются многие явления, характерные для мировой художественной культуры, и в то же время дополняющие общую панораму музыкального искусства. Опора на национальные философские концепции способствовала открытию новых ракурсов осмысления художественной образности сочинений, принципов исполнительского мастерства. Пути дальнейшего развития современного исполнительского искусства уже немыслимы без пианистов из Китая, среди которых появляется все больше музыкантов, создающих самобытные трактовки шедевров мирового музыкального искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Корябин И. Юньди Ли // Belcanto.ru. URL: <https://www.belcanto.ru/yundi.html>
2. Чинаев В.П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII – XX веков (на примере фортепианного исполнительского искусства): автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра иск.: М., 1995.
3. Ши Явэнь. Китайские пианисты — исполнители Фредерика Шопена в музыкальном пространстве Евразии в аспекте интонационного звучания // Гуманитарные науки. – 2019. – №8. – С. 117-122.
4. Ши Явэнь. Исполнительские и педагогические принципы Фредерика Шопена и их реализация в фортепианном обучении в Китае: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. пед. наук: М., 2021.
5. Дань Чжао. Теория обучения игре на фортепиано. – Шанхай: Изд-во Шанхайское музыкальное, июнь 2013. – 451 с. 但昭义. «但昭义钢琴教育文论» // 上海: 上海音乐出版 2013.6 – 451页
6. Ли Инь, И Юньвэнь. Фортепиано Ли Юньди: китайская легенда. – Гуанчжоу: Изд-во Хуачэн, август 2007. – 304 с. 李音·易运文. «中国钢琴神话李云迪» // 广州: 花城出版社 2007.8 – 304页

THE INFLUENCE OF BUDDHISM ON THE AESTHETICS AND SYMBOLISM OF ORNAMENTAL DECORATION OF CHINESE BRONZE MIRRORS OF THE TANG DYNASTY (618–907)

Summary: Buddhism was introduced to China during the Eastern Han dynasty (25–220 AD) and received official support during the Wei (386–534), Jin (266–420), Southern (420–589), and Northern (439–581) dynasties. During the Tang dynasty, thanks to the patronage of the imperial family, Buddhism became a fundamental part of the religious and philosophical foundation of Chinese spiritual life. The open-mindedness of Tang emperors and their tolerance toward foreign cultures led to the rapid development of Buddhism and its integration with Chinese culture, which resulted in the formation of a distinctive

The Tang dynasty can be called the golden age of Buddhism in China. Due to the reverence for Buddhism shown by the rulers, it gradually exerted a significant influence on all strata of society. The system of decoration and symbolism of Buddhist images and motifs had a profound impact on various crafts of the Tang dynasty, one of which was the art of decorating bronze mirrors.

Both in China and in Russia, scholarly research has been devoted to Buddhism and its influence on Chinese decorative and applied arts.

The article by M. E. Kravtsova, "On the Initial Stage of the Spread of Buddhism in China," covers the key aspects of the historical and cultural context of the introduction of Buddhism into Chinese culture. The author examines various versions and timeframes concerning the Chinese acquaintance with Buddhism and mentions important historical events, such as the possible acquaintance of Confucius with the Buddha, the arrival of Buddhist monks at the court of the Qin

local variant of Chinese Buddhist art. The fusion of Buddhism with ancient Chinese culture brought about transformations in painting, architecture, sculpture, crafts, and literature. This article analyzes the influence of Buddhist aesthetics and symbolism on the ornamental decoration of bronze mirrors during the Tang dynasty, revealing new types of ornamental motifs that emerged as a result of their integration into ornamental compositions.

Keywords: *Tang dynasty, Chinese bronze mirrors, Buddhist symbolism, Buddhist ornamental patterns.*

emperor, and popular legends, for example, about the prophetic dream of Emperor Ming, which led to the arrival of Buddhist missionaries in China [2].

Buddhism began to spread actively in China as a result of social and political changes, particularly against the backdrop of conflicts and wars. The turn to Buddhism was to a certain extent connected with the search for consolation and salvation from suffering in conditions of instability. In an article published by Wang Jinbao, "The Influence of Buddhism on Traditional Chinese Lotus Ornamentation," an analysis is conducted of how the image of the lotus and its symbolic meaning were integrated into the system of traditional Chinese ornament. The lotus is considered the primary symbol of Buddhism, associated with purity, spiritual innocence, and tranquility [1].

Jiang Bingzhi and Jiang Yuxi published the article "The Lotus and Buddhism" [3]. The article notes that the lotus flower, as an important symbol of the Buddhist religion, was closely connected with many

legends about Shakyamuni Buddha. Its symbolic significance lay in the possibility of transforming misfortune into prosperity, spiritual blindness into moral purity and enlightenment, just as the beautiful lotus flower is born from mud and mire without being tainted. In his study of Chinese lotus culture, Wang Bingjie showed its origins, the process of its development, and its geographical distribution in China [4].

In his work "A Study of the Formation of the Baoxiang Flower in the Tang Dynasty," Wu Xiaofan demonstrated the reasons for the spread of the baoxiang pattern in the decorative art of the Sui (581–618) and Tang (618–907) dynasties and examined its artistic characteristics. The article analyzes the process of transformation of the baoxiang motif into a traditional Chinese floral pattern that took shape during the Southern and Northern dynasties (420–589). Combining various flowers—peonies, chrysanthemums, and honeysuckle—in stylized form, craftsmen created a unique pattern [5].

During the Tang dynasty, there was an active interaction between China and the cultural traditions of other countries, which significantly enriched the decorative motifs of Chinese ornamental art. The combination of traditional motifs and images with Buddhist symbolism created new variants of decorative ornamentation for bronze mirrors.

As already noted, in the system of Buddhist symbols, one of the foremost places is occupied by the lotus motif, which embodied nobility and spiritual purity. Decoration with lotus patterns not only emphasized people's aspiration for the purification of the soul and the possibility of attaining Supreme Bliss but also represented the ideal embodiment of the high aesthetics of this motif in Chinese decorative art [6].

While the lotus is a real flower—a creation of nature—the baoxiang flower does not exist in nature; it seems to absorb the beauty and symbolic meaning of many plants. In his article "A Study of the Lotus: An Analysis of the Evolution of the Baoxiang Style," Zhou Zuohao notes that the penetration of Buddhist culture influenced the inclusion of the lotus image in the stylization of the fantastic baoxiang flower. He examines lotus patterns in Indian decorative art, identifying "paternal genes" of recognizability, while in the traditional culture of China he finds "maternal genes" in ornaments of the Han era (206 BC–220 AD), on the basis of which the diverse elements of the baoxiang pattern were unified [7]. Its appearance may testify to the remarkable mas-



Ill. 1. Bronze mirror with baoxiang floral pattern from Shaanxi Province. Tang dynasty. Collection of the Cultural Relics Administration of Shaanxi Province, China.

tery and imagination of Chinese artists and skilled craftsmen of that time [8].

Thus, the leading decorative motifs of the lotus and the baoxiang flower, having undergone adaptation within the system of traditional ornamental art, formed new compositions in the decoration of bronze mirrors, in which these motifs are combined with other important images of Chinese art.

An example may be a bronze mirror (Ill. 1) discovered during excavations in Shaanxi Province, which is a third-class cultural relic in China (diameter 21.5 cm, thickness 0.5 cm). The mirror has a slightly scalloped border, and its reverse side is divided into two concentric circles: inner and outer. The inner part is decorated with six floral buds around a hemispherical boss (knob handle). The outer border consists of eight baoxiang flowers arranged symmetrically around the center. The baoxiang flowers are, in turn, adorned with numerous leaves that frame each flower and lend the entire composition a finished appearance and festive decorativeness.

Some compositions featuring the baoxiang flower may also include cloud patterns, leaves, grasses, as well as inscriptions. An example is a round bronze mirror (Ill. 2) with a diameter of 16.5 cm and a thickness of 0.6 cm. The composition is divided into two parts: inner and outer. In the inner part there are six baoxiang flowers, symmetrically arranged around the round, convex hemispherical boss. The outer part is adorned around its circumference with a poetic inscription: "Deep and tranquil as still waters, pure and bright as the autumn moon. From within, a clear radiance emanates, and outwardly it blossoms like a diamond flower. It can illuminate people's hearts and banish evil. It will always be treasured, and once you acquire it, it will never disappear."

湛若止水·皓如秋月·清晖内融·菱花外发·洞照心胆·屏除妖祟·永世作珍·服之无灭。

The six baoxiang flowers are decorated with symmetrical patterns of grass leaves and stamens. The



Ill. 2. Round bronze mirror decorated with baoxiang floral pattern. Tang dynasty. First-class national cultural relic of China, collected in Susong County in 1982.

stylization of the flowers differs from that of the first example.

The formation of the artistic form and the multivalent symbolic meaning of the baoxiang pattern has deep cultural connotations, which are also connected with the diversity of stylization techniques and compositional organization. As an example, one can cite a bronze mirror preserved in the Xi'an Institute for the Conservation of Cultural Relics and Archaeology in Shaanxi Province (Ill. 3). The decorative program of this mirror includes all the representative images of Buddhist culture: the peacock, baoxiang flowers, and the swastika pattern. The mirror is shaped like a multi-petaled flower, at the center of which, symmetrically along the vertical axis, are placed figures of two peacocks. Below is a blossoming baoxiang flower. The upper part is adorned with a lotus flower, at the center of which is the Buddhist symbol of the swastika.

In Buddhism, the peacock is revered as the Buddha-Mother, the Peacock King (Mahamayuri), and is one of the important deities in Tantric Buddhism. According to legend, a peacock once swallowed the Buddha, but the Buddha not only did not blame it but, on the contrary, honored it as the Mother of Buddha and named it the Mother of Buddha—the Peacock King.



Ill. 3. Bronze mirror with peacock pattern. Tang dynasty. Collection of the Xi'an Institute for the Conservation of Cultural Relics and Archaeology.

In the local culture of the Tang dynasty, the peacock also held special symbolic significance. Peacocks, due to their beautiful and proud appearance, were often associated with high social status. The pattern of peacock feathers resembled a beautiful composition of interconnected round coins; therefore, the image of the peacock was also associated with wealth.

The swastika was also a representative symbol in Buddhism, carrying the auspicious meaning of spiritual liberation. During the Sui and early Tang dynasties, swastika characters became one of the important symbols of Buddhism in China [9]. It can be said that in Buddhism, the swastika represented the very existence of the Buddha [10]. During the Tang dynasty, the swastika was one of the principal symbols of Buddhism; its image can be seen on the chest and the soles of the feet of Buddha sculptures, symbolizing the footprint of the spiritual ruler, the path, and the liberation of the spirit.

During the Han dynasty, when lions were brought to China, few people had the opportunity to see them in person. Moreover, most lions were kept in imperial palaces and gardens. At that time, sculptors occupied a relatively low social position and had no opportunity to observe real lions. As a result, when creating sculptures, craftsmen relied largely on their own imagination and creative abilities, drawing on descriptions in books and finding inspiration in the images of other animals. In depicting lions, masters employed such techniques as generalization, exaggeration, and deformation to idealize their creations and give them a formidable, majestic appearance. This led to the formation of a unique "Sinicized" image of the lion, characterized by a resemblance in spirit rather than in form to the real animal [11].

At the autumn auction of Zhongmao Shengjia in Beijing in 2023, a bronze mirror with double lions and double phoenixes with curling vines and floral patterns was sold at a very high price; it was excellently preserved and exquisitely decorated (Ill. 4). Winding branches and grapevines divide the composition into four equal parts. Two phoenixes and two lions are arranged in a circle at some distance from each other. The two lions are depicted in active movement, their bodies strong and powerful. The two phoenixes, spreading their wings and inclining their necks, dance in graceful poses. The combination of lion and phoenix figures in Chinese decorative and applied arts acquired, from this time onward, stable iconographic features.

Conclusion

The rapid spread and flourishing of Buddhism during the Tang dynasty was a consequence of the policy of religious tolerance. In the decorative ornaments of this period, a synthesis of ancient motifs and images with Buddhist motifs and images was manifested. A characteristic feature of the Chinese symbolic system is the blurring of the boundary between sacred symbolism and secular wishes. First and foremost, this is reflected in everyday objects such as mirrors of the Tang period. This period became an important milestone in the history of the creation of bronze mirrors and their ornamentation.

The development of Buddhism during the Tang dynasty also had important historical significance, contributing to cultural exchanges between China and foreign countries and providing valuable materials for the study of the history, art, and culture of India and the countries of Central Asia. The spread



Ill. 4. Bronze mirror with double lions and phoenixes and floral patterns. Tang dynasty. Sold for 1,380,000 yuan at the autumn auction of Zhongmao Shengjia, Beijing, 2023. Private collection.

of Buddhist culture during the Tang dynasty exerted a significant influence on traditional Chinese culture. Buddhist architecture, murals, and the unique artistic style that developed in decorative and applied art objects became an important part of the history of Chinese art.

REFERENCES:

- Kravtsova, M.E. 2011. "On the Initial Stage of the Spread of Buddhism in China" [O nachalnom etape rasprostraneniya buddizma v Kitae], *Bulletin of Saint Petersburg University [Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta]*, issue 3, series 6.
- Wang Jinbao. 2021, "The Influence of Buddhism on Traditional Chinese Lotus Ornamentation" [Vliyanie buddizma na traditsionnyj kitajskij ornament lotosa], *Man and Culture [Chelovek i kultura]*, no. 5.
- Jiang Bingzhi and Jiang Yuxi. 1997. "The Lotus and Buddhism", *Fojiao wenhua [Buddhist Culture]*, (5), pp. 36–37. 蒋秉植, 蒋玉欣. 《莲花与佛教》. 佛教文化 05 (1997): 36–37.
- Wang Bingjie. 2015. *A Study of the Significance of the Lotus in Chinese Culture*, Northwest A&F University, 王冰洁. 中国莲文化研究 [D]. 西北农林科技大学.
- Wu Xiaofan. 2016. *A Study of the Formation of the Baoxiang Flower in the Tang Dynasty*, Jiangsu Normal University. 吴小帆. 唐代宝相花生成方式研究 [D]. 江苏师范大学, 2016.
- Bai Jie. 2015. "The Development and Evolution of Lotus Decoration in China under the Influence of Buddhist Art", *Yishu jiaoyu [Art Education]*, (08), p. 160. 白洁.
- 佛教艺术影响下我国莲纹饰的发展演进 [J]. 艺术教育, (08): 160.
- Zhou Zuohao. 2007. "A Study of the Lotus Flower: A Rheological Analysis of the Baoxiang Pattern", *Shangye xueyuan xuebao [Journal of Shanghai Business School]*, no. 2. 周作好: 《探悉莲花——宝相花纹样流变分析》, 《上海商学院学报》2007年第2期.
- Chen Jun. *A Study of Baoxiang Patterns in the Dunhuang Murals* [D], Northwest Normal University. 申明珺. 敦煌壁画中的宝相花纹研究 [D]. 西北师范大学.
- Guo Rongjing. *On the Development and Evolution of the Aesthetic Significance of the Swastika Symbol*, Wuhan Textile University, 03.2013. 郭戎晶. 论“卍”符号美学意蕴的发展与演变. 武汉纺织大学, 03.2013.
- Wu Weiqin and Li Mengyu. 2018. "The Extension and Modern Application of the Meaning of the Swastika Symbol in Buddhism", *Mei yu shidai (Part 1) [Beauty and the Times]*, (04), pp. 36–38. DOI: 10.16129/j.cnki.mysds.2018.04.012. 吴伟勤, 黎梦雨. 佛教中卍符号意蕴延伸及现代运用 [J]. 美与时代(上), 2018, (04): 36–38.
- Li Weidong and Zhang Jing. 2009. "Chinese Mythical Beast in Art: The Lion" [J], *Meishu daguan [Art Panorama]*, (08), p. 75. 李卫东, 张静. 中国神兽艺术——狮子 [J]. 美术大观, 2009, (08): 75.

Чжао Лей

Аспирант

Кафедра "История искусств и гуманитарных наук"

Российского государственного

художественно-промышленного

университета им. С. Г. Строганова

e-mail: 240149262@qq.com

Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-140-147

ВЛИЯНИЕ БУДДИЗМА НА ЭСТЕТИКУ И СИМВОЛИКУ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ДЕКОРА КИТАЙСКИХ БРОНЗОВЫХ ЗЕРКАЛ ЭПОХИ ТАН (618–907)

Аннотация: Буддизм был введен в Китай во времена династии Восточная Хань (25–220 гг.) и получил официальное развитие во времена династий Вэй (386–534 гг.), Цзинь (266–420 гг.), Южных (420–589 гг.) и Северных (439–581 гг.) династий. Во времена династии Тан, благодаря поддержке императорской семьи, буддизм стал частью религиозно-философской основы духовной жизни китайского общества. Открытость взглядов императоров династии Тан и их терпимость к иностранным культурам привели к быстрому развитию буддизма и его интеграции с китайской культурой, что привело к формированию локального варианта

китайского буддийского искусства. Сочетание буддизма и древней китайской культуры привело к изменениям в формах живописи, архитектуры, скульптуры, ремеслах, литературе. В статье анализируется влияние буддийской эстетики и символики на орнаментальный декор бронзовых зеркал в эпоху династии Тан, раскрываются новые виды орнаментальных мотивов, появившихся в результате их интеграции в орнаментальные композиции.

Ключевые слова: *династия Тан, китайские бронзовые зеркала, буддийская символика, буддийские орнаменты.*

Династию Тан можно назвать периодом расцвета буддизма в Китае. Из-за почитания буддизма правителями, он постепенно оказал значительное влияние на все слои общества. Система декора и символики буддийских образов и мотивов оказали глубокое влияние на различные ремесла династии Тан, одним из которых было искусство декорирования бронзовых зеркал.

Как в Китае, так и в России имеются научные исследования, посвященные буддизму и его влиянию на китайское декоративно-прикладное искусство.

Статья М. Е. Кравцовой «О начальном этапе распространения буддизма в Китае» охватывает ключевые аспекты исторического и культурного контекста ввода буддизма в китайскую культуру.

Автор исследует различные версии и временные рамки, касающиеся знакомства китайцев с буддизмом и упоминает важные исторические события, такие как возможное знакомство Конфуция с Буддой, приезд буддийских монахов ко двору императора Цинь и популярные легенды, например, о вещем сне Мин-ди, который привел к прибытию буддийских миссионеров в Китай [2].

Буддизм начал активно распространяться в Китае в результате социальных и политических изменений, особенно на фоне конфликтов и войн. Обращение к буддизму в определенной степени связано с поиском утешения и спасения от страданий в условиях нестабильности. В статье, опубликованной Ван Цзиньбао "Влияние буддизма на традиционное китайское украшение лотоса-

ми", проводится анализ того, как его изображение и символический смысл был интегрирован в систему традиционного китайского орнамента. Лотос рассматривается как главный символ буддизма, ассоциирующийся с чистотой, духовной непорочностью и умиротворением [1].

Цзян Бинчжи, Цзян Юйси опубликовали статью "Лотос и буддизм"[3]. В статье отмечается, что цветок лотоса, как важный символ буддийской религии был тесно связан со многими легендами о Будде Шакьямуни, Его символическое значение заключалось в возможность превращать беду – в благоденствие, духовную слепоту – в нравственную чистоту и просветление, подобно тому, как прекрасный цветок лотоса рождается из ила и грязи, не будучи запятанным. Изучая китайскую культуру лотоса, Ван Бинцзе показал его происхождение, процесс развития, географическое распространение в Китае [4].

В своей работе "Исследование формирования цветов баосян в эпоху династии Тан" У Сяофань показал причины распространения узора баосян в декоративном искусстве династий Суй (581–618) и Тан (618–907) и рассмотрел его художественные особенности. В статье проведен анализ процесса трансформации мотива баосян в традиционный китайский растительный узор, сформировавшийся во времена Южных и Северных династий (420–589). Сочетая комбинацию различных цветов – пионов, хризантем, жимолости, в стилизованной форме, мастера создавали уникальный узор [5].

В эпоху правления династии Тан происходит активное взаимодействие Китая с культурными традициями других стран, что значительно обогатило декоративные мотивы орнаментального искусства Китая. Сочетание традиционных мотивов и образов с буддийской символикой, создало новые варианты декоративного убранства бронзовых зеркал.

Как уже было отмечено, в системе буддийских символов одно из главных мест занимает мотив лотоса, который олицетворял благородство и духовную чистоту. Украшение узорами лотоса не только подчеркивало стремление людей к очищению души и возможности достижения Высшего блаженства, но и представляло собой идеальное воплощение высокой эстетики этого мотива в декоративном искусстве Китая [6].

Если лотос является реальным цветком – порождением природы, то цветка баосян в природе

не существует, он словно вбирает в себя красоту и символический смысл многих растений. В своей статье "Изучение лотоса: анализ эволюции стиля Бао сян", Чжоу Цзохао отмечает, что проникновение буддийской культуры повлияло на включение изображения лотоса в стилизацию фантастического цветка баосян. Он рассматривает узоры лотоса в декоративном искусстве Индии, выделяя "отцовские гены" узнаваемости, в то время как в традиционной культуре Китая он находит "материнские гены" в орнаментах эпохи Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.), на основе которых происходит объединение разнообразных элементов узора баосян [7]. Его появление может свидетельствовать об удивительном мастерстве и фантазии китайских художников и искусных мастеров того времени [8].

Таким образом, ведущие декоративные мотивы лотоса и цветка баосян, пройдя адаптацию в системе традиционного орнаментального искусства, сформировали новые композиции в декоре бронзовых зеркал, в которых эти мотивы объединяются с иными важными образами китайского искусства.

Примером может быть бронзовое зеркало (ил. 1), найденное при раскопках в провинции Шэньси, которое является культурной реликвией третьего уровня в Китае (диаметр 21,5 см, толщина 0,5 см). Зеркало имеет легкое фестончатое обрамление, его оборотная сторона разделена на два концентрических круга: внутренний и внешний. Внутренняя часть украшена шестью цветочными бутонами вокруг полусферического выступа-держателя. Внешнее обрамление состоит из восьми цветков баосян, расположенных симметрично вокруг центра. Цветы баосян, в свою очередь, украшены многочисленными листьями, которые обрамляют каждый цветок и придают всей композиции завершённый вид и нарядную декоративность.

В некоторые композиции с цветком баосян также могут быть включены узоры облаков, листьев, трав, а также надписи. Примером может служить круглое бронзовое зеркало (ил. 2) диаметром 16,5 см и толщиной 0,6 см. Композиция разделена на две части: внутреннюю и внешнюю. Во внутренней части находятся шесть цветков баосян, симметрично расположенных вокруг круглого выпуклого полусферического держателя. Внешняя часть украшена по кругу текстом с поэтической надписью: «Глубокий и спокойный, как

тихие воды, чистый и яркий, как осенняя луна. Изнутри исходит чистый свет, а снаружи он расцветает, словно бриллиантовый цветок. Он может озарить сердца людей и прогнать зло. Оно всегда будет цениться, и как только вы его приобретете, оно уже никогда не исчезнет». 湛若止水·皎如秋月·清晖内融·菱花外发·洞照心胆·屏除妖孽·永世作珍·服之无灭. Шесть цветков баосян украшены симметричными узорами из листьев травы и тычинок. Стилизация цветов иная, нежели в первом примере.

Формирование художественной формы и многозначного символического значения узора баосян имеет глубокие культурные коннотации, которые также связаны с многообразием приемов стилизации и композиционной организации. В качестве примера можно привести бронзовое зеркало, которое хранится в Сианьском институте охраны культурных реликвий и археологии в провинции Шэньси (ил. 3). В декоративное убранство этого зеркала входят все репрезентативные образы буддийской культуры — павлин, цветы баосян, свастичный узор. Форма зеркала имеет вид многолепесткового цветка, в центре которого симметрично относительно вертикальной оси располагаются фигурки двух павлинов. Ниже представлен цветущий цветок баосян. Верхняя часть украшена цветком лотоса, в центре которого находится символ буддизма — свастика.

В буддизме павлин почитается как Будда-Мать, Король Павлинов и является одним из важных богов в тантрическом буддизме. Согласно легенде, однажды павлин проглотил Будду, но Будда не только не обвинил его, но, напротив, почитал его как Мать Будды и назвал Матерью Будды — Короля Павлинов.

В местной культуре династии Тан павлин также имел особое символическое значение. Павлины, из-за их прекрасной и горделивой внешности часто ассоциировались с высоким социальным статусом. Узор павлиньих перьев напоминал красивую композицию из соединенных между собой круглых монет, поэтому образ павлина также ассоциировался с богатством.

Свастика также являлась репрезентативным символом в буддизме с благоприятным значением освобождения духа. Во времена династий Суй и ранней Тан иероглифы в виде свастики стали одними из важных символов буддизма в Китае [9]. Можно сказать, что в буддизме он представ-

ляли само существование Будды [10]. Во времена династии Тан свастика один из главных символов буддизма, ее изображение можно видеть на груди и стопах скульптур Будды, что символизировало след духовного правителя, путь, освобождение духа.

Во времена династии Хань, когда львы были завезены в Китай, мало у кого была возможность увидеть их воочию. Кроме того, большинство львов содержалось в императорских дворцах и садах. В то время скульпторы занимали относительно низкое социальное положение и не имели возможности наблюдать за настоящими львами. В результате при создании скульптур мастера использовали большую часть своего собственного воображения и творческих способностей. Опираясь на описания в книгах и черпая вдохновение в образах других животных. Изображая львов, мастера использовали такие приемы как обобщение, преувеличение, деформацию, чтобы идеализировать свои творения и придать им грозный, величественный вид. Это привело к формированию уникального "китаизированного" образа льва, характеризующегося сходством скорее по духу, чем по форме с реальным животным [11].

На осеннем аукционе Чжунмао Шэнцзя 2023 года в Пекине по очень высокой цене было продано бронзовое зеркало с двойными львами и двойными фениксами с вьющимися лозами и цветочными узорами, которое прекрасно сохранилось и было изысканно декорировано (ил. 4). Извилистые ветви и виноградные лозы делят композицию на четыре равные части. Два феникса и два льва расположены по кругу на некотором расстоянии друг от друга. Два льва изображены в активном движении, их тела сильные и мощные. Два феникса, расправив крылья и склонив шеи, танцуют в грациозных позах. Сочетание фигур львов и фениксов в китайском декоративно-прикладном искусстве приобретает с этого времени устойчивые иконографические признаки.

Заключение

Быстрое распространение и расцвет буддизма во времена династии Тан был следствием политики веротерпимости. В декоративных орнаментах этого времени проявился синтез древних мотивов и образов с мотивами и образами буддизма. Характерная черта китайской символической системы — это стирание грани между свя-

щенной символикой и мирскими пожеланиями. В первую очередь это проявляется в бытовых предметах, таких как зеркала времени Тан. Этот период стал важной вехой в истории создания бронзовых зеркал и их убранства.

Развитие буддизма во времена династии Тан также имело важное историческое значение, что способствовало культурным обменам между Китаем и зарубежными странами, предоставило цен-

ные материалы для изучения истории, искусства и культуры Индии и стран Центральной Азии. Распространение буддийской культуры во времена династии Тан оказало значительное влияние на традиционную китайскую культуру. Буддийская архитектура, росписи и сложившийся уникальный художественный стиль в изделиях декоративно-прикладного искусства, стали важной частью истории китайского искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Кравцова М.Е. О начальном этапе распространения буддизма в Китае // Вестник Санкт-Петербургского университета. — 2011. — Вып.3, сер. 6.
2. Вань Цзиньбао. Влияние буддизма на традиционный китайский орнамент лотоса // Человек и культура. — 2021. — №5.
3. Цзян Бинчжи, Цзян Юйси. Лотос и буддизм // Буддийская культура. — 1997. — (5). — С. 36-37. 蒋秉植,蒋玉兮."莲花与佛教."佛教文化 05(1997):36-37.
4. Ван Бинецзе. Исследования значение лотоса в китайской культуре. — Сибэй нунлинь кэцзи дасюэ, 2015. 王冰洁.中国莲文化研究[D].西北农林科技大学
5. У Сяофань. Исследование формирования цветка Баосян в династии Тан. — Педагогический университет Цзянсу, 2016. 吴小帆.唐代宝相花生成方式研究[D].江苏师范大学,2016.
6. Бай Цзе. Развитие и эволюция лotosового декора в моей стране под влиянием буддийского искусства // Художественное образование. — 2015. — (08). — С. 160. 白洁.佛教艺术影响下我国莲纹饰的发展演进[J].艺术教育, 2015, (08):160.
7. Чжоу Цзохао. Исследование цветка лотоса — реологический анализ узора Баосян // Журнал Шанхайской школы бизнеса. — 2007. — №2. 周作好:《探口莲花——宝相花纹样流变分析》·《上海商学院学报》2007年第2期。
8. Чэнь Цзюнь. Исследование баосянских узоров на фресках Дуньхуана [D]. — Северо-Западный педагогический университет. 申明瑀.敦煌壁画中的宝相花纹研究[D].西北师大。
9. Го Жунцзин. О развитии и эволюции эстетического значения символа "свастика". — Уханьский текстильный университет, 03.2013. 郭戎晶—论“卍”符号美学意蕴的发展与演变 武汉纺织大学 03.2013
10. У Вэйцинь, Ли Мэнью. Расширение и современное применение значения символа свастики в буддизме // Красота и время (Часть 1), 2018, (04):36-38. DOI: 10.16129/j.cnki.mysds.2018.04.012. 吴伟勤,黎梦雨.佛教中卍符号意蕴延伸及现代运用[J].美与时代(上),2018,(04):36-38. DOI: 10.16129/j.cnki.mysds.2018.04.012.
11. Ли Вэйдун, Чжан Цзин. Китайское мифическое животное в искусстве — лев [J]. // Art Panorama. — 2009. — (08). — С. 75. 李卫东,张静.中国神兽艺术——狮子[J].美术大观,2009,(08):75.

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

Главный редактор: *Мария Александровна Бурганова*
Редактор: *Юлия Анатольевна Смоленкова*
Корректор: *Валентина Владимировна Лебедева*
Верстка: *Татьяна Георгиевна Асланова*
Дизайнер: *Александр Александрович Товпеко*
Переводчик: *Анна Вадимовна Пчелкина*
Логистика: *Редфорд Ред*
Связи с общественностью: *Михаил Михайлович Грачев*
Администратор: *Иван Иванович Субботин*

Журнал выходит 6 раз в год

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

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

Тираж 500 экз.

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

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

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

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

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

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

Chief editor: *Maria A. Burganova*
Editor: *Julia A. Smolenkova*
Proofreader: *Valentina V. Lebedeva*
Layout: *Tatyana G. Aslanova*
Designer: *Alexander A. Tovpeko*
Translator: *Anna V. Pchelkina*
Logistics: *Redford Red*
Public relations: *Michael M. Hrachou*
Administrator: *Ivan I. Subbotin*

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

