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)

6.2026

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 at 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

Kojo Sano (Japan) — Professor of Toho Gakuyen University of Music

Kravetsky Alexander G. (Russia) — Candidate of Sciences, Research Associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences

Lavrentiev Alexander N. (Russia) — Doctor of Art History, Professor, Vice-Rector for scientific and international work of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art

Misler Nicoletta (Italy) — Professor of Modern East European Art at the Instituto Universitario Orientale

Pan Yaochang (China) — Professor of the Department of Art History and Art Theory of College of Fine Arts in Shanghai University; Member of the Academic Committee of the Shanghai University

Pavlova Irina B. (Russia) — Doctor of Philology, Senior Researcher of Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

Perelshtein Roman M. (Russia) — Doctor of Arts, All-Russia State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov

Pletneva Alexandra A. (Russia) — Candidate of Sciences, Research Associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences

Pruzhinin Boris I. (Russia) — Doctor of Philosophy, Professor, Editor-in-Chief of the Journal Problems of Philosophy

Revzina Yulia E. (Russia) — Doctor of 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 of Art History, Professor, Rector of the 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 Russian 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. THE SPACE OF CULTURE» — **No.** 6 — 2026

TABLE OF CONTENTS

LETTER FROM THE EDITOR 6

MARIA A. BURGANOVA
MONUMENTAL SCULPTURE AS A REFLECTION OF IDENTITY AND HISTORICAL MEMORY 10

IGOR V. GRIGOREV
ROYAL MERCY IN THE LANGUAGE OF REBELLION: THE CULTURAL SEMANTICS OF EMELIAN PUGACHEV'S MANIFESTOS 21

YULIA E. REVZINA
IN SEARCH OF LOST TECTONICS: IN MEMORY OF L. I. TARUASHVILI (1946–2022) 31

ZHANG JIAHE, KIRILL N. GAVRILIN
HE KONGDE AND THE FORMATION OF CHINESE BATTLE PAINTING: FRONTLINE EXPERIENCE, ACADEMIC SCHOOL, AND STATE CREATIVE MECHANISMS (1950s–1980s) 43

YANG XUETING, NATALIA YU. KAZAKOVA
FORM AND SEMANTICS OF TYPOGRAPHY IN CHINESE MYTHOLOGICAL PICTURE BOOKS IN THE CONTEXT OF MULTIMODAL VISUAL NARRATIVE: THE CASE OF XIONG LIANG'S "LITTLE NIAN MONSTER" 54

ARTEM A. GLADKOV
SETTING A PROCESS, NOT A FORM: ANALOG GENERATIVE SYSTEMS IN THE ART OF THE 1950s–1980s 63

ALLA E. RUDYAKOVA
TEACHING CHURCH CHORAL SINGING AT THE SARATOV MARIINSKY INSTITUTE FOR NOBLE MAIDENS (SECOND HALF OF THE 19TH – EARLY 20TH CENTURY) 74

MIKHAIL S. MOLOGIN
EXPLORING THE INTERACTION OF THE SACRED TEXT AND MUSIC: THE CASE OF M. RECHKUNOV'S HYMN "ONLY-BEGOTTEN SON" 82

VERA N. DEMINA, MIKHAIL YU. KOSILKIN
THE POETRY OF M. L. MATUSOVSKY AND THE HISTORY OF VICTORY IN THE GREAT PATRIOTIC WAR IN WARTIME SONGS 88

IRINA B. VOLKODAEVA, ALLA S. SOLOGUB, MARIA A. MARKINA
DAVID LYNCH'S PAINTING AS A SOURCE FOR FORMING THE CONCEPT OF AN IMAGERY-BASED ENVIRONMENT 96

PETER V. DOBROLYUBOV
THE ATAMAN'S PERNACH: AN ATTEMPT AT RECONSTRUCTION 107

SHI WEIQI
REGIONAL STYLISTIC FEATURES OF PAINTED SCULPTURES IN SHANXI TEMPLES OF THE SONG DYNASTY (960–1279): THE HALL OF THE HOLY MOTHER AT JINCI (TAIYUAN) 114

EKATERINA S. AKAV
A. EXTER AND V. BABADZHAN: A CREATIVE DIALOGUE 132

KAMIL G. AKHMETZYANOV
THE WORKING SHEET AS AN INDEPENDENT ART-HISTORICAL CATEGORY: TYPOLOGY AND SOURCE STATUS (BASED ON THE ROERICH FAMILY COLLECTION) 139

GULRUKHSOR A. UMAROVA
SACRED MOTIFS IN TRADITIONAL TAJIK ART AS A FORM-BUILDING BASIS OF DESIGN THINKING (BASED ON CHUST SKULLCAPS) 153

Главный редактор — **Бурганова Мария Александровна**

Редакционный совет:

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

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

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

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

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

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

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

Иконников Александр Иванович (Россия) — доктор педагогических наук, профессор Педагогического института Тихоокеанского государственного университета

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

Койо Сано (Япония) — профессор Университета Музыки Тохо Гакуэн

Лаврентьев Александр Николаевич (Россия) — доктор искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова

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

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

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

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

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

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

Ревзина Юлия Евгеньевна (Россия) — доктор искусствоведения, профессор Московского архитектурного института (Государственная академия)

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

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

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

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

Цао Сюн (Китай) — доцент Школы гуманитарных наук и искусств Тяньцзиньского университета; директор Научно-исследовательского центра культуры и искусства Школы гуманитарных наук и искусств Тяньцзиньского университета

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

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

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

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

Редактор — Смоленкова Юлия Анатольевна (Россия)

НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ «ДОМ БУРГАНОВА. ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ» — **No.** 6 — 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ — 8

МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА БУРГАНОВА
МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА КАК ОТРАЖЕНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ И ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ — 16

ИГОРЬ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ ГРИГОРЬЕВ
ЦАРСКАЯ МИЛОСТЬ В ЯЗЫКЕ ВОССТАНИЯ: КУЛЬТУРНАЯ СЕМАНТИКА МАНИФЕСТОВ Е. И. ПУГАЧЁВА — 26

ЮЛИЯ ЕВГЕНЬЕВНА РЕВЗИНА
В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОЙ ТЕКТОНИКИ: ПАМЯТИ Л. И. ТАРУАШВИЛИ (1946–2022 гг.) — 38

ЧЖАН ЦЗЯХЭ, КИРИЛЛ НИКОЛАЕВИЧ ГАВРИЛИН
ХЭ КУНДЭ И СТАНОВЛЕНИЕ БАТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ: ФРОНТОВОЙ ОПЫТ, АКАДЕМИЧЕСКАЯ ШКОЛА И ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МЕХАНИЗМ ТВОРЧЕСТВА (1950–1980-е гг.) — 49

ЯН СЮЭТИН, НАТАЛЬЯ ЮРЬЕВНА КАЗАКОВА
ФОРМА И СЕМАНТИКА ШРИФТОВОГО ОФОРМЛЕНИЯ КИТАЙСКИХ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ КНИГ В КОНТЕКСТЕ МУЛЬТИМОДАЛЬНОГО ВИЗУАЛЬНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ: НА ПРИМЕРЕ КНИГИ СЮН ЛЯНА «МАЛЕНЬКИЙ НЯНЬ-ШОУ» — 58

АРТЁМ АЛЕКСАНДРОВИЧ ГЛАДКОВ
ЗАДАТЬ ПРОЦЕСС, А НЕ ФОРМУ: АНАЛОГОВЫЕ ГЕНЕРАТИВНЫЕ СИСТЕМЫ В ИСКУССТВЕ 1950–1980-Х ГОДОВ — 69

АЛЛА ЭДУАРДОВНА РУДЯКОВА
ОБУЧЕНИЕ ЦЕРКОВНОМУ ХОРОВОМУ ПЕНИЮ В САРАТОВСКОМ МАРИИНСКОМ ИНСТИТУТЕ БЛАГОРОДНЫХ ДЕВИЦ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX — НАЧАЛО XX В.) — 78

МИХАИЛ СЕМЕНОВИЧ МОЛОГИН
ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ САКРАЛЬНОГО СЛОВА И МУЗЫКИ В ГИМНЕ «ЕДИНОРОДНЫЙ СЫНЕ» М. РЕЧКУНОВА — 85

ВЕРА НИКОЛАЕВНА ДЕМИНА, МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ КОСИЛКИН
ПОЭЗИЯ М. Л. МАТУСОВСКОГО И ИСТОРИЯ ПОБЕДЫ В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ В ПЕСНЯХ ВОЕННЫХ ЛЕТ — 92

ИРИНА БОРИСОВНА ВОЛКОДАЕВА, АЛЛА СТАНИСЛАВОВНА СОЛОГУБ, МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА МАРКИНА
ЖИВОПИСЬ ДЭВИДА ЛИНЧА КАК ИСТОЧНИК ФОРМИРОВАНИЯ КОНЦЕПЦИИ ОБРАЗНОЙ СРЕДЫ — 102

ПЕТР ВЛАДИМИРОВИЧ ДОБРОЛЮБОВ
АТАМАНСКИЙ ПЕРНАЧ: ОПЫТ ВОССОЗДАНИЯ — 111

ШИ ВЭЙЦИ
РЕГИОНАЛЬНЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАСПИСНЫХ СКУЛЬПТУР В ХРАМАХ ПРОВИНЦИИ ШАНЬСИ ЭПОХИ СУН (960–1279) — НА ПРИМЕРЕ ЗАЛА СВЯТОЙ МАТЕРИ В ЦЗИНЬЦИ (ТАЙЮАНЬ) — 124

ЕКАТЕРИНА СЕРГЕЕВНА АКАВ
А. ЭКСТЕР И В. БАБАДЖАН: ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ — 136

КАМИЛЬ ГАБДУЛЬНУРОВИЧ АХМЕТЗЯНОВ
РАБОЧИЙ ЛИСТ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ: ТИПОЛОГИЯ И ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЙ СТАТУС (НА МАТЕРИАЛЕ СОБРАНИЯ СЕМЬИ РЕРИХОВ) — 147

ГУЛЬРУХСОР АБДУСАЛОМОВНА УМАРОВА
САКРАЛЬНЫЕ МОТИВЫ ТРАДИЦИОННОГО ТАДЖИКСКОГО ИСКУССТВА КАК ОСНОВА ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ПРОЕКТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ ЧУСТСКИХ ТЮБЕТЕЕК) — 159

LETTER FROM THE EDITOR

Dear Friends!

We are pleased to present Issue No. 6/2026 of the scientific and analytical journal "Burganov House. The 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 main scientific results of dissertations for the degrees of Doctor and Candidate of Sciences should 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 by doctoral and postgraduate students. The research addresses topical issues in culture, art, philology, and pedagogy. This breadth of subject matter reflects the journal's defining feature: it presents the current state of the space of culture.

The issue opens with an article by Maria A. Burganova, "Monumental Sculpture as a Reflection of Identity and Historical Memory", which considers monumental sculpture both as a "mirror" of society and as a means of shaping it. Drawing on works from different periods, the author traces a paradigm shift from the affirmative, didactic monument to the narrative, reflective one.

Igor V. Grigorev's article "Royal Mercy in the Language of Rebellion: The Cultural Semantics of Emelian Pugachev's Manifestos" examines the meaning of royal mercy in the documents of the Pugachev uprising of 1773–1774. The author identifies three functions of mercy and introduces the concept of a documentary-receptive limit, which explains how a legally false act could be accepted as a genuine expression of the tsar's will.

Yulia E. Revzina's article "In Search of Lost Tectonics: In Memory of L. I. Taruashvili (1946–2022)" pays tribute to the eminent Russian scholar, who would have turned 80 this year. The author outlines the key ideas of his writings on the life and metamorphoses of the classical tradition: the emergence of the tectonic system of the orders, the parallels between pictorial, architectural, and poetic imagery in Ancient Greece, and the move away from tectonic thinking with the coming of the Christian era.

In their article "He Kongde and the Formation of Chinese Battle Painting: Frontline Experience, Academic School, and State Creative Mechanisms (1950s–1980s)", Zhang Jiahe and Kirill N. Gavrilin show that the visual method that came to define Chinese battle painting took shape where three influences met: frontline sketching during the Korean War, training in K. M. Maksimov's studio, and the work of the Military Museum of the Chinese People's Revolution. The authors present He Kongde's art as an example of how the battle genre balances "historical truth" and "artistic truth".

The article by Yang Xueting and Natalia Yu. Kazakova, "Form and Semantics of Typography in Chinese Mythological Picture Books in the Context of Multimodal Visual Narrative: The Case of Xiong Liang's "Little Nian Monster"", analyses typeface, text colour, and the position of text on the page. The authors conclude that text becomes a resource of visual rhetoric and a fully fledged element of multimodal narrative.

In his article "Setting a Process, Not a Form: Analog Generative Systems in the Art of the 1950s–1980s", Artem A. Gladkov shows that the generative model of art-making predates computer art: it first appeared in analog systems in which form was produced by a physical process. He distinguishes three types of such systems and is the first to examine the Soviet automatic light-music installations of the Prometheus student design bureau alongside Western analog computer art.

Alla E. Rudyakova's article "Teaching Church Choral Singing at the Saratov Mariinsky Institute for Noble Maidens (Second Half of the 19th – Early 20th Century)" is the first to reconstruct, from surviving sources, how this teaching was organised. The author shows that the curriculum combined music theory with practical vocal training and prepared the pupils to direct the choir in the institute's house church of St Mary Magdalene.

Mikhail S. Mologin's article "Exploring the Interaction of the Sacred Text and Music: The Case of M. Rechkunov's Hymn "Only-Begotten Son"" examines a hymn written at the turn of the twentieth century and still sung at the Divine Liturgy today. The author shows that the composer's apt union of word and music accounts for the work's long life in church singing practice.

In their article "The Poetry of M. L. Matusovsky and the History of Victory in the Great Patriotic War in Wartime Songs", Vera N. Demina and Mikhail Yu. Kosilkin turn to the work of the Luhansk poet whose 110th birth anniversary was marked in 2025. The authors examine how the story of the Victory is told in the lyrics of wartime songs and show the part Matusovsky's poetry has played in keeping the memory of the war alive.

The article by Irina B. Volkodaeva, Alla S. Sologub, and Maria A. Markina, "David Lynch's Painting as a Source for Forming the Concept of an Imagery-Based Environment", explores the director's work as a painter in the context of contemporary interior design. The authors identify the key devices of Lynch's aesthetic — texture and materiality, a distinctive approach to lighting, a muted palette, and a strong narrative quality — and show how this aesthetic sets an emotionally rich environment against the sensory poverty of minimalism.

In his article "The Ataman's Pernach: An Attempt at Reconstruction", Peter V. Dobrolyubov describes each stage of the team's work, from studying the museum original and taking measurements to digital modelling, casting, and finishing. The reconstruction of the regalia is presented as an artistic undertaking in which digital technologies complement, rather than replace, a professional understanding of form and structure.

Shi Weiqi's article "Regional Stylistic Features of Painted Sculptures in Shanxi Temples of the Song Dynasty (960–1279): The Hall of the Holy Mother at Jinci (Taiyuan)" analyses how the regional style of Shanxi painted sculpture took shape, looking at three factors: geographical environment, production technique, and folk culture. The article shows how the Jinci sculptural ensemble becomes a three-dimensional chronicle of court life and the social hierarchy of the Song period.

Ekaterina S. Akav's article "A. Exter and V. Babadzhan: A Creative Dialogue" examines the work of the little-known artist and art historian Veniamin Babadzhan. The author traces the stages of his creative dialogue with Alexandra Exter in Odessa in 1919, from attending her lectures and studying at her studio school to teaching art history there himself.

In his article "The Working Sheet as an Independent Art-Historical Category: Typology and Source Status (Based on the Roerich Family Collection)", Kamil G. Akhmetzyanov treats the artist's sketches and preparatory drawings as documentary sources that record how an artistic idea takes shape.

The issue concludes with an article by Gulrukhsor A. Umarova, "Sacred Motifs in Traditional Tajik Art as a Form-Building Basis of Design Thinking (Based on Chust Skullcaps)". The author examines the ornament of the Chust skullcap as a design and aesthetic system that carries cosmogonic and philosophical meaning, and concludes that traditional Tajik ornament can offer today's designers enduring principles of design thinking.

The issue is intended for specialists in the theory and practice of the visual arts and philology, as well as for all readers interested in art and culture.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Дорогие друзья!

Мы рады представить Вам № 6/2026 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 проявилась основная специфика журнала, представляющего современное состояние пространства культуры.

Номер открывает статья М. А. Бургановой «Монументальная скульптура как отражение идентичности и исторической памяти», в которой монументальная скульптура рассматривается одновременно как «зеркало» общества и как инструмент проектирования социума. На материале произведений разных эпох автор прослеживает смену парадигм — от утверждающего, дидактического монумента к монументу повествовательному и рефлексивному.

В статье И. В. Григорьева «Царская милость в языке восстания: культурная семантика манифестов Е. И. Пугачёва» исследуется семантика царской милости в документах пугачёвского движения 1773–1774 годов. Автор выделяет три функции милости и предлагает понятие документарно-рецептивного предела, объясняющее, почему юридически ложный акт мог восприниматься как подлинное выражение царской воли.

Статья Ю. Е. Ревзиной «В поисках утраченной тектоники: памяти Л. И. Таруашвили (1946–2022)» посвящена выдающемуся российскому ученому, которому в нынешнем году исполнилось бы 80 лет. Автор раскрывает основные положения его трудов о жизни и метаморфозах классической традиции — о рождении ордерной тектонической системы, о параллелизме изобразительных, архитектурных и поэтических образов Древней Греции и об отходе от тектонических представлений с приходом христианской эпохи.

Чжан Цзяхэ и К. Н. Гаврилин в статье «Хэ Кундэ и становление батальной живописи Китая: фронтовой опыт, академическая школа и государственный механизм творчества (1950–1980-е гг.)» показывают, что визуальный метод, определивший облик китайской батальной живописи, сложился на пересечении фронтовых зарисовок периода Корейской войны, обучения в мастерской К. М. Максимова и практики Военного музея Китайской народной революции. Творчество Хэ Кундэ рассматривается как пример баланса между «исторической правдой» и «художественной правдой» в батальном жанре.

В статье Ян Сюэтин и Н. Ю. Казаковой «Форма и семантика шрифтового оформления китайских мифологических иллюстрированных книг в контексте мультимодального визуального повествования: на примере книги Сюн Ляна «Маленький Нянь-шоу»» анализируются форма шрифта, цвет текста и его размещение на странице. Авторы приходят к выводу, что текст становится ресурсом визуальной риторики и полноценным элементом мультимодального повествования.

А. А. Гладков в статье «Задать процесс, а не форму: аналоговые генеративные системы в искусстве 1950–1980-х годов» показывает, что модель генеративной работы сложилась раньше компьютерного искусства — в аналоговых системах, где форму строил физический процесс. Автор выделяет три типа таких систем и впервые рассматривает советские светомузыкальные автоматы СКБ «Прометей» в одном ряду с западным аналоговым компьютерным искусством.

В статье А. Э. Рудяковой «Обучение церковному хоровому пению в Саратовском Мариинском институте благородных девиц (вторая половина XIX — начало XX в.)» на основании сохранившихся источников впервые восстанавливается картина того, как было организовано это обучение. Автор показывает, что программа объединяла музыкально-теоретическую и практическую вокальную подготовку и способствовала регентской деятельности учениц в домовом храме Марии Магдалины.

Статья М. С. Мологина «Особенности взаимодействия сакрального слова и музыки в гимне «Единородный Сыне» М. Речкунова» посвящена песнопению, созданному на рубеже XIX–XX веков и звучащему на Божественной литургии и в наше время. Автор показывает, что удачно найденное композитором взаимодействие слова и музыки определило долгую жизнь этого произведения в церковно-певческой практике.

В. Н. Демина и М. Ю. Косилкин в статье «Поэзия М. Л. Матусовского и история Победы в Великой Отечественной войне в песнях военных лет» обращаются к творчеству луганского поэта, стодесятилетний юбилей которого отмечался в 2025 году. Авторы рассматривают, как история Победы отражена в поэтических текстах песен военных лет, и выявляют роль поэзии М. Л. Матусовского в сохранении памяти о войне.

В статье И. Б. Волкодаевой, А. С. Сологуб и М. А. Маркиной «Живопись Дэвида Линча как источник формирования концепции образной среды» исследуется живописное наследие режиссёра в контексте современного дизайна интерьера. Авторы выявляют ключевые приёмы линчианской эстетики — работу с фактурой и материалом, особую систему освещения, приглушённую палитру, нарративность — и показывают, как она противопоставляет сенсорной бедности минимализма эмоционально насыщенную среду.

П. В. Добролюбов в статье «Атаманский пернач: опыт воссоздания» описывает последовательность работы авторского коллектива — от изучения музейного образца, обмеров и цифрового моделирования до литья и отделки изделия. Воссоздание регалии представлено как художественная работа, в которой цифровые технологии дополняют, но не заменяют профессиональное понимание формы и конструкции.

Ши Вэйци в статье «Региональные стилистические особенности расписных скульптур в храмах провинции Шаньси эпохи Сун (960–1279) — на примере Зала Святой Матери в Цзиньци (Тайюань)» анализирует причины формирования регионального стиля шаньсийской расписной скульптуры в трёх измерениях — географической среды, технологии изготовления и народной культуры. Автор показывает, как скульптурный ансамбль Цзиньци становится объёмной летописью дворцового уклада и социальной иерархии эпохи Сун.

В статье Е. С. Акав «А. Экстер и В. Бабаджан: творческий диалог» проанализированы творческие достижения малоизвестного художника и искусствоведа Вениамина Бабаджана. Автор выделяет этапы его диалога с Александрой Экстер в Одессе 1919 года — от посещения её лекций и обучения в её школе-студии до преподавания в ней истории искусства.

К. Г. Ахметзянов в статье «Рабочий лист как самостоятельная искусствоведческая категория: типология и источниковедческий статус (на материале собрания семьи Рерихов)» рассматривает эскизы и подготовительные наброски художника как документальный источник, фиксирующий процесс формирования художественной идеи.

Завершает выпуск статья Г. А. Умаровой «Сакральные мотивы традиционного таджикского искусства как основа формообразования в проектном творчестве (на примере чустских тюбетеек)». Автор рассматривает орнамент чустской тюбетейки как проектно-эстетическую систему, носитель космогонических и мировоззренческих смыслов, и приходит к выводу, что традиционный таджикский орнамент может служить источником устойчивых принципов проектного мышления для современного дизайна.

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

Научно-аналитический журнал
Дом Бурганова.
Пространство культуры
#6/2026

Maria A. Burganova
Doctor of Art History
Professor
Head of the Department of Monumental and Decorative Sculpture
Stroganov Russian State University of Art and Industry
e-mail: dom.text@gmail.com
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-8695-9743
ResearcherID: C-9437-2017

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-10-20

MONUMENTAL SCULPTURE AS A REFLECTION OF IDENTITY AND HISTORICAL MEMORY

Summary: *The article examines monumental sculpture as a reflection of social identity and historical memory and, at the same time, as an instrument for designing society. Drawing on monumental works of different periods, it traces a shift of paradigms: from the affirmative, didactic monument that prescribes a horizon of identification to society to the narrative and reflexive monument. The author shows that the dual nature of the monument — as a "mirror" of society and as a performative act that constructs collective memory — constitutes the specific character of monumental sculpture as an art form.*

Keywords: *monumental sculpture; collective memory; monumental propaganda; public space; the monument as a reflection of society; the monument as a design for society.*

Monumental sculpture, like any artistic creation, is inseparable from its social dimension. However, unlike an easel work, which presupposes a dialogue with the viewer at close range within the enclosed space of an exhibition, the monument exists in public space: it addresses the community and is endowed with a number of functions — the spatial structuring and thematic organisation of the environment, a declarative character and the capacity to sustain memory over a long period. A monument preserves the memory of a historical event, an outstanding personality or a heroic deed; its memorial function — as material evidence of the values, victories and dramatic episodes in the history of a society — has therefore traditionally been regarded as the most important. No less essential, however, is another function of monumental sculpture: the capacity not only to record an already established identity of society but also to influence it, designing a desired image of society and prescribing for it a particular way of remembering, and hence of acting.

The aim of this article is to reveal this duality of monumental sculpture — its simultaneous role as reflection and as design — at the intersection of the national (Russian and Soviet) and Western traditions, and in the light of concepts that rethought the status of the monument in the second half of the 20th and the early 21st century. The relevance of the topic stems not only from theoretical interest but also from the intensity of current public debates about the fate of monuments: the waves of demolition, dismantling and reinterpretation of monuments that swept various countries in the first quarter of the 21st century have clearly shown that the monument remains a living political and ethical agent rather than a neutral decoration of the urban environment.

The methodological framework of the study is the anthropology of art, an approach that shifts the focus from aesthetic evaluation and the iconographic "content" of a work to its social action.

Reflection

The historically established idea of the monument rests on the notion that it embodies, in an enduring material, collectively shared sacred, state and public values. This practice, which unites the monuments of Ancient Egypt and present-day memorial sites, has developed a stable set of semantic and structural devices: removing the monument from everyday space and creating a physical distance between it and people ensured the inviolability of the hero or the idea, while imperishable materials signified a passage into eternity. The pedestal on which the monument was raised became the boundary between the sacred and the profane. This structure, refined over centuries, began to change only in the mid-20th century, when pedestals, which had previously maintained a firm distance between sculpture and viewer, started to disappear from the composition of monuments: the distance between the monument and the viewer shrank so much that it became possible literally to touch eternity, personified by a bronze hero. This did not lead to widespread vandalism, examples of which are known in every age, but it marked a change in society's attitude to the monument.



Fig. 1. A. M. Opekushin. Monument to A. S. Pushkin. 1880. Moscow. Photo from open sources

Throughout history, monuments have often been demolished or remade: one may recall the monumental sculpture of Amarna, the statues of the Catholic kings of Spain thrown down by Protestants during the Dutch Revolt of the 16th century, the equestrian statues of Louis XIV by Girardon and of Louis XV by Bouchardon destroyed by insurgents in 1792, and many other examples. In all these cases, what was at stake was the rejection of the monument as the embodiment of a repudiated political concept and of the power behind it. But the 20th century changed society itself: it abandoned its respectful distance from the monument not because it had ceased to share the concept of identity the monument proclaimed, but because it had ceased to identify itself with the historical memory the monument preserved. The pedestal physically raised the monument above the urban environment — into a space of remembrance of history, culture and heroic events; moving the monument into the viewer's spatial dimension diminished this constitutive role of the monument, and now one can share a bench with a bronze hero. The subjects of monuments have changed as well: many cities now have bronze "monuments" to street sweepers, city constables and other typical figures of a bygone era. The monument as the constructor and foundation of social identity is gradually losing this role.

One of the most striking examples of abandoning the pedestal as a means of distancing the ideal from the everyday was the exhibition *Still Standing. Ancient and Contemporary Sculpture* [Igumnova 2018], held in the halls of the State Hermitage in 2011–2012. What is at issue here is not urban monuments but a dialogue with cultural heritage, which is by convention raised *a priori* above everyday space. Exhibitions, unlike monuments, reflect society's response to historical and cultural processes much more quickly; *Still Standing* is therefore a vivid illustration of how contemporary society understands itself in dialogue with heritage. In the exhibition, nine ancient statues were taken down from their high plinths and placed on the floor in the Hall of Dionysus; next to it, in the Roman Courtyard, sculptures by A. Gormley, whose art centres on the human body, were also displayed without pedestals. For the sake of the idea



Fig. 2. S. Konenkov. Memorial plaque "To Those Who Fell for Peace and the Brotherhood of Nations". Senate Tower of the Kremlin, 7 November 1918. Photograph, 1918

of the viewer's direct contact with the body, Gormley in his installations deliberately renounces the conventional inviolability of symbolic and ideal images raised on a pedestal. Today this tendency is confirmed by many other examples of the changing status of sculptural works in the urban environment.

Design

While the examples discussed above demonstrate the weakening of the reflective, "mirror" function of the monument, the opposite pole is formed by its design function — society's construction of itself by means of monumental sculpture. The best-known embodiment of this design function was Lenin's plan for monumental propaganda, "On the Monuments of the Republic" of 12 April 1918, which was based on *The City of the Sun*, the



Fig. 3. Unveiling of the monument to A. V. Koltsov. S. A. Yesenin addresses the gathering. Photograph, 1918

utopia of the Dominican friar Tommaso Campanella (1568–1639): the walls of his ideal city are adorned with instructive frescoes that awaken in its citizens a love of the sciences and civic sentiment. A. V. Lunacharsky left an account of the origins of this plan, whose implementation began in the winter of 1918 [Lunacharsky 1968, pp. 197–200]. The following statement is key to the theme of designing society by means of monumental sculpture: "Even more important than inscriptions, I consider monuments: busts or full figures, perhaps bas-reliefs, groups. A list should be drawn up of those forerunners of socialism or its theorists and fighters, and also of those luminaries of philosophical thought, science, art, etc., who, although they had no direct relation to socialism, were genuine heroes of culture. According to this list, commission sculptors to produce works, even temporary ones, if only of plaster or concrete. It is important that they should be accessible to the masses, that they should catch the eye…" [Lunacharsky 1968, pp. 197–200]. It is significant that the concept of designing society by means of monumental sculpture was formulated here before the monuments themselves were created, bypassing the stage of collecting, describing and generalising already existing examples.

This programme involved solving two interrelated tasks: dismantling the monuments "to the tsars and their servants" and, at the same time, erecting new monuments, while the artistic and aesthetic significance of the works played no role here.

Lenin's own role in initiating the use of the monument as a means of educating the "new man" with a socialist system of values is telling: here the monument ceases to be a mirror of society and becomes an instrument for constructing it. The list of persons "to whom it is proposed to erect monuments", published over Lenin's signature in *Izvestia* on 2 August 1918, included 66 names of revolutionaries, philosophers, poets, scientists and artists — a pantheon of sorts, designing the genealogy of the new order. In the first few post-revolutionary years, about 40 monuments were erected in Moscow and Petrograd in accordance with this list, and their fates differed: only a few have survived to this day. For instance, the monument to M. Robespierre in the Alexander Garden, created by B. Sandomirskaya, stood for only four days — from 3 to 7 November 1918 [Burganova 2012, pp. 14–29].

The first creative competition under the plan was the competition for the design of the memorial plaque "To the Victims of the Revolution", in which the architect V. I. Dubenetsky, the sculptors A. V. Babichev, S. T. Konenkov, S. A. Mezentsev and A. M. Gyurdzhyan, and the graphic artist I. I. Nivinsky took part. The conclusion of the expert commission, signed by the architects N. D. Vinogradov and A. L. Polyakov, the sculptor V. N. Domogatsky, the artist G. B. Yakulov and others, contains words remarkable for their time. Describing the merits of Konenkov's work, the commission concludes: "…in its appearance it will be in full harmony with the whole square, where the multicoloured Cathedral of St Basil the Blessed, the gold of the domes and the painted tiles of the towers are located. Distinguished by its theme, in its artistic construction (solemnity, the harmony of the low relief, colourfulness), it is akin to good Old Russian icons, which is why it is natural and connects with the whole surrounding setting of the Kremlin" [TsGAMO, f. 66, inv. 12, file 640, fols. 58–59]. The members of the jury sought to fit Konenkov's work into the context of the historic buildings of the Moscow Kremlin, appealing directly to the image of St Basil's Cathedral and the gold of the domes.

The plan for monumental propaganda, "On the Monuments of the Republic", had an enormous influence on the development of Russian sculpture: state commissions for monumental art became an integral component of Soviet sculpture [Kotyrev 1969, pp. 34–36], establishing for decades to come social significance as the main criterion of monumental sculpture. Heroic content, the idealisation of images and the grandeur of scale and conception made monumental sculpture one of the instruments for shaping public space. The irony of history is that many of the monuments created under the plan for monumental propaganda have not survived, whereas the model itself — the monument as one of the instruments for designing society — proved exceptionally durable.

Negation. The Crisis of the Affirmative Monument

If the Soviet experience took the design function of the monument to its logical limit, Western artistic and theoretical thought of the 20th century



Fig. 4. I. O. Griselli. Monument to Sofia Perovskaya. Petrograd, Moskovsky Railway Station. Photograph, 1918

moved in the opposite direction — towards a critique of the very form of monumentality.

From the standpoint of the anthropology of art, this crisis of the affirmative monument can be described as a change in the model of "dialogue" between the monument and the viewer: the classical monument on a pedestal acts declaratively, presenting the viewer with an already established postulate of power and, in essence, the only correct reading; the 20th century opens up this rigid structure, giving priority in this dialogue to the viewer and to the place in which the work unfolds. The theoretical shift is thus not a rejection of the social action of the monument but its redistribution.

There are many examples of the rejection of the traditional form of the monument — the compositions of such memorials literally go underground. A characteristic example is the Vietnam Veterans Memorial by Maya Lin (1981) in Washington. Instead of a vertical, heroising statue, the sculptor proposed a "cut" in the earth — two walls of polished black granite converging at an angle, bearing the names of almost 60,000 dead and missing [Korzilius 2022; Maya Lin, Vietnam Veterans Memorial]. Lin herself described her conception as follows: the gesture "to cut into the earth" — "an initial violence that heals in time but leaves a memory, like a



Fig. 5. Maya Lin. Vietnam Veterans Memorial. 1980–1982. Photo: Maya Lin Studio

scar" [Lin 2000]. For the author, an important component of the monument was also the reflection of the viewers' faces in the polished surface of the walls bearing the soldiers' names: the memorial marked a transition from a monument that designs a single version of memory to a monument that diversifies historical memory and delegates to each viewer the right to determine the measure of their own participation — literally, through reflection. In the author's view, it is precisely in this that the past and the present are joined.

The rejection of the heroic principle in the treatment of the monument provoked fierce controversy: critics called the Vietnam Veterans Memorial a "black gash of shame and sorrow" [Lin 2000], reproaching the author for the abstraction of the form and for the deliberately negative declarative tone of her treatment of the war theme.

Maya Lin's experience had a direct influence on artists rethinking the concept of the monument as a state instrument for shaping society's attitude to its own history and culture. In response to the classical model of the monument, there emerged a phenomenon that J. Young called the "counter- monument": a monument that disappears rather than stands forever; that goes into the ground rather than rising above it; and that returns the burden of memory only to those who come looking for it themselves [Young 1992, pp. 267–296].

Formally, the design function of the monument is not abolished here but radically rethought: if the public monument is historical and referential — it is meant to lead the viewer beyond themselves towards an understanding of events — the counter-monument balances between these poles, bringing to the fore the ethical obligation of bearing witness.

Such counter-monuments also include the monument *Sunken Library* (*Versunkene Bibliothek*) by the Israeli sculptor Micha Ullman (1995), installed in Berlin on Bebelplatz — on the site of the public book burning of 10 May 1933.

Its location reflects, perhaps, not commemoration but exclusion from memory: the monument is not easy to find, especially in winter under a cover of snow, and an encounter with it is most often accidental — or else local residents who know what to look for will show the way. A square of thick glass is set into the paving stones; peering through it, one can see empty bookshelves in a white room. The emptiness, as the author intended, conveys the idea of loss — but of a loss that is hidden rather than voiced. A small square of glass on the site where 20,000 volumes were burned demonstrates not the pain of memory but a striving for oblivion: the monument does not so much proclaim that what happened must never be repeated as reflect a society that is not ready to remember this episode of its history — and therefore makes it as inconspicuous as possible, hiding it underground. The veiled title *Sunken Library* itself does not directly name the event to which the monument is dedicated — the burning of books.

The beginning of the 21st century laid bare the political significance of the monument with particular force: the wave of dismantling and demolition of monuments that swept the USA, the United Kingdom, Australia and European countries in the first quarter of the 21st century showed that the monument remains a living participant in social conflicts rather than a neutral element of the urban environment. Destruction and creation turn out to be two sides of one and the same design gesture: the demolition of a monument is as much an act of social design as its erection; the only difference is who acts as the subject of this design — the state "from above" or civic communities "from below".

The anthropology of art explains this phenomenon by allowing us to consider the monument as an object with a biography of its own. By initiating the demolition of historical monuments — not only of statesmen and military leaders but sometimes even of poets — the state demonstrates its inability to conduct a dialogue with its own history. A group that may be called the "crowd" then separates itself from society: having received sanction to demolish a monument, it treats the bronze figure as if punishing a living enemy.



Fig. 6. Micha Ullman. Monument to the Library (Versunkene Bibliothek [Sunken Library]) on Bebelplatz in Berlin. Photo from open sources

The analysis shows that the opposition between the monument as "mirror" and the monument as "project" is a false dichotomy. Monumental sculpture always simultaneously reflects the society that gave rise to it and designs its future self-understanding; the only differences lie in the proportions and ways in which these functions are combined in specific historical paradigms. The classical representative monument placed the emphasis on affirming and legitimising an already established state order; Lenin's plan for monumental propaganda took the design principle to its limit, turning the monument into an instrument for constructing a "new society"; the Western counter-monument of the second half of the 20th century, by contrast, redistributed the initiative of reflection and design in favour of the viewer.

The monument is not a passive testimony but a performative agent: it not only preserves memory but also prescribes ways of remembering, and thereby ways of being a community. An understanding of this dual, reflective-and-designing nature of monumental sculpture appears to be a necessary condition both for the theoretical comprehension of public art and for a responsible cultural policy towards monuments — a policy that takes into account that every monument is at once a declaration by the state of its ideals and a statement by society of how it wishes to see itself.

REFERENCES:

1. Korzilius, L. The Vietnam Veterans Memorial – Presenting the Unpresentable. In: *5th International Conference of Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism (ICCAUA2022)*. 2022. Vol. 5, no. 1. Pp. 523–541. DOI: https://doi.org/10.38027/ICCAUA2022EN0014
2. Lin, M. Making the Memorial. *The New York Review of Books*. 2000. November 2. URL: https://www.nybooks.com/articles/2000/11/02/making-the-memorial/ (accessed: 11.07.2026).
3. Maya Lin, Vietnam Veterans Memorial. *Smarthistory*. URL: https://smarthistory.org/maya-lin-vietnam-veterans-memorial/ (accessed: 11.07.2026).
4. Young, J. E. The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. *Critical Inquiry*. 1992. Vol. 18, no. 2 (Winter). Pp. 267–296.
5. Burganova, M. A. *Portret i simvol. Monumentalnaya skulptura Rossii v XX veke* [Portrait and Symbol: Monumental Sculpture of Russia in the 20th Century]. Moscow, 2012. Pp. 14–29. (In Russian).
6. Burganova, M. A., Weiwei, H. Nekotorye osobennosti realisticheskoi skulptury v Kitae v XX v. [Some Features of Realist Sculpture in China in the 20th Century]. *Dom Burganova. Prostranstvo kultury* [Burganov House. The Space of Culture]. 2025. Vol. 21, no. 2. Pp. 19–26. DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-19-26 (In Russian).
7. Igumnova, E. V. Entoni Gormli i opyt Rodena [Antony Gormley and the Experience of Rodin]. *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia]. 2018. No. 3 (10). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/entoni-gormli-i-opyt-rodena (accessed: 18.07.2026). (In Russian).
8. Kotyrev, A. Po leninskomu planu monumentalnoi propagandy [Following Lenin's Plan for Monumental Propaganda]. *Arkhitektura SSSR* [Architecture of the USSR]. 1969. No. 11. Pp. 34–36. (In Russian).
9. Lunacharsky, A. V. *Vospominaniya i vpechatleniya* [Memories and Impressions]. Moscow, 1968. Pp. 197–200. (In Russian).
10. Tsentralnyi gosudarstvennyi arkhiv Moskovskoi oblasti (TsGAMO) [Central State Archive of the Moscow Region]. Fond 66 (Moscow Soviet). Inventory 12. File 640. Fols. 58–59. (In Russian).

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: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-10-20

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА КАК ОТРАЖЕНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ И ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Аннотация: *В статье монументальная скульптура рассматривается как отражение социальной идентичности и исторической памяти и одновременно как инструмент проектирования социума. На материале монументальных произведений разных эпох прослеживается смена парадигм — от утверждающего, дидактического монумента, предписывающего обществу горизонт идентификации, к монументу повествовательному и рефлексивному. Автор показывает, что двойная природа монумента — как «зеркала» общества и как перформативного акта, конструирующего коллективную память, — составляет специфическую особенность монументальной скульптуры как вида искусства.*

Ключевые слова: *монументальная скульптура; коллективная память; монументальная пропаганда; публичное пространство; монумент как отражение общества; монумент как проектирование общества.*

Монументальная скульптура, как и любое художественное творчество, неотделима от социального измерения. Однако в отличие от станкового произведения, предполагающего диалог со зрителем на короткой дистанции в замкнутом пространстве экспозиции, монумент существует в публичном пространстве: он обращён к сообществу и наделён рядом функций — пространственным структурированием и тематической организацией среды, декларативностью, способностью к долговременному удержанию памяти. Монумент — это память об историческом событии, выдающейся личности, героическом действии, поэтому его мемориальная функция — вещественное свидетельство ценностей, побед и драматических эпизодов истории общества — традиционно считается наиболее важной. Однако не менее существенна другая функция монументальной скульптуры: способность не только фиксировать уже сложившуюся идентичность общества, но и влиять на неё, проектируя желаемый образ социума и предписывая ему определённый способ помнить, а значит — и действовать.

Настоящая статья ставит целью раскрыть эту двойственность монументальной скульптуры — её одновременную роль отражения и проектирования — на пересечении отечественной (русской и советской) и западной традиций, а также в свете концепций, переосмысливших статус монумента во второй половине XX и в начале XXI века. Актуальность темы обусловлена не только теоретическим интересом, но и остротой современных общественных дискуссий о судьбе памятников: волны сноса, демонтажа и переосмысления монументов, охватившие разные страны в первой четверти XXI века, наглядно показали, что монумент остаётся живым политическим и этическим агентом, а не нейтральным украшением городской среды.

Методологической рамкой исследования выступает антропология искусства — направление, смещающее фокус с эстетической оценки и иконографического «содержания» произведения на его социальное действие.

Отражение

Исторически сложившаяся идея монумента исходит из представления о том, что он воплощает в вечном материале коллективно разделяемые сакральные, государственные и общественные ценности. Эта практика, объединяющая монументы Древнего Египта и современные мемориальные объекты, выработала устойчивый набор смысловых и конструктивных решений: вынесение памятника из обыденного пространства и создание физической дистанции с человеком обеспечивало неприкосновенность героя или идеи, а нетленные материалы означали переход в вечность. Постамент, на котором утверждался монумент, стал границей между сакральным и профанным. Эта веками отточенная структура начала меняться только с середины XX века, когда из композиции монументов стали исчезать постаменты, прежде прочно удерживавшие дистанцию между скульптурой и зрителем: дистанция между монументом и зрителем сократилась настолько, что стало возможным в буквальном смысле прикоснуться к вечности, олицетворённой бронзовым героем. Это не повлекло за собой повсеместного варварства, примеры которого известны во все века, но обозначило перемену в отношении общества к памятнику.

Памятники на протяжении истории нередко сносились или переделывались: можно вспомнить монументальную скульптуру Амарны, статуи испанских королей-католиков, сброшенные протестантами во время Нидерландской революции XVI века, конные статуи Людовика XIV работы Жирардона и Людовика XV работы Бушардона, разрушенные повстанцами в 1792 году, и множество других примеров. Во всех этих случаях речь шла об отказе от монумента как олицетворения отвергнутой политической концепции и стоящей за ней власти. Но XX век изменил само общество: оно отказалось от почтительной дистанции с памятником не потому, что перестало разделять декларируемую им концепцию идентичности, а потому, что перестало отождествлять себя с хранимой им исторической памятью. Постамент физически возносил памятник над городской средой — в пространство памяти об истории, культуре, героических событиях; перенесение памятника в пространственное измерение зрителя снизило эту конституирующую роль монумента, и теперь рядом с бронзовым героем можно присесть на одну скамью. Изменилась и тематика памятников — во многих городах появились бронзовые «памятники» дворникам, городовым и другим типичным представителям ушедшей эпохи. Монумент как конструктор и фундамент социальной идентичности постепенно утрачивает эти позиции.

Одним из ярких примеров отказа от постамента как дистанции между идеальным и повседневным стала выставка «Во весь рост. Античная и современная скульптура» [Игумнова 2018], прошедшая в залах Государственного Эрмитажа в 2011–2012 годах. Речь здесь идёт не о монументах города, а о диалоге с культурным наследием, которое априори принято поднимать над обыденным пространством. Выставки, в отличие от монументов, отражают реакцию общества на исторические и культурные процессы значительно быстрее, поэтому «Во весь рост» — яркая иллюстрация того, как современное общество осмысляет себя в диалоге с наследием. В экспозиции девять античных статуй были сняты с высоких подиумов и расставлены на полу в зале Диониса; рядом, в Римском дворике, также без постаментов экспонировались скульптуры Э. Гормли, для которого приоритетом в творчестве является человеческое тело. Ради идеи прямого контакта зрителя с телом в своих инсталляциях Гормли сознательно отказывается от конвенциональной неприкосновенности символических и идеальных образов, поднятых на пьедестал. Эту тенденцию сегодня подтверждает и множество других примеров изменения статуса скульптурных произведений в городской среде.

Проектирование

Если разобранные выше примеры демонстрируют ослабление рефлексивной, «зеркальной» функции монумента, то противоположный полюс образует функция проектирующая — конструирование обществом самого себя средствами монументальной скульптуры. Наиболее

известным воплощением этой проектной функции стал ленинский план монументальной пропаганды «О памятниках Республики» от 12 апреля 1918 года, в основе которого лежала утопия «Город Солнца» доминиканского монаха Томмазо Кампанеллы (1568–1639): стены его идеального города украшены поучительными фресками, пробуждающими в гражданах любовь к наукам и гражданские чувства. Воспоминания о зарождении этого плана, к реализации которого приступили зимой 1918 года, оставил А. В. Луначарский [Луначарский 1968, с. 197–200]. Приведём ключевое для темы проектирования общества средствами монументальной скульптуры высказывание: «Еще важнее надписей я считаю памятники: бюсты или целые фигуры, может быть, барельефы, группы. Надо составить список тех предшественников социализма или его теоретиков и борцов, а также тех светочей философской мысли, науки, искусства и т. п., которые хотя и не имели прямого отношения к социализму, но являлись подлинными героями культуры. По этому списку закажите скульптору также временные, хотя бы из гипса или бетона, произведения. Важно, чтобы они были доступны для масс, чтобы они бросались в глаза…» [Луначарский 1968, с. 197–200]. Показательно, что концепция проектирования общества средствами монументальной пластики была сформулирована здесь до создания самих монументов, минуя стадию собирания, описания и обобщения уже существующих примеров.

Эта программа предполагала решение двух взаимосвязанных задач: демонтажа памятников «царям и их слугам» и одновременной установки новых монументов, причём художественная и эстетическая значимость произведений здесь не играли роли.

Показательна сама фигура Ленина как инициатора монумента в качестве средства воспитания «нового человека» с социалистической системой ценностей: монумент здесь перестаёт быть зеркалом общества и становится инструментом его конструирования. Список лиц, «коим предположено поставить монументы», опубликованный за подписью Ленина в «Известиях» 2 августа 1918 года, включал 66 имён революционеров, философов, поэтов, учёных и художников — своего рода пантеон, проектирующий генеалогию нового строя. За несколько послереволюционных лет в Москве и Петрограде было установлено около 40 памятников в соответствии с этим списком, и судьба их сложилась по-разному: лишь немногие дошли до нашего времени. Так, памятник М. Робеспьеру в Александровском саду, созданный Б. Сандомирской, простоял всего четыре дня — с 3 по 7 ноября 1918 года [Бурганова 2012, с. 14–29].

Первым творческим конкурсом в рамках плана стал конкурс на проект мемориальной доски «Жертвам Революции», в котором участвовали архитектор В. И. Дубенецкий, скульпторы А. В. Бабичев, С. Т. Коненков, С. А. Мезенцев и А. М. Гюрджян, график И. И. Нивинский. В заключении экспертной комиссии, подписанном архитекторами Н. Д. Виноградовым и А. Л. Поляковым, скульптором В. Н. Домогацким, художником Г. Б. Якуловым и другими, встречаются поразительные для своего времени слова. Описывая достоинства работы Коненкова, комиссия резюмирует: «…по своему внешнему виду она будет вполне гармонировать со всей площадью, где находится многоцветный собор Василия Блаженного, золото куполов и крашеная черепица башен. Отличаясь своей темой, по художественной конструкции (торжественность, стройность низкого рельефа, красочность), она родственна хорошим старорусским иконам, почему естественна и связывается со всей окружающей обстановкой Кремля» [ЦГАМО. Ф. 66. Оп. 12. Д. 640. Л. 58–59]. Члены жюри стремились вписать произведение Коненкова в контекст исторической застройки Московского Кремля, прямо апеллируя к образу храма Василия Блаженного и золоту куполов.

План монументальной пропаганды «О памятниках Республики» оказал огромное влияние на развитие отечественной скульптуры: государственный заказ на монументальное искусство стал неотъемлемой составляющей советской пластики [Котырев 1969, с. 34–36], на десятилетия вперёд определив общественную значимость как главный критерий монументальной скульптуры. Героическое содержание, идеализация образов, грандиозность масштабов и замыслов сделали монументальную скульптуру одним из инструментов формирования общественного пространства. Ирония истории состоит в том, что многие монументы, созданные по плану монументальной пропаганды, не сохранились, тогда как сама модель — памятник как один из инструментов проектирования общества — оказалась исключительно долговечной.

Отрицание. Кризис утверждающего монумента

Если советский опыт довёл проектную функцию монумента до логического предела, то западная художественная и теоретическая мысль XX века двигалась в противоположном направлении — к критике самой формы монументальности.

С позиций антропологии искусства этот кризис утверждающего монумента можно описать как смену модели «диалога» между монументом и зрителем: классический памятник на постаменте действует декларативно, предъявляя зрителю уже сложившийся постулат власти и, по сути, единственно верное прочтение; XX век размыкает эту жёсткую структуру, передавая приоритетную позицию в этом диалоге самому зрителю и месту, в котором развёртывается произведение. Таким образом, теоретический сдвиг — это не отказ от социального действия монумента, а его перераспределение.

Появилось немало примеров отказа от традиционной формы памятника — композиции таких мемориалов в буквальном смысле уходят под землю. Характерный пример — мемориал ветеранов Вьетнама работы Майи Лин (1981) в Вашингтоне. Вместо вертикальной, героизирующей статуи скульптор предложила «разрез» в земле — две сходящиеся под углом стены из полированного чёрного гранита с именами почти 60 тысяч погибших и пропавших без вести [Korzilius 2022; Maya Lin, Vietnam Veterans Memorial]. Сама Лин описывала свой замысел так: жест «разрезать землю» — «первоначальное насилие, которое со временем заживает, но оставляет память, как шрам» [Lin 2000]. Важной составляющей монумента для автора стало и отражение лиц зрителей в полированной поверхности стен, несущих имена солдат: мемориал обозначил переход от монумента, проектирующего единую версию памяти, к монументу, диверсифицирующему историческую память и делегирующему каждому зрителю право определять меру собственного участия — в буквальном смысле через отражение. По мысли автора, именно в этом происходит соединение прошлого и настоящего.

Отказ от героического начала в трактовке монумента вызвал ожесточённую полемику: критики называли мемориал ветеранов Вьетнама «чёрным разрезом стыда и скорби» [Lin 2000], упрекая автора в абстрактности формы и в нарочитой негативной декларативности трактовки военной темы.

Опыт Майи Лин оказал прямое влияние на художников, переосмысляющих концепцию монумента как государственного инструмента формирования отношения общества к собственной истории и культуре. В ответ на классическую модель монумента возникло явление, которое Дж. Янг назвал «контр-монументом»: памятник, который исчезает, а не стоит вечно; который уходит в землю, а не возвышается над ней; и который возвращает бремя памяти лишь тем, кто сам приходит его искать [Young 1992, pp. 267–296].

Формально проектная функция монумента здесь не отменяется, но радикально переосмысляется: если публичный монумент историчен и референтен — он призван вывести зрителя за пределы себя к пониманию событий, — то контр-монумент балансирует между этими полюсами, выдвигая на первый план этическую обязанность свидетельствования.

К таким контр-монументам можно отнести и памятник «Затонувшая библиотека» («Versunkene Bibliothek») израильского скульптора Михи Ульмана (1995), установленный в Берлине на площади Бебельплац — на месте публичного сожжения книг 10 мая 1933 года.

Его расположение отражает, пожалуй, не увековечивание, а исключение из памяти: памятник непросто обнаружить, особенно зимой под снежным покровом, и встреча с ним чаще всего случайна — либо путь к нему укажут местные жители, знающие, что искать. В брусчатку вмонтирован квадрат из толстого стекла; всматриваясь сквозь него, можно увидеть пустые книжные полки в белой комнате. Пустота, по замыслу автора, передаёт идею утраты — но утраты скрытой, а не проговорённой. Небольшой квадрат стекла на месте, где было сожжено 20 тысяч томов, демонстрирует не боль памяти, а стремление к забвению: памятник не столько провозглашает недопустимость повторения случившегося, сколько отражает общество, которое не готово вспоминать об этом эпизоде своей истории, — и потому делает его максимально

незаметным, пряча под землю. Само завуалированное название «Затонувшая библиотека» не называет напрямую событие, которому посвящён монумент, — сожжение книг.

Начало XXI века с особой остротой обнажило политическую значимость монумента: волна демонтажа и сноса памятников, охватившая в первой четверти XXI века США, Великобританию, Австралию и страны Европы, показала, что монумент остаётся живым участником общественных конфликтов, а не нейтральным элементом городской среды. Разрушение и созидание оказываются двумя сторонами одного проектного жеста: снос монумента — такой же акт социального проектирования, как и его установка; различие лишь в том, кто выступает субъектом этого проектирования — государство «сверху» или гражданские сообщества «снизу».

Антропология искусства объясняет этот феномен, позволяя рассматривать монумент как объект с собственной биографией. Инициируя снос исторических монументов — не только государственных и военных деятелей, но порой и поэтов, — государство демонстрирует неспособность вести диалог с собственной историей. Из общества при этом выделяется группа, которую можно назвать «толпой»: получив санкцию на снос монумента, она обращается с бронзовой фигурой так, будто наказывает живого врага.

Проведённый анализ показывает, что противопоставление монумента-«зеркала» и монумента-«проекта» — ложная дихотомия. Монументальная скульптура всегда одновременно отражает породившее её общество и проектирует его будущее самопонимание; различаются лишь пропорции и способы соединения этих функций в конкретных исторических парадигмах. Классический репрезентативный монумент делал акцент на утверждении и легитимации уже сложившегося государственного порядка; ленинский план монументальной пропаганды довёл проектную установку до предела, превратив памятник в инструмент конструирования «нового общества»; западный контр-монумент второй половины XX века, напротив, перераспределил инициативу отражения и проектирования в пользу зрителя.

Монумент — не пассивное свидетельство, а перформативный агент: он не только хранит память, но и предписывает способы помнить, а тем самым — способы быть сообществом. Понимание этой двойственной, отражающе-проектирующей природы монументальной скульптуры представляется необходимым условием как для теоретического осмысления публичного искусства, так и для ответственной культурной политики в отношении памятников — политики, учитывающей, что каждый монумент есть одновременно декларация государства о своих идеалах и высказывание общества о том, каким оно хочет себя видеть.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. *Korzilius L.* The Vietnam Veterans Memorial – Presenting the Unpresentable. Vol. 5 No. 1 (2022): 5th International Conference of Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism (ICCAUA2022). P. 523–541. DOI: https://doi.org/10.38027/ICCAUA2022EN0014
2. *Lin M.* Making the Memorial [Electronic resource] // The New York Review of Books. — 2000. — November 2. — URL: https://www.nybooks.com/articles/2000/11/02/making-the-memorial/ (accessed: 11.07.2026).
3. *Maya Lin,* Vietnam Veterans Memorial [Electronic resource] // Smarthistory. — URL: https://smarthistory.org/maya-lin-vietnam-veterans-memorial/ (accessed: 11.07.2026).
4. *Young J. E.* The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. Critical Inquiry. Vol. 18. No. 2 (Winter, 1992). Pp. 267–296
5. *Бурганова М.А.* Портрет и символ. Монументальная скульптура России в XX веке. М., 2012. С. 14–29
6. *Бурганова М. А.,* Вэйвэй Х. Некоторые особенности реалистической скульптуры в Китае в XX в. Дом Бурганова. Пространство культуры. 2025. Т. 21. № 2. С. 19–26. DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-19-26
7. *Игумнова Е.В.* Энтони Гормли и опыт Родена // Искусство Евразии. 2018. №3 (10). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/entoni-gormli-i-opyt-rodena (дата обращения: 18.07.2026).
8. *Котырев А.* По ленинскому плану монументальной пропаганды. Архитектура СССР. 1969. № 11. С. 34–36
9. *Луначарский А. В.* Воспоминания и впечатления. М., 1968, с. 197–200.
10. Центральный государственный архив Московской области (ЦГАМО). Ф. 66 (Московский Совет). Оп. 12. Д. 640. Л. 58–59.

Igor V. Grigorev
MA in Cultural Studies
PhD Student, specialty 5.10.1 "Theory and History of Culture and Art"
Assistant Lecturer
Department of Russian Philosophy and Culture
Saint Petersburg State University
e-mail: igor.v.grigoriev@spbu.ru
St Petersburg, Russia
ORCID: 0009-0001-0848-1836

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-21-30

ROYAL MERCY IN THE LANGUAGE OF REBELLION: THE CULTURAL SEMANTICS OF EMELIAN PUGACHEV'S MANIFESTOS

Summary: *The article examines the semantics of royal mercy in the documents of the Pugachev movement of 1773–1774. Drawing on semiotic-hermeneutic analysis, source criticism and a comparison of document formularies, the author identifies three functions of mercy: the renewal of service, the change in the addressee's status and the demarcation between those who were promised pardon and those who were threatened with punishment. The article shows that the promise of freedom retained the monarchical form of a royal grant, while the proclaimed direct bond with the tsar's "own" crown in practice required written intermediaries: secretaries, copies and seals. The concept of a documentary-receptive limit is proposed to explain why a legally false act could be perceived as an authentic expression of the tsar's will. At the same time, the norm set by the documents is not identified with the beliefs of the movement's participants.*

Keywords: *Pugachev; imposture; royal mercy; manifesto; cultural semantics; popular monarchism; written culture; obedience.*

Relevance of the Research

The Pugachev uprising addressed its participants in the language of personal decrees and manifestos, which combined mercy and service, liberty and reprisal against opponents. How could resistance to the ruling authority be expressed in the language of an imperial command, and liberation from dependence take the form of a promise of loyalty to the tsar's crown? The answer, in our view, lies in the workings of the text itself, which links the authoritative name, the promise and the expected conduct of the addressee.

State of Research

K. V. Chistov studied the legend of the returning tsar-deliverer [Chistov 1967], M. Cherniavsky the mythological notions of the tsar and the people [Cherniavsky 1961], and M. Perrie imposture as a form of popular monarchism [Perrie 1995]. Yet the sovereign's closeness to his subjects does not imply popular sovereignty: the expectation of a just tsar and the community's right to institute supreme power are not the same thing [Perrie 2005, pp. 233–242].

B. A. Uspensky linked imposture with the sacralisation of power and the recognition of the "true" tsar [Uspensky 1996]; his analysis of the tsar's title reveals the religious forms in which the monarch was acknowledged [Uspensky 2000]. C. S. Ingerflom regards imposture as a phenomenon of political culture [Ingerflom 2021]. This approach is fruitful, but general explanations cannot replace the analysis of specific documents. The combination of liberation, subordination and retribution within a rebel grant calls for separate consideration.

Aim, Objectives and Subject of the Research

The article aims to reveal the cultural semantics of royal mercy in the documents of the Pugachev movement. The subject of the research is the means by which recognition of the tsar's name is linked to a change in the addressee's position. To



Fig. 1. Lavrentiy Seryakov. Emelian Pugachev. Engraving, 1870; published in Russkie deyateli v portretakh… (St Petersburg, 1882). Source: Wikimedia Commons. Public domain.

this end, the grants of 1773 and 1774 are compared in terms of their social addressees, religious and bodily vocabulary, the time frame of the promise and the image of the enemy; the circulation of the texts and the limits of conclusions about their reception are also considered.

Novelty of the Research

We distinguish three functions of mercy: the renewal of service, the change in the addressee's status and the demarcation between those to be pardoned and those to be punished. The proposed concept of a documentary-receptive limit explains the gap between the legal authenticity of an act and its recognition as the tsar's word.

Methodology and Research Methods

Semiotic-hermeneutic analysis makes it possible to compare the naming of the speaker and the addressee, the verbs of authoritative action, the grants, the temporal formulas and the image of the enemy. The meaning of the words "liberty" (volnost), "slave" (rab) and "crown" (korona) is determined by their connections within the text. Source criticism requires a distinction between the sanctioning of a document, its recording and its reception; following V. E. Valdenberg, we separate fact, law and literary representation [Valdenberg 2006, pp. 27–28].

Sources and Empirical Basis of the Research

The core corpus comprises the decree to the Yaik Cossacks of 17 September 1773, the Penza manifesto of 31 July 1774, the order of 14 April on the circulation of the manifesto, and the note on seals dated by the editors to 28 July 1774 [Dokumenty stavki… 1975, nos. 1, 41, 70, 83]. The July manifesto is quoted from the publication by M. D. Kurmacheva, which is also the source of I. N. Gryaznov's address to Chelyabinsk of 8 January and the Saransk manifesto of 28 July 1774 [Kurmacheva 1991, pp. 211–213]. The official naming of Pugachev is examined through the title of the Senate edition [Opisanie proiskhozhdeniya del… 1774]. The article introduces no new archival material; dates are given in the Old Style.

Main (Analytical) Part: Discussion and Results

Let us begin with the question that the document settles in its very first line: who has the right to speak. The name of Peter III is invoked as the authority behind the orders: the speaker already grants, pardons and commands. This voice, however, needed a written form. The first decree of the illiterate Pugachev (Fig. 1) was written down by I. Ya. Pochitalin, and the July manifesto was drawn up in the chancellery with the participation of A. I. Dubrovsky [Dokumenty stavki… 1975]. The leader's decision should be distinguished from its written formulation: the claim to personal supremacy depended on people who knew the proper form of a sovereign's pronouncement.

The decree of 17 September appealed to the Yaik Cossacks by invoking the service of their fathers and grandfathers. Rebellion took on the appearance of a restored obligation: by joining the "sovereign", a Cossack was to confirm his own loyalty. The river, the land and the grasses, monetary pay, lead, gunpowder and grain provisions secured both livelihood and service. The pardon of past offences complemented the grant and made it possible to redefine the meaning of past conduct [Dokumenty stavki… 1975]. Mercy was not reduced to generosity: it restored a bond in which a grant presupposed future service, and past guilt no longer separated the addressee from the tsar.

In the Penza manifesto of 31 July 1774, imperial authorship is retained, but the addressee changes. Instead of provisioning a Cossack corporation, the document promises a new position to people formerly subject to landowners. They are declared "loyal slaves of our own crown" and rewarded "with liberty and freedom, and as Cossacks forever" [Kurmacheva 1991, p. 213].

How is the coexistence of slavery and freedom to be explained? In all likelihood, both the object and the content of dependence change. Landowners' ownership is to cease, while subjecthood is tied to the crown and to Cossack status. The word "slave" is included here in a formula of loyal subjecthood; the promise of liberty does not confer the right to institute supreme power independently. The sovereign grants, liberates and commands: the grammar of the gift is preserved while its content changes radically. The phrase "our own crown" signifies a bond with the sovereign with no former owner standing between them.

This freedom is defined quite concretely: lands, forests, hayfields and fishing grounds without purchase or quitrent, and exemption from recruitment levies, the poll tax and other dues [Kurmacheva 1991, p. 213]. Mercy concerns both the body, which could be conscripted, and the household, which was obliged to surrender its resources. Cossack status, however, remains bound up with service. The manifesto sets the burdens of the former order against a direct bond with the true sovereign, without promising freedom from obligations altogether.

Alongside land, the addressees are rewarded "with the ancient cross and prayer, with heads and beards" [Kurmacheva 1991, p. 213]. This may be read as an allusion to the Old Believer two-finger sign of the cross and to the memory of Peter the Great's measures against beards, without assuming that all listeners understood it in the same confessional sense. The desired order encompasses prayer, bodily appearance and livelihood. Describing the cross as "ancient" presents change as restoration. In J. Assmann's view, the past serves as a normative model [Assmann 2004, pp. 36–62]; it is precisely the image of return that unites these heterogeneous promises.

Cossack status is promised forever, and the end of the struggle is to bring peace and tranquillity. The promise of perpetuity lends stability to mercy without proving that the promise could be fulfilled. The story of the sovereign's wanderings and misfortunes links his fate to the suffering of his subjects [Kurmacheva 1991, p. 213]: a broken present is set against a future that begins with the return of the father-tsar.

In I. N. Gryaznov's address, this connection is expressed with particular clarity: "we, poor people, were left orphans" [Kurmacheva 1991, p. 211]. Gryaznov speaks as a witness and an envoy: he claims to have seen the sovereign himself and declares the official information about the Don Cossack Pugachev to be a fabrication [Kurmacheva 1991, pp. 211–212]. The inhabitants were thus faced with two chains of trust, one of state identification and one of personal testimony. In this address, the story of the tsar's return is reinforced by personal testimony, whose persuasiveness depends on trust in the envoy.

We term this situation the documentary-receptive limit. A legally false act could appear to be an authentic expression of the tsar's will if it matched expectations of what a true tsar ought to desire; a lawful decree, by contrast, could be perceived as a distortion introduced by intermediaries. Power could issue a text, but it could not decide on its own whether the text would be recognised as the tsar's truth. The limit was set by the conditions under which the document was received.

The July manifesto declares the nobles at once the despoilers of the peasants and the enemies of the tsar's power [Kurmacheva 1991, p. 213]. Social harm is translated into the language of treason. Mercy and violence proceed from a single supreme source: liberation is promised to some, while reprisal against others is prescribed as the condition of future peace. To see mercy as a mere cover for violence would be to ascribe a single hidden motive to both the authors and the listeners. What the text does allow us to establish is the selectivity of mercy. In Gryaznov's address, too, the call not to shed blood coexists with the threat of attack: responsibility for devastation is shifted onto those who refused to recognise the sovereign [Kurmacheva 1991, pp. 211–212].

Similar documents were not identical. The Saransk manifesto of 28 July retains the crown, Cossack liberty, the abolition of obligations and the punishment of the nobility, but the religious and bodily imagery does not appear in the same form [Kurmacheva 1991, pp. 212–213]. Without additional material the reasons for the difference re-

main unclear, but the semantic core could persist while individual elements of the formulary changed.

How, then, was the tsar's word meant to take effect beyond the headquarters? As early as 14 April 1774, the Military Collegium instructed I. Shibaev to proclaim the manifesto and to leave exact copies in fortresses and settlements. A copy reduced dependence on the messenger's memory, and the requirement of accuracy protected the content of the promise. Dubrovsky's note on the transfer of state seals from the Saransk institutions shows an effort to appropriate the material means of authenticating the word [Dokumenty stavki… 1975]. The order itself, of course, does not prove that the seals were received.

The manifesto promises to remove the landowner as an intermediary between the peasant and the crown, yet it requires a collegium, a secretary, a messenger and a reader. The dispute concerns which intermediary has the right to convey the tsar's will. Spatial conditions also matter: as T. L. Lowish shows, Catherine's system of sovereignty worked less effectively in remote territories than in the capital. Far from the capital, the state depended on a sparse network of officials and slow communications [Lowish 2021, pp. 90–110]. There, rebel copies and seals could compete with state documents.

The model of the impostor as the monarch's symbolic double helps to explain the combination of similarity and change [Kalinin 2017, pp. 284–299]. The title, the crown, mercy and punishment remain recognisable, while the recipients of the gift and the image of the enemy change. Imitation becomes a struggle for the right to represent the monarchical norm. Distinguishing between the formal-dynastic and the cultural-performative dimensions of legitimacy clarifies the pretender's position: lacking the former, he sought to reproduce the latter.

The government responded with counter-naming. The title of the Senate edition of December 1774 speaks of the crushing of "the villain, rebel and impostor Emelka Pugachev" [Opisanie proiskhozhdeniya del… 1774]. The diminutive name denies the pretender any dignity, while the whole series of epithets predetermines a reading of the events as a criminal case. Both sides fought over naming, which preceded any account of what had actually been done.

Receiving a manifesto, hearing it read and joining a detachment are different actions. Even when they coincide, they do not reveal a person's motives. Weber's distinction between obedience and its grounds [Weber 2019, pp. 17–28] helps to keep the limits of inference in view: a normative text shows the relationship it proposes, but proves neither a unity of beliefs nor the fulfilment of the grants.

Conclusions, Practical Significance and Directions for Further Research

Royal mercy renewed service through pardon, changed the addressee's position and drew a line between those to be protected and those to be punished. Liberation, subordination and retribution were therefore interconnected aspects of the monarch's gift. Change was conceived as the restoration of loyalty to the true tsar. The promised bond with the tsar's "own" crown required new intermediaries, whose right to speak on behalf of the sovereign needed recognition. The documentary-receptive limit reveals the dependence of the supreme word on its addressees; at the same time, it does not allow the norm of the manifesto to be equated with the participants' beliefs.

The results can be used in courses on the history of Russian culture, historical semantics and political communication. Further research will compare copies of the manifestos with testimony about their reading, with oaths and complaints in order to establish how the promise changed in the course of transmission and recognition.

SOURCES

1. Dokumenty stavki E. I. Pugacheva, povstancheskikh vlastei i uchrezhdenii. 1773–1774 gg. [Documents of the Headquarters of E. I. Pugachev, the Rebel Authorities and Institutions, 1773–1774]. Prepared by A. I. Aksenov, R. V. Ovchinnikov, M. F. Prokhorov; ed. by R. V. Ovchinnikov. Moscow: Nauka, 1975. 524 p. (In Russian).
2. Opisanie proiskhozhdeniya del i sokrusheniya zlodeya, buntovshchika i samozvantsa Emelki Pugacheva [Description of the Origin of the Affairs and of the Crushing of the Villain, Rebel and Impostor Emelka Pugachev]. [St Petersburg]: Printed at the Senate, 1774. [8] p. Electronic copy: Boris Yeltsin Presidential Library. URL: https://www.prlib.ru/item/434757 (accessed: 24.09.2026). (In Russian).

REFERENCES

1. Assmann, J. Kulturnaya pamyat: pismo, pamyat o proshlom i politicheskaya identichnost v vysokikh kulturakh drevnosti [Cultural Memory: Writing, Remembrance and Political Identity in Early High Cultures]. Transl. from German by M. M. Sokolskaya. Moscow: Yazyki slavyanskoi kultury, 2004. 368 p. (In Russian).
2. Cherniavsky, M. Tsar and People: Studies in Russian Myths. New Haven; London: Yale University Press, 1961. XIX, 258 p.
3. Chistov, K. V. Russkie narodnye sotsialno-utopicheskie legendy XVII–XIX vv. [Russian Popular Socio-Utopian Legends of the 17th–19th Centuries]. Moscow: Nauka, 1967. 341 p. (In Russian).
4. Ingerflom, C. S. Az esm tsar: istoriya samozvanstva v Rossii [I Am the Tsar: A History of Imposture in Russia]. Transl. from French by P. Kashtanov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 448 p. URL: https://nlobooks.ru/books/chto_takoe_rossiya/6853/ (accessed: 24.09.2026). (In Russian).
5. Kalinin, I. The Figure of the Impostor to the Throne in Russian Political Culture: Between Sacralization and Mimesis. Sign Systems Studies. 2017. Vol. 45, no. 3/4. Pp. 284–301. DOI: 10.12697/SSS.2017.45.3-4.05.
6. Kurmacheva, M. D. Goroda Urala i Povolzhya v krestyanskoi voine 1773–1775 gg. [Towns of the Urals and the Volga Region in the Peasant War of 1773–1775]. Ed. by A. A. Preobrazhensky. Moscow: Nauka, 1991. 230 p. (In Russian).
7. Lowish, T. L. Catherine the Great and the Development of a Modern Russian Sovereignty, 1762–1796. PhD dissertation. Berkeley: University of California, Berkeley, 2021. 147 p.
8. Perrie, M. Pretenders and Popular Monarchism in Early Modern Russia: The False Tsars of the Time of Troubles. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
9. Perrie, M. The Muscovite Monarchy in the Sixteenth Century: "National", "Popular" or "Democratic"? Cahiers du Monde russe. 2005. Vol. 46, no. 1–2. Pp. 233–242. DOI: 10.4000/monderusse.8798.
10. Uspensky, B. A. Izbrannye trudy. T. I: Semiotika istorii. Semiotika kultury [Selected Works. Vol. I: Semiotics of History. Semiotics of Culture]. 2nd ed., rev. and enl. Moscow: Shkola "Yazyki russkoi kultury", 1996. 608 p. (In Russian).
11. Uspensky, B. A. Tsar i imperator: pomazanie na tsarstvo i semantika monarshikh titulov [Tsar and Emperor: Anointment to the Throne and the Semantics of Monarchical Titles]. Moscow: Yazyki russkoi kultury, 2000. 144 p. (In Russian).
12. Valdenberg, V. E. Drevnerusskie ucheniya o predelakh tsarskoi vlasti: ocherki russkoi politicheskoi literatury ot Vladimira Svyatogo do kontsa XVII veka [Old Russian Doctrines on the Limits of Royal Power: Essays on Russian Political Literature from St Vladimir to the End of the 17th Century]. Moscow: Territoriya budushchego, 2006. 365 p. (In Russian).
13. Weber, M. Khozyaistvo i obshchestvo: ocherki ponimayushchei sotsiologii. T. IV: Gospodstvo [Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology. Vol. IV: Domination]. Transl. from German; comp., gen. ed. and preface by L. G. Ionin. Moscow: Izdatelskii dom Vysshei shkoly ekonomiki, 2019. 544 p. (In Russian).

Игорь Вячеславович Григорьев
магистр культурологии
аспирант по научной специальности 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства»
ассистент кафедры русской философии и культуры
Санкт-Петербургского государственного университета
e-mail: igor.v.grigoriev@spbu.ru
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0009-0001-0848-1836

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-21-30

ЦАРСКАЯ МИЛОСТЬ В ЯЗЫКЕ ВОССТАНИЯ: КУЛЬТУРНАЯ СЕМАНТИКА МАНИФЕСТОВ Е. И. ПУГАЧЁВА

Аннотация: *Статья посвящена семантике царской милости в документах пугачёвского движения 1773–1774 годов. На основе семиотико-герменевтического анализа, критики источников и сравнения формуляров автор выделяет три функции милости: возобновление службы, изменение статуса адресата и разграничение тех, кому обещалось прощение, и тех, кому грозило наказание. Показано, что обещание вольности сохраняло монархическую форму дара, а провозглашаемая непосредственная связь с «собственной» короной на практике требовала письменных посредников — секретарей, копий и печатей. Предложено понятие документарно-рецептивного предела, позволяющее объяснить, почему юридически ложный акт мог восприниматься как подлинное выражение царской воли. При этом норма, заданная документом, не отождествляется с убеждениями участников движения.*

Ключевые слова: *Пугачёв; самозванство; царская милость; манифест; культурная семантика; народный монархизм; письменная культура; повиновение.*

Актуальность темы исследования

Пугачёвское восстание говорило с участниками языком именных указов и манифестов. В них соединялись милость и служба, вольность и расправа с противниками. Каким образом сопротивление действующей власти могло выражаться на языке императорского повеления, а освобождение от зависимости — как обещание верности царской короне? Ответ, на наш взгляд, следует искать в работе самого текста, связывающего властное имя, обещание и ожидаемое поведение адресата.

Степень научной разработанности проблемы

К. В. Чистов исследовал легенду о возвращающемся царе-избавителе [Чистов, 1967], М. Чернявский — мифологические представления о царе и народе [Cherniavsky, 1961], М. Перри — самозванство как форму народного монархизма [Perrie, 1995]. При этом близость государя к подданным не означает народовластия: ожидание справедливого царя и право сообщества учреждать верховную власть — понятия нетождественные [Perrie, 2005, p. 233–242].

Б. А. Успенский связал самозванчество с сакрализацией власти и распознаванием «настоящего» царя [Успенский, 1996]; его анализ царского титула раскрывает религиозные формы признания монарха [Успенский, 2000]. К. Ингерфлом рассматривает самозванство как явление политической культуры [Ингерфлом, 2021]. Такая постановка вопроса представляется плодотворной, однако общие объяснения не заменяют разбора конкретных документов. Соединение освобождения, подчинения и возмездия внутри повстанческого пожалования требует отдельного рассмотрения.

Цель, задачи и предмет исследования

Цель статьи — раскрыть культурную семантику царской милости в документах пугачёвского движения. Предмет исследования — средства, связывающие признание царского имени с изменением положения адресата. Для этого сопоставляются пожалования 1773 и 1774 годов, их социальный адрес, религиозная и телесная лексика, время обещания и образ противника; рассматриваются также распространение текстов и пределы выводов об их восприятии.

Научная новизна исследования

Мы различаем три функции милости: возобновление службы, изменение статуса адресата и разграничение прощаемых и наказуемых. Предложенное понятие документарно-рецептивного предела объясняет расхождение между юридической подлинностью акта и признанием его царским словом.

Методология и методы исследования

Семиотико-герменевтический анализ позволяет сопоставить именование говорящего, адресата, глаголы властного действия, пожалования, временные формулы и образ противника. Значение слов «вольность», «раб» и «корона» определяется их связью в тексте. Источниковедческая критика требует различать санкционирование документа, его запись и восприятие; вслед за В. Е. Вальденбергом мы отделяем факт, право и литературное изображение [Вальденберг, 2006, с. 27–28].

Источниковая и эмпирическая база исследования

Основной корпус включает указ яицким казакам от 17 сентября 1773 года, пензенский манифест от 31 июля 1774 года, распоряжение о распространении манифеста от 14 апреля и записку о печатях, датированную публикаторами 28 июля 1774 года [Документы ставки…, 1975, № 1, 41, 70, 83]. Июльский манифест цитируется по публикации М. Д. Курмачёвой; оттуда же привлечены обращение И. Н. Грязнова к Челябинску от 8 января и саранский манифест от 28 июля 1774 года [Курмачёва, 1991, с. 211–213]. Официальное именование Пугачёва рассматривается по заглавию сенатского издания [Описание происхождения дел…, 1774]. Новых архивных материалов статья не вводит; даты даны по старому стилю.

Основная (аналитическая) часть: обсуждение и результаты

Начнем с вопроса, который документ решает первой строкой: кто вправе говорить. Имя Петра III предъявляется как основание распоряжений: говорящий уже жалует, прощает и повелевает. Однако этот голос требовал письменного оформления. Первый указ неграмотного Пугачёва (рис. 1) записал И. Я. Почиталин, июльский манифест составлялся в канцелярии при участии А. И. Дубровского [Документы ставки…, 1975]. Решение предводителя следует отличать от его письменного оформления: притязание на личное верховенство зависело от людей, знавших форму государева слова.

Указ 17 сентября обращался к яицким казакам через память о службе отцов и дедов. Мятежное действие получало вид восстановленной обязанности: присоединяясь к «государю», казак должен был подтвердить собственную верность. Река, земля, травы, деньги, свинец, порох и провиант обеспечивали одновременно жизнь и службу. Прощение прежних вин дополняло пожалование, позволяя заново определить значение прошлого поведения [Документы ставки…, 1975]. Милость не сводилась к щедрости: она восстанавливала связь, в которой пожалование предполагало будущую службу, а прежняя вина переставала отделять адресата от царя.

В пензенском манифесте 31 июля 1774 года императорское авторство сохраняется, но адресат меняется. Вместо снабжения казачьей корпорации документ обещает новое положение людям, находившимся в помещичьем подданстве. Их объявляют «верноподданными рабами собственной нашей короне» и награждают «вольностию и свободою и вечно казаками» [Курмачёва, 1991, с. 213].

Чем объяснить соседство рабства и свободы? По всей видимости, меняются адрес и содержание зависимости. Помещичье владение должно прекратиться, а подданство связывается с короной и казачьим статусом. Слово «раб» включено здесь в формулу верноподданности; обещание вольности не дает права самостоятельно учреждать верховную власть. Государь жалует, освобождает и повелевает — грамматика дара сохраняется при радикальном изменении его содержания. «Собственная» корона означает связь с государем без прежнего владельца между ними.

Эта свобода имеет вполне определенное содержание: земли, леса, сенокосы и промыслы без покупки и оброка, освобождение от рекрутских наборов, подушной подати и других сборов [Курмачёва, 1991, с. 213]. Милость касается и тела, которое могут забрать в рекруты, и хозяйства, обязанного отдавать средства. Но казачий статус сохраняет отношение к службе. Манифест противопоставляет тяготы прежнего порядка собственной связи с истинным государем, не обещая отсутствия обязанностей вообще.

Рядом с землей адресатов награждают «древним крестом и молитвою, головами и бородами» [Курмачёва, 1991, с. 213]. Здесь можно увидеть отсылку к старообрядческому двуперстию и памяти о петровских мерах против бород, не предполагая одинакового конфессионального прочтения всеми слушателями. Желаемый порядок охватывает молитву, телесный облик и средства жизни. Определение креста как «древнего» представляет перемену восстановлением. В понимании Я. Ассмана прошлое служит нормативным образцом [Ассман, 2004, с. 36–62]; именно образ возвращения соединяет разнородные обещания.

Казачий статус обещается навечно, а завершение борьбы должно принести тишину и спокойствие. Вечность здесь придает милости устойчивость, не доказывая осуществимости обещанного. Рассказ о странствиях и бедствиях государя связывает его судьбу со страданием подданных [Курмачёва, 1991, с. 213]: поврежденному настоящему противопоставлено будущее, наступающее с возвращением отца.

В обращении И. Н. Грязнова эта связь выражена особенно ясно: «мы, бедные люди, оставались сиротами» [Курмачёва, 1991, с. 211]. Грязнов говорит как свидетель и посланник: он ссылается на то, что сам видел государя, а официальные сведения о донском казаке Пугачёве объявляет вымыслом [Курмачёва, 1991, с. 211–212]. Перед жителями оказывались две цепочки доверия — государственной идентификации и личного свидетельства. В этом обращении рассказ о возвращении царя подкрепляется личным свидетельством, убедительность которого зависит от доверия к посланнику.

Эту ситуацию мы обозначаем как документарно-рецептивный предел. Юридически ложный акт мог казаться подлинным выражением царской воли, если отвечал ожиданию того, чего должен желать настоящий царь; законный указ, напротив, мог восприниматься как искажение, произведенное посредниками. Власть могла издать текст, но не могла единолично определить, будет ли он признан царской правдой. Предел задавался условиями восприятия документа.

Июльский манифест объявляет дворян одновременно разорителями крестьян и противниками царской власти [Курмачёва, 1991, с. 213]. Социальный вред переводится на язык измены. Милость и насилие исходят от одного верховного источника: освобождение обещается одним, расправа предписывается другим как условие будущего покоя. Видеть в милости лишь прикрытие насилия значило бы приписать составителям и слушателям единый скрытый мотив. Текст позволяет установить ее избирательность. У Грязнова призыв не проливать крови также соседствует с угрозой наступления: ответственность за разорение переносится на отказавшихся признать государя [Курмачёва, 1991, с. 211–212].

Близость документов не означала тождества. Саранский манифест 28 июля сохраняет корону, казачью вольность, отмену повинностей и наказание дворян, однако религиозно-телесный ряд в том же виде отсутствует [Курмачёва, 1991, с. 212–213]. Причины различия без дополнительных материалов неясны, но смысловое ядро могло сохраняться при изменении отдельных элементов формуляра.

Как же царское слово должно было действовать за пределами ставки? Еще 14 апреля 1774 года Военная коллегия предписывала И. Шибаеву объявлять манифест и оставлять точные копии в крепостях и селениях. Копия уменьшала зависимость от памяти посланца, а требование точности охраняло содержание обещания. Записка Дубровского о передаче государственных печатей из саранских учреждений показывает стремление присвоить материальные средства удостоверения слова [Документы ставки…, 1975]. Само распоряжение, разумеется, еще не доказывает получения печатей.

Манифест обещает устранить помещика между крестьянином и короной, но требует коллегии, секретаря, посланца и чтеца. Спор касается того, какой посредник вправе сообщать царскую волю. Существенны и пространственные условия: как показывает Т. Лоуиш, екатерининская система суверенитета слабее действовала на отдаленных территориях, чем в столице. Вдали от нее государство зависело от редкой сети чиновников и медленной связи [Lowish, 2021, p. 90–110]. Там повстанческие копии и печати могли соперничать с государственным документом.

Модель самозванца как символического двойника монарха помогает объяснить сочетание сходства и перемены [Kalinin, 2017, p. 284–299]. Титул, корона, милость и наказание остаются узнаваемыми, меняются получатели дара и образ врага. Подражание становится борьбой за право представлять монархическую норму. Различение формально-династического и культурно-перформативного контуров легитимности позволяет уточнить положение претендента: лишенный первого, он стремился воспроизвести второй.

Правительство отвечало встречным именованием. В заглавии сенатского издания декабря 1774 года речь идет о сокрушении «злодея, бунтовщика и самозванца Емельки Пугачёва» [Описание происхождения дел…, 1774]. Уменьшительное имя отказывает претенденту в достоинстве, тогда как весь ряд определений заранее задает чтение событий как дела о преступнике. Обе стороны боролись за именование, предшествующее рассказу о поступках.

Получить манифест, услышать его и вступить в отряд — разные действия. Даже их совпадение не раскрывает мотивов человека. Веберовское различение повиновения и его оснований [Вебер, 2019, с. 17–28] позволяет удержать границу вывода: нормативный текст показывает предложенное отношение, но не доказывает ни единства убеждений, ни исполнения пожалований.

Выводы, их практическая значимость и возможные направления дальнейших исследований

Царская милость возобновляла службу через прощение, меняла положение адресата и разграничивала защищаемых и наказуемых. Поэтому освобождение, подчинение и возмездие составляли связанные стороны монаршего дара. Перемена мыслилась как восстановление верности истинному царю. Обещанная связь с «собственной» короной требовала новых посредников, чье право говорить от имени государя нуждалось в признании. Документарно-рецептивный предел обнаруживает зависимость верховного слова от тех, к кому оно обращено, не позволяя отождествить норму манифеста с убеждениями участников.

Результаты применимы в курсах истории русской культуры, исторической семантики и политической коммуникации. Дальнейшая работа предполагает сопоставление экземпляров манифестов с показаниями об их чтении, присягами и жалобами, чтобы выяснить, как обещание менялось при передаче и признании.

ИСТОЧНИКИ

1. Документы ставки Е. И. Пугачёва, повстанческих властей и учреждений. 1773–1774 гг. / подгот. А. И. Аксёнов, Р. В. Овчинников, М. Ф. Прохоров; отв. ред. Р. В. Овчинников. М.: Наука, 1975. 524 с.
2. Описание происхождения дел и сокрушения злодея, бунтовщика и самозванца Емельки Пугачёва. [СПб.]: Печ. при Сенате, 1774. [8] с. Электронная копия: Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина. URL: https://www.prlib.ru/item/434757 (дата обращения: 24.09.2026).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
2. Вальденберг В. Е. Древнерусские учения о пределах царской власти: очерки русской политической литературы от Владимира Святого до конца XVII века. М.: Территория будущего, 2006. 365, [1] с.
3. Вебер М. Хозяйство и общество: очерки понимающей социологии: в 4 т. Т. IV: Господство / пер. с нем.; сост., общ. ред. и предисл. Л. Г. Ионина. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2019. 542, [2] с.
4. Ингерфлом К. С. Аз есмь царь: история самозванства в России / пер. с фр. П. Каштанова. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 448 с. (Что такое Россия). URL: https://nlobooks.ru/books/chto_takoe_rossiya/6853/ (дата обращения: 24.09.2026).
5. Курмачёва М. Д. Города Урала и Поволжья в крестьянской войне 1773–1775 гг. / отв. ред. А. А. Преображенский. М.: Наука, 1991. 230 с.
6. Успенский Б. А. Избранные труды. Т. I: Семиотика истории. Семиотика культуры. 2-е изд., испр. и перераб. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 608 с.
7. Успенский Б. А. Царь и император: помазание на царство и семантика монарших титулов. М.: Языки русской культуры, 2000. 144 с.
8. Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. М.: Наука, 1967. 341 с.
9. Cherniavsky M. Tsar and People: Studies in Russian Myths. New Haven; London: Yale University Press, 1961. XIX, 258 p.
10. Kalinin I. The Figure of the Impostor to the Throne in Russian Political Culture: Between Sacralization and Mimesis // Sign Systems Studies. 2017. Vol. 45, no. 3/4. P. 284–301. DOI: 10.12697/SSS.2017.45.3-4.05.
11. Lowish T. L. Catherine the Great and the Development of a Modern Russian Sovereignty, 1762–1796: PhD dissertation. Berkeley: University of California, Berkeley, 2021. 147 p.
12. Perrie M. Pretenders and Popular Monarchism in Early Modern Russia: The False Tsars of the Time of Troubles. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
13. Perrie M. The Muscovite Monarchy in the Sixteenth Century: "National", "Popular" or "Democratic"? // Cahiers du Monde russe. 2005. Vol. 46, no. 1–2. P. 233–242. DOI: 10.4000/monderusse.8798.

Yulia E. Revzina
Doctor of Art History
Professor
Moscow Architectural Institute (State Academy)
Head of Department
Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts
e-mail: revzina_home@mail.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-3245-0087
ResearcherID: X-7242-2019

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-31-42

IN SEARCH OF LOST TECTONICS: IN MEMORY OF L. I. TARUASHVILI (1946–2022)

Summary: *This year would have marked the 80th birthday of the eminent Russian scholar Leonid Iosifovich Taruashvili (1946–2022), who passed away four years ago after a long and debilitating illness. Much of his life was spent in St Petersburg and Moscow. In St Petersburg he graduated from the Faculty of Theory and History of Art of the I. E. Repin Institute; in Moscow, while working at the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, he defended both his Candidate and his Doctor of Sciences dissertations. His work explored the life and metamorphoses of the classical tradition in art and literature and in human thought more broadly. He convincingly showed that the tectonic system of the orders, fundamental to the whole European tradition, emerged in the one period when natural weight was valued as an expression of a fundamental property of the physical world and when an anthropomorphic view of the building as an organism made it possible to organise its supports and its bearing and borne members into the system of the three orders: Doric, Ionic and Corinthian. The orders became the visible embodiment of the forces at work both in the physical world as a whole and in an individual building. His encyclopaedic erudition and brilliant command of ancient languages enabled L. I. Taruashvili to examine the parallelism of visual, architectural and poetic images in the artistic culture of Ancient Greece, as well as the shift away from classical notions towards atectonic images that came with the Christian era.*

Keywords: *five orders of architecture, L. I. Taruashvili, classical heritage, tectonics, images of antiquity, architectural theory*

An eminent scholar and an uncompromising apologist for the classical tradition, Leonid Iosifovich Taruashvili was not a public figure and remained something of an enigma to many. Only in his later books, which followed the revived tradition of printing the author's portrait at the beginning or end of the volume, did many readers, and not only his immediate colleagues, see a frail man in spectacles whose appearance combined a kindly curiosity about the world with deep inner concentration. His thoughts live on in such remarkable books as *Bertel Thorvaldsen and the Problems of Classicism*, *The Tectonics of the Visual Image in the Poetry of Antiquity and Christian Europe: On the Cultural and Historical Preconditions of Order Architecture*, *Homer in the Mirror of Modern European Translations: The Plastic and Tectonic Aspect*, *The Art of Ancient Greece: A Dictionary* and others that will be discussed below.

Leonid Iosifovich was born in Vladikavkaz (then called Ordzhonikidze) and spent the first twenty-six years of his life in the south of Russia, studying and then working in Krasnodar. It was there that he began to learn foreign languages, including ancient ones. In the early 1970s he wrote to Sergei Sergeevich Averintsev, whose reputation was then growing rapidly, to ask about the study of ancient languages as a tool for working with primary



Fig. 1. Leonid Iosifovich Taruashvili. Athens, March 2013. Photo by V. Yu. Stankovskaya

sources. Sergei Sergeevich promptly replied to the recent graduate of Krasnodar University (then the Kuban Pedagogical Institute), who was teaching Russian, literature and drawing at a village school in a Cossack *stanitsa*. According to Leonid Iosifovich, Averintsev gave him much valuable advice and invited him to visit, but they did not meet in person at the time.

Soon afterwards Taruashvili was admitted to the Faculty of Theory and History of Art at the I. E. Repin Institute and moved to Leningrad, the city where he spent some fifteen years and where his principal scholarly interests took shape. Foremost among them was tectonics, both as an instrument of the visual arts and as a way of understanding the world. This interest came to full fruition in Moscow, where he worked for the rest of his life.

In 1982, at the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, he defended his dissertation *Bertel Thorvaldsen and the Problems of Classicism*, which was published almost immediately as a monograph (Taruashvili, 1992).[1] One of his early books to win a wide readership was the anthology *The Aesthetics of the Architectural Order: From Vitruvius to Quatremère de Quincy* (Taruashvili, 1995). It appeared in Moscow in 1995 in a small print run and immediately became as sought-after as it was rare. In it Leonid Iosifovich gathered passages on the architectural orders from treatises written from the turn of the first century BC and the first century AD to the end of the eighteenth century. A small number of these treatises already existed in Russian translation, so practically any student or researcher with enough patience could find the passages on the order in the Russian translations of Vitruvius, Alberti, Palladio and Vignola on their own. Strictly speaking, only Vitruvius and Alberti present any difficulty here, and even that is relative. In Vitruvius, the discussion of the order is scattered throughout the text on temples (Books Three and Four). In Alberti, too, remarks on the order appear in different parts of the treatise. As for Palladio, he devoted a separate book to the orders (before him only Sebastiano Serlio had done so), while Vignola's treatise deals with the orders from beginning to end. Most of the texts that Leonid Iosifovich translated into Russian, however, came as a revelation to many. We learned what Francesco di Giorgio Martini, Philibert de l'Orme, François Blondel, Georg Rimpler, the Abbé Laugier and, finally, Quatremère de Quincy, named in the title, thought about the order. It was also striking to discover that the ideas of Renaissance and early modern masters and theorists were by no means always mere echoes of Vitruvius. Here, however, we would like to focus on the introductory essay, which explains the meaning and genesis of the architectural order as a tectonic system. It reveals the very essence of the classical orders as such a system, one that expresses a particular set of values. In this case, these values centre on the idea of weight and of the effort needed to cope with it. To cope does not mean to overcome the weight with ease or to pretend that there is no weight at all. To cope means to show that the effort of the supporting parts is equal to the weight they carry. But this was only the beginning of the attentive reader's journey into the logic of the architectural order.

The book by Leonid Iosifovich that became a source of revelation for many is entitled *The Tectonics of the Visual Image in the Poetry of Antiquity and Christian Europe* (Taruashvili, 1998).[2] The title seems to suggest that it deals exclusively with poetic texts, but this is not the case. It is concerned with the understanding of tectonics as a whole and with the search for ways of expressing it. "The great migration of images", as Aby Warburg once called the journey of ancient motifs through time (see Warburg, 2024), could be reformulated with regard to the works of Leonid Iosifovich as "the great migration and metamorphoses of images". Perhaps the word "metamorphoses" is superfluous, since "migrations" without metamorphoses do not, in principle, occur. Here, however, it earns its place, because the metamorphoses that Leonid Iosifovich studied were among the most radical in the history of world artistic culture.

For those of us brought up, in one way or another, in traditions where the spirit is in constant conflict with matter (inert, sinful, insidiously distracting the mind from the essence of things), it is sometimes hard to imagine that there was a time when this conflict did not exist (although art historians, of course, are well aware of this). We know how the finest masters of the European Middle Ages struggled against matter, and did so in the most difficult, seemingly hopeless media: sculpture and architecture. Romanesque sculpture bears witness to how matter disappeared from the very art from which, it would seem, it cannot disappear: monumental sculpture. In the Gothic period, it disappeared from architecture. A highly complex structural system was developed in the Gothic era in order to turn the wall into something immaterial, a membrane permeated with coloured light. This was a struggle not only against matter but also against the tectonics that gives it order. Not all evidence of the struggle against tectonics, however, is so clear to us today. Leonid Iosifovich cites examples in which this struggle is less obvious and may even verge on the hypothetical. One of them is the vivid and ambiguous figure of the legendary queen Bertha Broadfoot, who is loosely identified with Queen Bertrada of Laon, the wife of Pepin the Short and mother of Charlemagne. In various works (and a good many lines were devoted to her),[3] she appears now with disproportionately large feet, now club-footed, now with only one large foot; in other words, with some defect of the feet that renders her body inherently unstable. As a form of resistance to the heavy tectonic principle, this instability places the legendary Bertha Broadfoot in a world where spirit prevails over matter and, by extension, in a world of goodness and righteousness. To this day, the visual arts and literature continue to shape our perception of heaviness and lightness. In modern European translations of Homer, the ancient gods and heroes began to move through the air without visible effort. And although the translations of Homer by Nikolai Ivanovich Gnedich and Vasily Andreevich Zhukovsky contain no literal descriptions of the Olympian gods and heroes flitting from place to place like butterflies or birds, the visual tradition that has since taken shape leaves us today practically no chance of imagining these movements in any other way. The centuries-long struggle against

1. A revised and expanded edition of this book was published by BooksMArt in 2024 (Taruashvili, 2024).

2. The book was based on his doctoral dissertation on the same subject.

3. References to some of the works in which the legendary Bertha appears or is mentioned are given in Mikhailov (1995: 67–68, 115–116, 265–266).

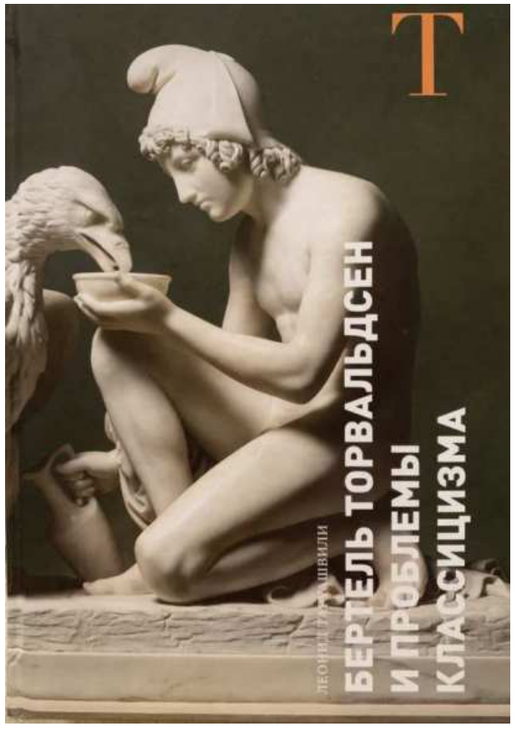


Fig. 2. Cover of the monograph Bertel Thorvaldsen and the Problems of Classicism. BooksMArt, 2024

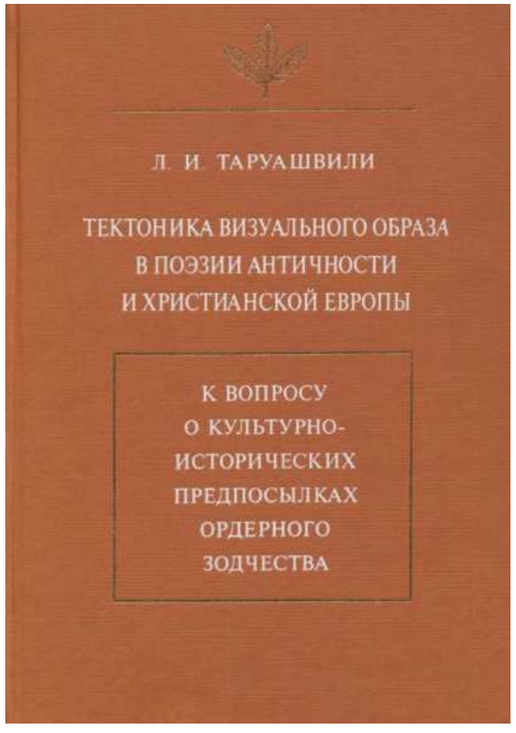


Fig. 3. Cover of the monograph The Tectonics of the Visual Image in the Poetry of Antiquity and Christian Europe. Yazyki russkoi kultury, 1998

matter in the name of the triumph of the spirit has done its work.

The conflict between spirit and matter, then, was alien to the world-view of the ancient Greeks. Far from alien to them, however, was another opposition: that between chaos and cosmos. Both were material, but chaos was disordered matter, and cosmos was ordered matter. Matter, therefore, had to be ordered in accordance with the laws that govern it, namely gravity, which gives everything on earth its weight. *The Tectonics of the Visual Image* offers many convincing comparisons between the original Homeric texts and their modern European translations. In our view, one of the most striking is the comparison of the passage describing the labours of Sisyphus in Homer's *Odyssey* with Alexander Pope's translation of it. In Homer's original (in Leonid Iosifovich's own Russian translation), the efforts of Sisyphus are described as follows: "And Sisyphos I saw, enduring mighty torments, / lifting a stone with both [hands]. / And he, bracing himself with both hands and feet, / pushed [or 'hurled'] the stone upwards onto the hill; but when he was about / to heave it over the summit, then the weight turned back; / and again then to the foot rolled down the pitiless stone; / and he again pushed, straining; and down the sweat / flowed from his limbs, and dust poured from his head" (*Odyssey* XI, 593–600; Taruashvili, 1998: 131).[4]

Here is the translation, or rather the interpretation, of this passage made by Alexander Pope in the eighteenth century: "I turn'd my eye, and as I turn'd survey'd / A mournful vision! the Sisyphian shade; / With many a weary step, and many a groan, / Up the high hill he heaves a huge round stone; / The huge round stone, resulting with a bound, / Thunders impetuous down, and smokes along the ground. / Again the restless orb his toil renews, / Dust mounts in clouds, and sweat descends in dews." Here, as Taruashvili writes, "the Homeric orientation towards a kinaesthetic empathy with the plastic image gives way to conveying the narrator's emotional, visual and auditory perception of events" (Taruashvili, 1998: 132). Indeed,

4. Here and below, the names of mythological figures are given in L. I. Taruashvili's transliteration.

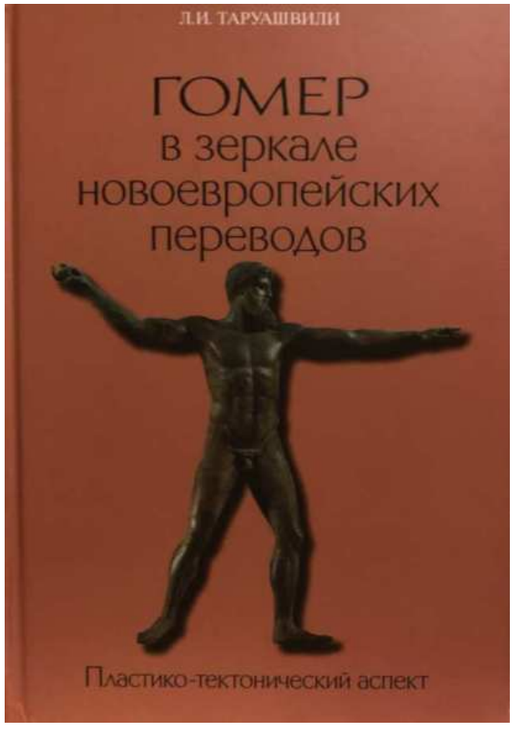


Fig. 4. Cover of the monograph Homer in the Mirror of Modern European Translations: The Plastic and Tectonic Aspect. Pamyatniki istoricheskoi mysli, 2013

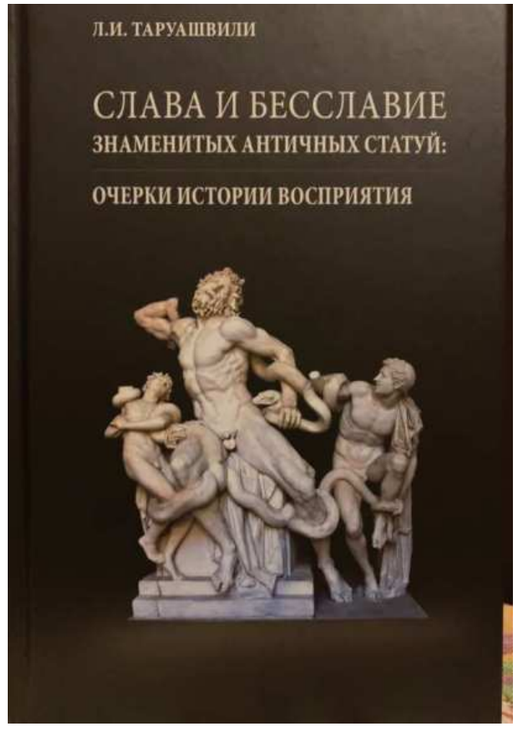


Fig. 5. Cover of the collection of essays The Glory and Ignominy of Famous Ancient Statues. BooksMArt, 2019

the original has no "mournful vision"; what it has instead are images of muscular strain and vertical bracing.

The author cites further examples of how "tectonic" Homeric images were replaced in modern European translations by images of "gliding", "wandering" and "winged" gods and heroes. Even a hero's last breath does not pass without muscular effort. Patroclus' last breath, it turns out, does not slip freely from his lips but forces its way out through the tight barrier of his teeth, as if through heavy closed gates. The theme of the tectonic principle in the poetic and visual images of Greek antiquity was developed further in the book *Homer in the Mirror of Modern European Translations: The Plastic and Tectonic Aspect* (Taruashvili, 2013). These studies brought exceptional clarity and precision to our picture of one of the most radical transformations in the European world-view. Equally telling is an example that Taruashvili gives in another book, *The Glory and Ignominy of Famous Ancient Statues: Essays in the History of Reception* (Taruashvili, 2019). Drawing on a wide range of sources in his analysis of how the Apollo Belvedere was interpreted, he quotes a passage from a public lecture given in 1857 by the American writer Herman Melville, author of the celebrated novel *Moby-Dick*. Summing up, the scholar writes: "Melville decisively places this image (i.e. the image of the Apollo Belvedere – *Yu. R.*) beyond material reality, likening it to an essentially incorporeal being, namely an angel. Even in its physical features" (Taruashvili, 2019: 56).

Yet however much the ancient figures lost their materiality in the mirror of new translations or sculptural interpretations, and however much the tectonic principle inherent in Homeric poetry and ancient sculpture eluded the Europeans of the post-antique period, the ancient images themselves did not vanish from European culture, and at times even took centre stage. Moreover, from the Renaissance onwards, architecture saw the return of the order forms that had been born in Ancient Greece and are still in use today. There would seem to be a certain contradiction here: the language of classical architectural forms has remained alive since the fifteenth and sixteenth centuries, while the literary images contemporary with this language underwent a radical rethinking. Leonid Iosifovich was well aware of this contradiction and of

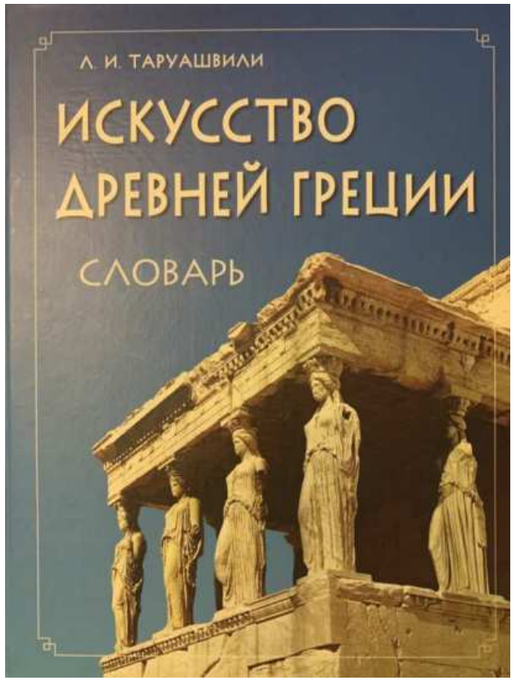


Fig. 6. Cover of the dictionary The Art of Ancient Greece. Yazyki slavyanskoi kultury, 2004

the complexity and ambiguity of the processes that unfolded in European culture after antiquity. He nevertheless proved that the classical order as a tectonic system could have arisen only when it did, that is, at a time when weight, gravity and stability were regarded as a genuine value rather than a tiresome fact intruding on a different conception of the world order. He thus settled, in essence, the question of the genesis of the order as a system.

But while there is no doubt that weight, heaviness and effort are the fundamental values of the order, they work together as parts of a tectonic system only when they contain the possibility of movement. Taruashvili puts this most succinctly and clearly in the entry "Tectonics" in the dictionary *The Art of Ancient Greece*: "The problem of tectonics acquired particular importance in the art of Ancient Greece, above all from the Classical period onwards. Tectonically, the creations of Greek sculpture are characterised by a pronounced effect of stability, equally remote from the impression of airy lightness and from ponderous stasis, which is, in essence, tectonically ambivalent, for indirectly, through the effect of drowsy torpor inherent in such images, it is associated with its opposite, the incorporeal lightness of a dream. The stability of the sculptural images of the Classical style, by contrast, combines an unmistakable steadiness with the freedom and potential dynamism of a living body that is in sovereign command of itself by virtue of the waking mind inherent in it" (Taruashvili, 2004: 266).

It is this waking mind that saves all corporeality from lifelessness and inertia. That is why, as soon as the radiance of this mind is revealed to new generations, the boundary between the laws governing the construction of classical form and the desire to spiritualise matter and give it new content ceases to be insurmountable. The classical then lives on neither as a system frozen once and for all nor as a disembodied ghost of the past, but as a living tradition responsive to the flow of life.

REFERENCES

1. Homer (1990) Iliada [The Iliad]. Leningrad: Nauka. (In Russian).
2. Homer (2000) Odisseya [The Odyssey]. Moscow: Nauka. (In Russian).
3. Mikhailov, A. D. (1995) Frantsuzskii geroicheskii epos: Voprosy poetiki i stilistiki [The French Heroic Epic: Questions of Poetics and Stylistics]. Moscow: Nasledie. (In Russian).
4. Taruashvili, L. I. (1992) Bertel Torvaldsen i problemy klassitsizma [Bertel Thorvaldsen and the Problems of Classicism]. Moscow: Research Institute of Theory and History of Fine Arts. (In Russian).
5. Taruashvili, L. I. (1995) Estetika arkhitekturnogo ordera: Ot Vitruviya do Katrmera de Kensi [The Aesthetics of the Architectural Order: From Vitruvius to Quatremère de Quincy]. Moscow: Architectura. (In Russian).
6. Taruashvili, L. I. (1998) Tektonika vizualnogo obraza v poezii antichnosti i khristianskoi Evropy: K voprosu o kulturno-istoricheskikh predposylkakh ordernogo zodchestva [The Tectonics of the Visual Image in the Poetry of Antiquity and Christian Europe: On the Cultural and Historical Preconditions of Order Architecture]. Moscow: Yazyki russkoi kultury. (In Russian).
7. Taruashvili, L. I. (2004) Iskusstvo Drevnei Gretsii: Slovar [The Art of Ancient Greece: A Dictionary]. Moscow: Yazyki slavyanskoi kultury. (In Russian).
8. Taruashvili, L. I. (2013) Gomer v zerkale novoevropeiskikh perevodov: Plastiko-tektonicheskii aspekt [Homer in the Mirror of Modern European Translations: The Plastic and Tectonic Aspect]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoi mysli. (In Russian).
9. Taruashvili, L. I. (2016) Statuarnost i tektonika v obrazakh literatury i iskusstva: Stati raznykh let [Statuesqueness and Tectonics in the Images of Literature and Art: Collected Articles]. Moscow: Statut. (In Russian).
10. Taruashvili, L. I. (2019) Slava i besslavie znamenitykh antichnykh statui: Ocherki istorii vospriyatiya [The Glory and Ignominy of Famous Ancient Statues: Essays in the History of Reception]. Moscow: BooksMArt. (In Russian).
11. Taruashvili, L. I. (2024) Bertel Torvaldsen i problemy klassitsizma [Bertel Thorvaldsen and the Problems of Classicism]. 2nd edn, expanded. Moscow: BooksMArt. (In Russian).
12. Warburg, A. (2024) Velikoe pereselenie obrazov: Issledovanie po istorii i psikhologii vozrozhdeniya antichnosti [The Great Migration of Images: Studies in the History and Psychology of the Revival of Antiquity]. Compiled, translated from German and annotated by E. Kozina; Italian texts translated by N. Bulakhova; Latin texts translated by D. Zakharova; introduction by I. Doronchenkov. Moscow; St Petersburg: T8 Izdatelskie tekhnologii; Palmira. (In Russian).

Юлия Евгеньевна Ревзина
доктор искусствоведения
профессор
Московский архитектурный институт
(Государственная академия)
заведующий отделом
Научно-исследовательского института теории
и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств
e-mail: revzina_home@mail.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-3245-0087
ResearcherID: X-7242-2019

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-31-42

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОЙ ТЕКТОНИКИ: ПАМЯТИ Л. И. ТАРУАШВИЛИ (1946–2022 гг.)

Аннотация: *В нынешнем году исполнилось бы 80 лет выдающемуся российскому ученому Леониду Иосифовичу Таруашвили (1946–2022 гг.), ушедшему от нас четыре года назад после продолжительной изматывающей болезни. Значительная часть жизни ученого была связана с Петербургом и Москвой. В Петербурге он закончил факультет теории и истории искусств Института им. И. Е. Репина, в Москве, работая в научно-исследовательском институте теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, он защитил кандидатскую и докторскую диссертации. Его труды были посвящены вопросам жизни и метаморфоз классической традиции в изобразительном искусстве и литературе, в человеческом мышлении в целом. Он убедительно доказал, что основополагающая для всей европейской традиции ордерная тектоническая система родилась в тот единственный период, когда представления о ценности естественной тяжести как выражении одного из принципиальных свойств физического мира и антропоморфизм представлений об архитектурном организме сделали возможным систематизировать представление об опорах, несущих и несомых частях, из которых состоит постройка, в виде системы трех ордеров архитектуры — дорического, ионического и коринфского. Они стали зримым воплощением сил, работающих как во всем физическом мире, так и в отдельном здании. Энциклопедическая образованность и блестящее знание древних языков позволили Л. И. Таруашвили рассмотреть параллелизм изобразительных, архитектурных и поэтических образов в художественной культуре Древней Греции, а также отход от представлений классической античности в пользу атектоничных образов с приходом христианской эпохи.*

Ключевые слова:*пять ордеров архитектуры, Л. И. Таруашвили, классическое наследие, тектоника, образы античности, архитектурная теория*

Выдающийся ученый, бескомпромиссный апологет классической традиции Леонид Иосифович Таруашвили не был публичным человеком и для многих оставался отчасти загадкой. Только в более поздних его изданиях согласно возрожденной традиции публиковать в начале или в конце книги портрет автора многие, а не только его непосредственные сотрудники увидели хрупкого человека в очках, в облике которого доброжелательный интерес к миру сочетался с глубокой погруженностью в свои мысли. Эти мысли донесли до нас такие выдающиеся книги, как: «Бертель Торвальдсен и проблемы классицизма», «Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества», «Гомер в зеркале новоевропейских переводов: Пластико-тектонический аспект», «Искусство Древней Греции. Словарь» и другие, о которых пойдет речь.

Леонид Иосифович родился во Владикавказе (в то время город назывался Орджоникидзе), и до своих двадцати шести лет был связан с югом России, учась, а затем работая в Краснодаре. Там он начал изучать иностранные языки, в том числе древние. Именно по поводу изучения древних языков как инструмента работы с источниками в начале 1970-х годов он написал письмо Сергею Сергеевичу Аверинцеву, чья известность тогда продолжала стремительно расти. Сергей Сергеевич незамедлительно ответил недавнему выпускнику Краснодарского университета (тогда Кубанского пединститута), учителю русского языка, литературы и рисования в станичной школе. По словам Леонида Иосифовича, Аверинцев дал много ценных советов, приглашал в гости, но тогда личное знакомство не состоялось.

Вскоре, после поступления на факультет теории и истории искусств Института им. И. Е. Репина, Таруашвили переезжает в Ленинград — город, с которым были связаны полтора десятка лет его жизни, и где формировались его главные научные интересы. Один из первейших был связан с тектоникой как инструментом изобразительного искусства и формой миропонимания в целом. В полной мере этот интерес реализовался в Москве, где он проработал до конца своих дней.

В 1982 году в Научно-исследовательском институте теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств он защитил диссертацию «Бертель Торвальдсен и проблемы классицизма», которая почти сразу была издана как монография[1]. Одной из его ранних книг, получивших широкую популярность, была антология «Эстетика архитектурного ордера: от Витрувия до Катрмера де Кенси»[2]. Она вышла в Москве в 1995 году небольшим тиражом и сразу стала столь же востребованной, сколь и редкой. В нее Леонид Иосифович включил фрагменты архитектурных трактатов начиная с рубежа I в. до н.э. — начала I в. н.э. и до конца XVIII столетия, которые посвящены ордерам архитектуры. Малая часть этих трактатов уже существовала в русских переводах, поэтому практически любой студент или исследователь мог запастись терпением, и самостоятельно найти в переведенных на русский язык трактатах Витрувия, Альберти, Палладио и Виньолы рассуждения, относящиеся к ордеру. Собственно говоря, сложность (и то относительную) здесь представляют только Витрувий и Альберти. У Витрувия рассуждения об ордере растворены в тексте о храмах (книги Третья и Четвертая). У Альберти рассуждения об ордере также присутствуют в разных частях трактата. Что же касается Палладио, то он вынес ордера в отдельную книгу (до него так сделал только Себастьяно Серлио), а сочинение Виньолы и вовсе целиком посвящено ордерам. Однако большинство текстов, которые Леонид Иосифович перевел на русский язык, для многих стали открытием. Мы узнали, что думали об ордере Франческо ди Джорджо Мартини, Филибер Делорм, Франсуа Блондель, Георг Римплер, аббат Ложье и, в конечном итоге заявленный в заглавии Катрмер де Кенси. И очень интересным, в частности, оказалось, что далеко не всегда мысли мастеров и теоретиков эпохи Возрождения и Нового времени представляли собой чреду отголосков рассуждений Витрувия. Но сейчас хотелось бы обратить большее внимание на вступительную статью, в которой объясняется смысл и генезис архитектурного ордера как тектонической системы. В этом тексте проясняется сама суть классических ордеров как тектонической системы, которая выражает определенные ценности. В данном случае эти ценности сосредоточены вокруг идеи тяжести и усилий, которые могут с этой тяжестью справиться. При этом справиться не означает легко преодолеть или сделать вид, что никакой тяжести и в помине нет. Справиться — это продемонстрировать адекватность усилий несущих частей несомой тяжести. Но это было лишь начало путешествия заинтересованного читателя в логику архитектурного ордера.

1. Таруашвили Л. И. Бертель Торвальдсен и проблемы классицизма. — М. : НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1992. Эта книга в дополненном и расширенном варианте была переиздана издательством «БуксМарт» в 2024 г.
2. Таруашвили Л. И. Эстетика архитектурного ордера : от Витрувия до Катрмера де Кенси. — М. : Architectura, 1995.

Книга Леонида Иосифовича, которая стала для многих источником откровений, называется «Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы»[3]. Название как будто предполагает, что речь пойдет исключительно о поэтических текстах, но это не так. Речь идет о понимании тектоники в целом и о поисках способов ее выражения. «Великое переселение образов», как в свое время назвал путешествие во времени античных мотивов Аби Варбург[4], можно было бы переформулировать по отношению к трудам Леонида Иосифовича так «великое переселение и метаморфозы образов». Хотя, может быть, слово «метаморфозы» будет лишним, поскольку «переселений» без метаморфоз в принципе не бывает. Но в данном случае все же оно пригодится, потому что те метаморфозы, которые исследовал Леонид Иосифович, были одними из самых радикальных в истории мировой художественной культуры.

Нам, так или иначе воспитанным в традициях, где дух постоянно находится в конфликте с материей (костной, греховной, коварно отвлекающей разум от сути вещей) иной раз трудно представить себе, что когда-то этого конфликта не было (хотя, конечно, историки искусства прекрасно осведомлены об этом). Мы знаем, как в европейском Средневековье лучшие мастера боролись с материей, причем в самых трудных, казалось бы, безнадежных случаях: в скульптуре и архитектуре. Романская скульптура — свидетельство того, как материя исчезала из того вида искусства, из которого она, казалось бы, не может исчезнуть, — из монументальной пластики. В готике она исчезала из архитектуры. Сложнейшая конструктивная система была разработана в готическую эпоху ради того, чтобы превратить стену в нечто нематериальное, в мембрану, пронизанную цветным светом. Это была борьба не только с материей, но и упорядочивающей ее тектоникой как таковой. Однако не все свидетельства борьбы с тектоникой столь понятны нам сегодня. Леонид Иосифович приводит примеры, в которых эта борьба не столь очевидна и вообще может существовать на грани гипотезы. Один из них — яркий и неоднозначный образ легендарной королевы Берты Большеногой, которая отдаленно идентифицируется с королевой Бертрадой Лаонской, женой Пипина Короткого и матерью Карла Великого. В разных сочинениях (а посвящено ей было немало строк)[5] она предстает то с несоразмерно большими ступнями, то косолапой, то вовсе лишь с одной большой ногой, иными словами, с неким дефектом стоп, которые делают ее тело заведомо неустойчивым. Эта неустойчивость как вариант борьбы с тяжелым тектоническим началом делает легендарную Берту Большеногую причастной миру, в котором дух господствует над материей, а, следовательно, миру блага и праведности. Изобразительное искусство и литература вплоть до сегодняшнего дня вносят свою лепту в наше восприятие тяжести и легкости. Античные боги и герои в новоевропейских переводах Гомера стали перемещаться по воздуху без видимых усилий. И если в переводах Гомера Николая Ивановича Гнедича и Василия Андреевича Жуковского нет буквальных описаний, как олимпийские боги и герои, подобно бабочкам или птицам, перелетают с места на место, то уже сложившаяся к нашему времени изобразительная традиция практически не дает нам, современным людям, шансов представить себе эти перемещения другим образом. Многовековая борьба с материей во имя торжества духа сделала свое дело.

Итак, мировосприятию древних греков конфликт духа и материи был чужд. Но отнюдь не чуждым им было другое противостояние — хаоса и космоса. И тот, и другой были материальны, но хаос представлял собой неупорядоченную материю, а космос — материю упорядоченную. Следовательно, материя должна была быть упорядочена в соответствии с теми законами, которым она подчиняется, а именно силе гравитации, которая наделяет все сущее на земле весом. В «Тектонике визуального образа» множество убедительных примеров сопоставительного анализа оригинальных гомеровских текстов и их новоевропейских переводов. Одно из самых выразительных, на наш взгляд, сопоставлений — это сопоставление фрагмента об усилиях Сизифа в гомеровской «Одиссее» и в переводе этого эпоса Александра Поупа. В оригинале Гомера (перевод на русский язык был сделан Леонидом Иосифовичем) усилия Сизифа описываются так: «И Сисифа я видел, сильные страдания терпящего. / камень поднимающего обеими [руками]. / И вот он, упирающийся и руками, и ногами, / камень наверх толкал [или «бросал»] на холм; но когда собирался / [через] вершину перебросить, тогда поворачивала назад тяжесть; / и снова тогда к подножию скатывался камень безжалостный; / а тот снова толкал, напрягшийся; вниз же пот / стекал с членов и пыль с головы сыпалась» («Одиссея» XI, 593–600)[6].

Вот перевод, точнее интерпретация этого фрагмента Александром Поупом, сделанная в XVIII веке: «Я повернул свои глаза и как [только] повернул [их, тут же] увидал / плачевное зрелище! Сисифову тень! / Без конца устало шагая и [издавая] бесчисленные стоны, / на высокий холм он поднимает огромный круглый камень; / [но] огромный круглый камень, отскакивая [назад], / с громом устремляется вниз и пылит по пути. / Вновь непрерывный круговорот его [т.е. Сисифа] изнурительную работу возобновляет, / пыль поднимается облаками, а пот нисходит росой». И здесь, как пишет Таруашвили, «гомеровская установка на кинестетическое вчувствование в пластический образ уступает место передаче эмоционального, визуального и слухового восприятия повествователем происходящего»[7]. Ведь в оригинале нет никакого «плачевного зрелища», зато есть образы мускульного напряжения и вертикального опирания.

Автор приводит еще не один пример замены «тектоничных» гомеровских образов на образы «скользящих», «блуждающих», «крылатых» богов и героев в европейских переводах Нового времени. И даже последнее дыхание героя не проходит без мускульных усилий. Оказывается, что последний вздох Патрокла не вылетает беспрепятственно из его уст, а вырывается через плотную преграду зубов будто через тяжелые закрытые врата. Тема тектонического начала в поэтических и визуальных образах греческой античности нашла свое продолжение в книге «Гомер в зеркале новоевропейских переводов: Пластико-тектонический аспект»[8]. Благодаря этим исследованиям необыкновенную ясность и четкость обрела картина одной из самых радикальных трансформаций в мировоззрении европейского мира. Показателен и пример, который Таруашвили приводит в другой книге — «Слава и бесславие знаменитых античных статуй: очерки истории восприятия»[9]. Анализируя, опираясь на множество источников, интерпретацию статуи Аполлона Бельведерского, он приводит фрагмент лекции американского писателя, автора знаменитого романа «Моби Дик» Германа Мелвилла, прочитанной им для широкой публики в 1857 году. Подводя итог, исследователь пишет: «Этот образ (то есть образ Аполлона Бельведерского — Ю. Р.) Мелвилл решительно выводит за пределы материальной реальности, уподобив его принципиально бесплотному существу, а именно ангелу. Даже по физическим признакам».[10]

При этом, как бы античные персонажи ни лишались своей материальности в зеркале новых переводов или пластических интерпретаций, как бы от европейцев пост-античного периода ни ускользало тектоническое начало, заложенное в гомеровской поэзии и античной скульптуре, сами античные образы не исчезали из европейской культуры, а в иные эпохи выходили на авансцену. Более того, в архитектуру начиная с эпохи Возрождения вернулись ордерные формы, родившиеся в Древней Греции и использующиеся вплоть до сегодняшнего дня. Казалось бы, в этом есть некое противоречие: язык классических архитектурных форм с XV–XVI веков остается жив,

3. Он же. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы : к вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. — М. : Языки русской культуры, 1998. Эта книга была сделана на основе его докторской диссертации на эту тему.
4. См.: Варбург А. Великое переселение образов : исследование по истории и психологии возрождения античности / сост., пер. с нем., примеч. Е. Козиной ; пер. с итал. текстов Н. Булаховой ; пер. с лат. текстов Д. Захаровой ; вступ. ст. И. Доронченкова. — М. ; СПб. : Т8 Издательские технологии : Пальмира, 2024.
5. Отсылки к некоторым произведениям, в которых действует или упоминается легендарная Берта, содержатся в книге: Михайлов А. Д. Французский героический эпос : вопросы поэтики и стилистики. — М. : Наследие, 1995. — С. 67–68, 115–116, 265–266.
6. Таруашвили Л. И. Тектоника визуального образа… — С. 131. Здесь и далее имена мифологических героев приводятся в транслитерации Л. И. Таруашвили.
7. Там же. — С. 132.
8. Он же. Гомер в зеркале новоевропейских переводов : пластико-тектонический аспект. — М. : Памятники исторической мысли, 2013.
9. Таруашвили Л. И. Слава и бесславие знаменитых античных статуй : очерки истории восприятия. — М. : БуксМарт, 2019.
10. Там же. — С. 56.

а образы, возникшие в одно время с ним в литературе, претерпевают радикальное переосмысление. Леонид Иосифович представлял себе это противоречие, сложность и неоднозначность процессов, происходивших в европейской культуре после античных времен. Но он доказал, что все же классический ордер как тектоническая система мог возникнуть только в то время, когда он возник, то есть когда вес, гравитация и стабильность считались подлинной ценностью, а не досадным обстоятельством, вторгающимся в иное осмысление миропорядка. Таким образом вопрос о генезисе ордера как системы в принципиальном смысле был им решен.

Но если нет сомнений в том, что вес, тяжесть, усилие являются важнейшими ценностями ордера, то вместе они работают как части тектонической системы только в том случае, когда в них содержится возможность движения. Об этом наиболее кратко и очень ясно Таруашвили пишет в разделе «Тектоника» в словаре «Искусство Древней Греции»: «Особое значение проблема тектоники приобрела в искусстве Древней Греции, прежде всего начиная с классического периода. Тектонически творения греческой пластики характеризуются выраженным эффектом стабильности, в равной мере далеким как от впечатления воздушной легкости, так и от грузной статики, которая, в сущности, тектонически амбивалентна, ибо косвенно, через присущий этим образам эффект сонного оцепенения ассоциирована со своей противоположностью, бесплотной легкостью сонной грезы. Напротив, стабильность пластических образов классического стиля сочетает недвусмысленно явленную устойчивость со свободой и потенциальной динамикой живого тела, суверенно владеющего собой в силу внутренне присущего ему бодрствующего разума».[11]

Этот бодрствующий разум и есть то, что лишает любую телесность мертвенности и косности. Потому, как только сияние этого разума открывается поколениям, граница между законами построения классической формы и желанием одухотворить материю, сообщить ей новое содержание, не остается непреодолимой. Тогда классика продолжает свою жизнь не в виде раз и навсегда застывшей системы и не в образе бесплотного призрака прошлого, а как живая и восприимчивая к течению жизни традиция.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Варбург А. Великое переселение образов : исследование по истории и психологии возрождения античности / сост., пер. с нем., примеч. Е. Козиной ; пер. с итал. текстов Н. Булаховой ; пер. с лат. текстов Д. Захаровой ; вступ. ст. И. Доронченкова. — М. ; СПб. : Т8 Издательские технологии : Пальмира, 2024.
2. Гомер. Илиада. — Л. : Наука, 1990.
3. Гомер. Одиссея. — М. : Наука, 2000.
4. Михайлов А. Д. Французский героический эпос : вопросы поэтики и стилистики. — М. : Наследие, 1995.
5. Таруашвили Л. И. Бертель Торвальдсен и проблемы классицизма. — М. : НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1992.
6. Таруашвили Л. И. Бертель Торвальдсен и проблемы классицизма. — Доп. и расшир. изд. — М. : БуксМарт, 2024.
7. Таруашвили Л. И. Гомер в зеркале новоевропейских переводов : пластико-тектонический аспект. — М. : Памятники исторической мысли, 2013.
8. Таруашвили Л. И. Искусство Древней Греции : словарь / Рос. акад. художеств ; НИИ теории и истории изобразительных искусств ; Отдел монументального искусства и проблем архитектуры. — М. : Языки славянской культуры, 2004.
9. Таруашвили Л. И. Слава и бесславие знаменитых античных статуй : очерки истории восприятия. — М. : БуксМарт, 2019.
10. Таруашвили Л. И. Статуарность и тектоника в образах литературы и искусства : статьи разных лет. — М. : Статут, 2016.
11. Таруашвили Л. И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы : к вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. — М. : Языки русской культуры, 1998.
12. Таруашвили Л. И. Эстетика архитектурного ордера : от Витрувия до Катрмера де Кенси. — М. : Architectura, 1995.

11. Таруашвили Л. И. Искусство Древней Греции : словарь / Рос. акад. художеств ; НИИ теории и истории изобразительных искусств ; Отдел монументального искусства и проблем архитектуры. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — С. 266.

Zhang Jiahe
Postgraduate Student
Department of Art History and Humanities
Stroganov Russian State University of Arts and Industry
e-mail: Johnchzhan@gmail.com
ORCID: 0009-0003-3403-3927
Moscow, Russia

Kirill N. Gavrilin
Candidate of Art History
Professor
Head of the Department of Art History and Humanities
Stroganov Russian State University of Arts and Industry
Corresponding Member of the Russian Academy of Arts
Honorary Worker of Higher Professional Education
of the Russian Federation
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-43-53

HE KONGDE AND THE FORMATION OF CHINESE BATTLE PAINTING: FRONTLINE EXPERIENCE, ACADEMIC SCHOOL, AND STATE CREATIVE MECHANISMS (1950s–1980s)

Summary: *The emergence of 20th-century Chinese battle painting cannot be explained solely within the framework of the stylistic evolution of "revolutionary history painting." The case of He Kongde shows that the visual method that defined the appearance of Chinese battle painting for decades took shape at the intersection of three institutional experiences: frontline sketching during the Korean War, which provided a "trench-level concreteness" scaled to the limits of human endurance; training in K. M. Maksimov's workshop at the Central Academy of Fine Arts (1955–1957), which gave this concreteness the discipline of oil painting and the ability to organize multi-figure scenes; and the creative mechanism of the Military Museum of the Chinese People's Revolution, which transformed individual memory of war into a monumental public historical narrative. The transition between these three components did not occur of its own accord; He Kongde's significance lies in the fact that he was the vehicle of this transition and the creator of the method, rather than merely the author of several outstanding battle paintings. Drawing on the evolution of the artist's work in the second half of the 20th century, the authors examine how the frontline sketch was transformed into the historical canvas, how the Soviet academic school was used to refine rather than supplant combat experience, and how the panoramic practice of the 1980s expanded the restrained emotional rhetoric of easel painting to the scale of public space. On this basis, the article explores the tension between "historical truth" and "artistic truth" in the battle genre: the former requires reliance on factual evidence and archival sources, whereas the latter involves emotional and formal elevation. He Kongde's practice is a representative example of an operational balance between these two poles.*

Keywords: *He Kongde; Chinese battle painting; frontline experience; Soviet school; Maksimov Workshop at CAFA; Military Museum of the Chinese People's Revolution.*



Fig. 1. He Kongde. "Breaking Through Mount Kali and Blocking the Hongyang–Yanggu Highway." 1951. Gouache. Dimensions unknown (original destroyed).

Twentieth-century Chinese battle painting was not a simple continuation of traditional military iconography; it emerged as a new genre shaped by a number of factors, chief among them the experience of national wars, the traditions of Western history painting, the influence of the Soviet school, and the state cultural policy of the PRC. In this process, He Kongde stands out as one of the most prominent representatives of the generation of painters brought up in the spirit of New China. For Chinese battle painting, he is a truly emblematic figure. His life and career linked three key nodes: the front of the Korean War, K. M. Maksimov's workshop at the Central Academy of Fine Arts, and the Military Museum of the Chinese People's Revolution. It was at the intersection of these three experiences that the visual formula emerged which would define the appearance of Chinese battle painting for decades to come.

The existing literature usually considers He Kongde within the framework of "revolutionary history painting" or "military art," rarely defining him as an independent mediator between the Soviet school and the Chinese tradition. Yet his significance lies not only in the acclaimed masterpieces he created but also in the stable method he developed: how to turn a frontline sketch into a monumental canvas, how to preserve human authenticity within a state commission, and how to combine the Soviet discipline of form with the concreteness of Chinese history.



Fig. 2. He Kongde. "Second-Class Combat Hero Platoon." 1952. Gouache.

The signing of the Treaty of Friendship, Alliance and Mutual Assistance between the USSR and the PRC in 1950 gave impetus to a wave of learning from Soviet experience in China. In the visual arts, the reception of Soviet art moved from individual mediation to state institutionalization. The PRC adopted the Soviet system of higher art education. Numerous Soviet publications on art history and theory, as well as textbooks and critical articles, were translated into Chinese. Large-scale exhibitions of Soviet art introduced Chinese artists to works of Socialist Realism. Cultural exchange with the USSR led to the wide dissemination in China of oil painting technique and of realism as a creative method, which was established as the leading trend in Chinese painting [1].

For battle painting, this meant a shift from the reportage sketch and the poster to the monumental history painting. The Soviet art system provided specific methods: compositional discipline, dramatic chiaroscuro, psychological characterization of figures, and the organization of multi-figure scenes.

In 1950, He Kongde joined the 12th Army of the Chinese People's Volunteers as a member of its song and dance ensemble. In 1951, he went to the front in Korea, returning in 1953. The years he spent in combat conditions not only gave him a wealth of material for future works but also allowed him to experience deeply the atmosphere of the front, the soldiers' daily life, and genuine historical emotions, laying a solid foundation for all his subsequent work [2]. From 1955 to 1957, he trained in K. M. Maksimov's oil painting workshop at the Central Academy of Fine Arts (CAFA). After completing his studies, he worked as a researcher and artist in the creative studio of the Culture Department of the General Political Department of the Chinese People's Liberation Army (PLA). In 1962, he moved to the Military Museum of the Chinese People's Revolution. Frontline experience, academic training, and the state mechanism of artistic production thus merged organically, transforming individual memory of war into a monumental visual narrative



Fig. 3. He Kongde. "A Letter from Motherland." 1956. Oil on canvas. 200 × 145 cm. Collection of the Museum of Contemporary Art of the Chinese Diaspora.



Fig. 4. A. I. Laktionov. "A Letter from the Front." 1947. Oil on canvas. 225 × 155 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow.

of profound historical and public commemorative significance.

Drawing on He Kongde's work from the second half of the 20th century, one can trace how Chinese battle painting crystallized at the junction of institutional, frontline, and academic factors. The Military Museum provided mechanisms for producing and canonizing works; the front line of the Korean War served as an inexhaustible source of observation and a criterion of authenticity; and the Maksimov Workshop at CAFA ensured the transformation of the pictorial language. Examining how He Kongde moved from the frontline study to the monumental history painting, and how in the 1980s he turned to a more restrained reflection on war, offers deeper insight into the patterns of the genre's development.

He Kongde's frontline experience in the Korean War became the basis for the credibility of his later battle paintings. His early sketches from life, such as "Breaking Through Mount Kali and Blocking the Hongyang–Yanggu Highway" (Fig. 1), "The Battle of Yizishan," and "Second-Class Combat Hero Platoon" (Fig. 2), are not yet finished multi-figure compositions, but they already clearly reveal the artist's method of visual narration: he records not the panoramic unfolding of an event but the state of a person at a moment of extreme psychological and physical strain [3]. Frostbitten fingers, weary eyes, a convulsively clutched weapon: these details form He Kongde's inner standard of authenticity. The artist himself remarked: "One must proceed from actual combat operations, for heroes in war become heroes not only through lofty moral qualities and a spirit of self-sacrifice for the revolution, but also because a high level of combat skill is an essential condition" [4].

The studies of this period do not yet meet the canon of monumental history painting, but they established the fundamental orientation of the artist's work: to calibrate the visual narrative against the concreteness of the battlefield and to rely on extreme human tension to convey historical pathos. If frontline experience gave the painter a sense of direct presence in history, professional training provided the inner freedom of artistic expression. Study in the Maksimov Workshop (1955–1957) helped He Kongde bridge the gap between the empirical material he had accumulated and the language of oil painting. Despite his wealth of frontline experience, he had long lacked



Fig. 5. He Kongde, Zheng Hongliu. "The Canton Uprising." 1962. Oil on canvas. 310 × 170 cm. Collection of the Military Museum of the Chinese People's Revolution.

professional academic training in oil technique: before entering the academy, he had worked mainly in gouache and watercolor, and although his drawing skills were strong, he first encountered oil technique only in the Maksimov Workshop, where his artistic thinking underwent a qualitative transformation [5].

In battle painting, historical concreteness and artistic expressiveness are closely interrelated: the former draws on observation and thematic experience, while the latter relies on academic training and command of artistic language. The Maksimov Workshop instilled in the artist a discipline of form and the skills to organize complex multi-figure scenes; however, he did not abandon his frontline experience but rather subordinated Soviet methods to the reworking of his own memory. His graduation work, "A Letter from Motherland" (Fig. 3), became a landmark embodiment of this synthesis.



Fig. 6. He Kongde. "Ready for Battle Day and Night." 1964. Oil on canvas. 60.4 × 113.5 cm. Private collection.

The scene is set in a dugout: by the light of a kerosene lamp, soldiers read a letter from home; the soft, warm light on their faces contrasts with the cold darkness of the shelter. The painting is free of superficial pathos, yet it is imbued with a profound humanist ideal, which gives it a sincere, mature, and moving appeal. Like A. I. Laktionov's "A Letter from the Front" (Fig. 4), a painting that appeals to an individual human fate, He Kongde's work reveals an innovative approach at the junction of documentary accuracy and emotional restraint. His painting is not so much a depiction of war per se as an attempt to comprehend the existential experience of a person at the epicenter of combat.

In 1962, He Kongde was transferred to the creative studio of the Military Museum of the Chinese People's Revolution. The seasoning he had gained at the front and his mastery of the lessons of the Soviet school closely linked his creative aspirations with the tasks of military-historical education. In terms of institutional mechanisms, the state cultural authorities gradually built a clear system of subject approval, preliminary review of sketches, and collective discussion, which brought battle painting within the framework of regulated thematic production. A stable iconographic scheme took shape: the heroic image stood at its center, and the broad historical context was revealed through a "decisive moment." The Military Museum's working system



Fig. 7. He Kongde, Gao Quan, Ji Xiaoqiu, Chen Yuxian. "The Autumn Harvest Uprising." 1973. Oil on canvas. 230 × 173 cm. Collection of the Military Museum of the Chinese People's Revolution.

included state commissions, historical expert review, collective discussions, exhibitions, and storage in the museum's holdings. It was in this institutional environment that He Kongde's work finally outgrew the limits of private frontline experience and developed into a monumental historical epic: drawing on the museum's source base, material evidence, and collective discussions, he learned to confidently compose multi-figure canvases encompassing large-scale events. Works such as "The Canton Uprising" (Fig. 5), "Ready for Battle Day and Night" (Fig. 6), "The Autumn Harvest Uprising" (Fig. 7), and "The Gutian Conference" (Fig. 8) testify to his mature skill in organizing complex space, distributing semantic emphases among groups of figures, and regulating visual rhythm through color. This scale came not only from technical training but also from the specific character of his everyday work at the museum, which involved constant contact with historical documents, field research, and collective



Fig. 8. He Kongde. "The Gutian Conference." 1972. Oil on canvas. 290 × 175 cm. Collection of the Military Museum of the Chinese People's Revolution.

dialogue.

Many years of practice in the creative studio of the Military Museum established the main aesthetic and narrative principles of Chinese battle painting. The works created there not only fixed key events of the war years in public consciousness but also served as a "foundational narrative" of national visual memory, shaping the state artistic canon of a new, socialist representation of war and the people's army [6].

The need to balance historical accuracy and artistic expressiveness, imposed by the museum's mechanisms, reflects a deep tension between the scholarly and the artistic principles in the battle genre. The requirement of scholarly objectivity and high historical accuracy compelled artists to work closely with military historians: through meticulous study of archival documents, operational reports, samples of weaponry, and features of the terrain, they ensured that the artistic image remained firmly grounded in fact. Artistic truth, in turn, in its absolute, unique, and subjective expression, gravitates toward imagery and emotional concentration. It is not a mechanical copy of historical reality but the result of creative reinterpretation and elevation of the material, which makes it possible to achieve harmony between the authenticity of fact and the power of emotional impact on the viewer.

The experience of historical expert review, collective discussion, and public exhibition that He Kongde accumulated during his years at the museum was further developed in his panoramic work of the 1980s. The paintings "The Great Victory at Taierzhuang" (Fig. 9) and "The Battle of Lugou Bridge" (Marco Polo Bridge) captured landmark battles of the War of Resistance against Japanese Aggression, expanding individual experience to the scale of constructing nationwide historical memory [7]. By synthesizing painting, a three-dimensional foreground, and spatial design, the panorama immerses the viewer in a re-created historical reality. The artist succeeded in transforming his frontline background, academic training, and museum experience into a tool for constructing public historical images. As a result, panoramic art acquired an unparalleled communicative power in patriotic education and in shaping collective memory, a power unavailable to an ordinary easel painting. The balance achieved between historical truth and artistic convention, between grand epic and living detail, made it possible to carry artistic exploration out of



Fig. 9. He Kongde, He Wei, Cao Jigang. "The Great Victory at Taierzhuang." 1985. Oil on canvas. 245 × 475 cm. Collection of the Military Museum of the Chinese People's Revolution.

the studio into open public space, in the service of national consolidation [8].

He Kongde's work vividly reflects the model of development of Chinese battle painting in the 1950s–1980s. This model is not a generalization of an individual manner of painting but the result of the mutual reinforcement of three mechanisms. The first is frontline experience, which serves as a measure of authenticity and a source of concrete observation, so that the visual narrative always remains anchored to the battlefield and to what soldiers lived through. The second is the Soviet school, especially the Maksimov Workshop, which provided the discipline of form and compositional culture that enabled battle painting to move from the reportage sketch and the poster to the monumental history painting. The third is a state institution, the Military Museum of the Chinese People's Revolution, which ensured thematic production, historical expert review, exhibition outreach, and a mechanism of canonization, thereby integrating individual creative work into the public historical narrative. At the junction of these three elements, He Kongde's distinctive formula took shape, "a monumental narrative suffused with human warmth": Soviet compositional schemes were filled with the concreteness of Chinese history, while the heroic epic was offset by an everyday scale and sincere humanity, maintaining equilibrium between a grand theme and a poignant detail.

For the history of Chinese art, He Kongde's significance is not limited to the legacy he left; it lies in the method he developed, which had a lasting influence on generations of battle painters. His tradition unites frontline vision, academic training, and the museum institution as a solid foundation for the Chinese school of history painting.

REFERENCES

1. Gavrilin, K. N. and Lu, X. (2022) '"Zolotoi vek" istoricheskoi zhivopisi KNR (1949–1966): istoki, poiski, dostizheniya' [The "Golden Age" of History Painting in the PRC (1949–1966): Origins, Explorations, Achievements], Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury [Burganov House. The Space of Culture], (4), pp. 40–51. [In Russian].
2. Xing, J. (2021) 'He Kongde yu junshi huihua: jiechu junshi huajia de ge'an jiedu' [He Kongde and Military Painting: A Case Study of an Outstanding Military Painter], Junshi shilin [Military History Forest], 58(1), pp. 67–69. [In Chinese].
3. Zhongguo renmin zhiyuanjun zhandi hua xuan [Selected Frontline Drawings of the Chinese People's Volunteers] (1955). Beijing: Renmin yishu chubanshe [People's Art Publishing House]. [In Chinese].
4. He, K. (1955) 'Yingxiong guwuzhe women chuangzuo' [Heroes Inspire Our Creative Work], Meishu [Fine Arts], (1), p. 19. [In Chinese].
5. Yang, P. (2002) 'Jianchi zou yishu wei renmin fuwu de daolu: He Kongde fangtan' [Firmly Following the Path of Art Serving the People: An Interview with He Kongde], Meishujia [Artist], (9). [In Chinese].
6. Gavrilin, K. N. and Zhang, J. (2026) 'Voennyi muzei Kitaiskoi narodnoi revolyutsii kak tsentr patrioticheskogo i ideino-politicheskogo vospitaniya obshchestva' [The Military Museum of the Chinese People's Revolution as a Center of Patriotic and Ideological-Political Education of Society], Vestnik GGU. Setevoi elektronnyi nauchnyi zhurnal Gzhel'skogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Gzhel State University. Online Scholarly Journal], (1), pp. 41–48. [In Russian].
7. He, K. (1987) 'Yige yingdang zhongshi de lishi ticai lingyu: cong chuangzuo "Tai'erzhuang dajie" he "Lugouqiao zhandou" shuoqi' [A Field of Historical Subjects That Deserves Attention: On Creating "The Great Victory at Taierzhuang" and "The Battle of Lugou Bridge"], Meishu [Fine Arts], (9). [In Chinese].
8. Yu, Y. (2018) 'Tuxiang xushi yu yishu zhenshi: dangdai Zhongguo zhutixing meishu chuangzuo de benti guilü yu jiaodian wenti' [Visual Narrative and Artistic Truth: Ontological Principles and Key Issues of Contemporary Chinese Thematic Art], Meishu [Fine Arts], (8), pp. 11–13. [In Chinese].

Чжан Цзяхэ
ас кафедры истории искусств и гуманитарных наук ого
Российск государственного художественно-промышленного
университета им. С. Г. Строганова
e-mail: Johnchzhan@gmail.com
ORCID: 0009-0003-3403-3927
Москва, Россия

Кирилл Николаевич Гаврилин
кандидат искусствоведения
профессор
заведующий кафедрой истории искусств и гуманитарных наук
Российского государственного художественно-промышленного
университета им. С. Г. Строганова
член-корреспондент Российской академии художеств
почетный работник высшего профессионального образования
Российской Федерации
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-43-53

ХЭ КУНДЭ И СТАНОВЛЕНИЕ БАТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ: ФРОНТОВОЙ ОПЫТ, АКАДЕМИЧЕСКАЯ ШКОЛА И ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МЕХАНИЗМ ТВОРЧЕСТВА (1950–1980-е гг.)

Аннотация:*Возникновение китайской батальной живописи XX века невозможно объяснить исключительно в рамках стилистической эволюции «революционной исторической картины». Случай Хэ Кундэ показывает, что визуальный метод, на протяжении десятилетий определявший облик китайской батальной живописи, сложился на пересечении трёх институциональных опытов: фронтовых зарисовок периода Корейской войны, давших «окопную конкретность» с мерой человеческого предела; обучения в мастерской К. М. Максимова при Центральной академии изящных искусств (1955–1957), сообщившего этой конкретности дисциплину масляной живописи и умение организовывать многофигурные сцены; и механизма творчества Военного музея Китайской народной революции, превратившего индивидуальную память о войне в монументальное публичное* пирант *историческое повествование. Переход между этими тремя составляющими не совершался сам собой; значение Хэ Кундэ в том, что он был носителем этого перехода и создателем метода, а не только автором нескольких выдающихся батальных произведений. Опираясь на эволюцию творчества художника во второй половине XX века, авторы статьи исследуют, каким образом фронтовой набросок трансформировался в историческое полотно, как советская академическая школа использовалась для уточнения, а не вытеснения боевого опыта, и как панорамная практика 1980-х годов расширила сдержанную эмоциональную риторику станковой живописи до масштабов публичного пространства. На этой основе рассматривается напряжение между «исторической правдой» и «художественной правдой» в батальном жанре: первое требует опоры*

на фактологические свидетельства и архивные источники, в то время как второе предполагает эмоциональное и формальное возвышение. Практика Хэ Кундэ представляет собой показательный пример операционального баланса между данными полюсами.

Ключевые слова: *Хэ Кундэ; батальная живопись Китая; фронтовой опыт; советская школа; мастерская Максимова в ЦАИИ; Военный музей Китайской народной революции.*

Батальная живопись Китая XX века не была простым продолжением традиционной военной иконографии; она сложилась как новый жанр под воздействием целого ряда факторов, среди которых выделяются опыт национальных войн, традиции западной исторической живописи, влияние советской школы и государственная культурная политика КНР. В этом процессе Хэ Кундэ выступает как один из ярчайших представителей поколения художников-живописцев, воспитанных в духе Нового Китая. Для китайской батальной живописи он является поистине знаковой фигурой. Его жизненный и творческий путь связал воедино три ключевых узла: фронт Корейской войны, мастерскую К. М. Максимова в Центральной академии изящных искусств и Военный музей Китайской народной революции. Именно на пересечении этих трех опытов родилась та визуальная формула, которая на десятилетия вперед определила облик китайской батальной живописи.

Существующая литература обычно рассматривает Хэ Кундэ в рамках концепций «революционной исторической картины» или «военного искусства», редко определяя его как самостоятельного медиатора между советской школой и китайской традицией. Между тем его значение заключается не только в создании признанных шедевров, но и в выработке устойчивого метода: как перевести фронтовой набросок в монументальное полотно, как сохранить человеческую подлинность в рамках государственного заказа и как соединить советскую пластическую дисциплину с конкретикой китайской истории.

Подписание в 1950 г. «Договора о дружбе, союзе и взаимной помощи между СССР и КНР» дало толчок волне освоения советского опыта в Китае. В области искусства принятие советского искусства прошло путь от индивидуального посредничества к государственной институционализации. КНР заимствовала советскую систему высшего художественного образования. На китайский язык были переведены многочисленные советские издания по истории и теории искусства, учебники и критические статьи. Благодаря масштабным выставкам советского искусства китайские художники начали осваивать произведения социалистического реализма. В результате культурного обмена с СССР широкое распространение в Китае получила техника масляной живописи и творческий метод — реализм, утверждённый в качестве главного направления китайской живописи [1].

Для батальной живописи это означало переход от репортажного наброска и плаката к монументальной исторической картине. Советская художественная система дала конкретные методы: композиционную дисциплину, драматизм светотени, психологическую характеристику персонажей, организацию многофигурных сцен.

В 1950 году Хэ Кундэ вступил в ряды 12-й армии Китайских народных добровольцев, став бойцом ансамбля песни и пляски. В 1951 году он отправился на фронт в Корею, откуда вернулся в 1953 году. Годы, проведенные в боевой обстановке, не только обеспечили его богатейшим материалом для будущих работ, но и позволили глубоко прочувствовать фронтовую атмосферу, солдатский быт и подлинные исторические эмоции, заложив прочный фундамент для всего последующего творчества [2]. С 1955 по 1957 год он проходил обучение в мастерской масляной живописи К. М. Максимова при Центральной академии изящных искусств (ЦАИИ). После окончания учебы он работал научным сотрудником и художником в творческой студии Отдела культуры Главного политического управления Народно-освободительной армии Китая (НОАК). В 1962 году он перешел на работу в Военный музей Китайской народной революции. Таким образом, фронтовой опыт, академическая выучка и государственный механизм художественного производства органично слились воедино, превратив индивидуальную память о войне в монументальный визуальный нарратив с глубоким историческим и общественно-мемориальным значением.

Опираясь на творческое наследие Хэ Кундэ второй половины XX века, можно проследить, как китайская батальная живопись кристаллизовалась на стыке институционального, фронтового и академического факторов. Военный музей предоставлял механизмы производства и канонизации произведений, передовая линия Корейской войны служила неисчерпаемым источником наблюдения и критерием подлинности, а мастерская Максимова в ЦАИИ обеспечивала трансформацию пластического языка. Исследование того, как Хэ Кундэ перешел от фронтового этюда к монументальному историческому полотну, а в 1980-е годы обратился к более сдержанному осмыслению войны, позволяет глубже понять законы развития жанра.

Фронтовой опыт Хэ Кундэ в Корейской войне стал основой достоверности его будущих батальных полотен. Ранние зарисовки с натуры — «Прорыв через гору Кали и блокирование шоссе Хунъян — Янгу» (ил. 1), «Бой у горы Ицзышань», «Взвод — второй герой» (ил. 2) — еще не представляют собой завершенные многофигурные композиции, но в них уже отчетливо прослеживается метод визуального повествования художника: он фиксирует не панорамное развертывание события, а состояние человека в момент предельного психофизического напряжения [3]. Обмороженные пальцы, усталые глаза, судорожно сжатое оружие — эти детали образуют внутренний стандарт подлинности Хэ Кундэ. Сам художник отмечал: «Необходимо исходить из реальных боевых действий, ибо герои на войне становятся таковыми не только благодаря высоким моральным качествам и духу самопожертвования ради революции, но и потому, что важнейшим условием является высокое боевое мастерство» [4].

Этюды этого периода еще не соответствуют канону монументальной исторической картины, но они заложили принципиальную ориентацию творчества художника: корректировать визуальный рассказ через конкретику поля боя и опираться на предельную человеческую напряженность для передачи исторического пафоса. Если фронтовой опыт давал живописцу ощущение непосредственного присутствия в истории, то профессиональная выучка обеспечивала ту самую внутреннюю свободу художественного выражения. Обучение в мастерской Максимова (1955–1957) помогло Хэ Кундэ преодолеть разрыв между накопленным эмпирическим материалом и языком масляной живописи: несмотря на богатый фронтовой багаж, он долгое время испытывал недостаток профессиональной академической подготовки в масляной технике; до поступления в академию он работал преимущественно гуашью и акварелью, и хотя его база рисунка была сильна, с технологией масла он столкнулся лишь в мастерской Максимова, где и произошло качественное становление его художественного мышления [5].

Историческая конкретность и художественная выразительность в батальной живописи тесно взаимосвязаны: первая питается наблюдательностью и тематическим опытом, вторая опирается на академическую школу и владение языком искусства. Мастерская Максимова привила художнику пластическую дисциплину и навыки организации сложных многофигурных мизансцен, однако он не отказался от фронтового опыта, а подчинил советские методы переработке собственной памяти. Дипломная работа «Письмо с родины» (ил. 3) стала этапным воплощением этого синтеза. Действие разворачивается в землянке: при свете керосиновой лампы бойцы читают письмо из дома; мягкий теплый свет на лицах контрастирует с холодной темнотой укрытия. В сцене нет наносного пафоса, но она пронизана глубоким гуманистическим идеалом, благодаря чему излучает искреннее, зрелое и трогательное обаяние. Подобно полотну А. И. Лактионова «Письмо с фронта» (ил. 4), апеллирующему к частной человеческой судьбе, кисть Хэ Кундэ демонстрирует новаторский подход на стыке документализма и эмоциональной аскезы. Его живопись — это не столько изображение войны как таковой, сколько постижение экзистенциального опыта человека в эпицентре боевых действий.

В 1962 году Хэ Кундэ был переведен в творческую мастерскую Военного музея Китайской народной революции. Фронтовая закалка и освоение уроков советской школы тесно связали его творческие устремления с задачами

военно-исторического просвещения. С точки зрения институциональных механизмов, государственные культурные инстанции постепенно выстроили четкую систему утверждения тем, предварительного просмотра эскизов и коллективного обсуждения, что позволило включить батальную живопись в русло регламентированного тематического производства. Сформировалась устойчивая иконографическая схема, в центре которой находился героический образ, а масштабный исторический контекст раскрывался через «решающий момент». Система работы Военного музея включала государственный заказ, историческую экспертизу, коллективные дискуссии, выставки и фондовое хранение. Именно в этой институциональной среде творчество Хэ Кундэ окончательно переросло рамки частного фронтового опыта, превратившись в монументальный исторический эпос: опираясь на музейную источниковедческую базу, вещественные доказательства и коллективные обсуждения, он научился уверенно компоновать многофигурные полотна с охватом масштабных событий. Такие работы, как «Кантонское восстание» (ил. 5), «Готовый к бою днём и ночью» (ил. 6), «Осеннее восстание» (ил. 7), «Гутяньское совещание» (ил. 8), свидетельствуют о его зрелом мастерстве в организации сложного пространства, расстановке смысловых акцентов между группами персонажей и регулировании зрительного ритма с помощью цвета. Этот масштаб давался не только технической выучкой, но и спецификой повседневной работы в музее, предполагавшей постоянный контакт с историческими документами, полевые исследования и коллективный диалог.

Многолетняя практика в творческой мастерской Военного музея заложила главные эстетические и нарративные принципы китайской батальной живописи. Эти произведения не только фиксировали в общественном сознании ключевые события военных лет, но и выполняли функцию «основополагающего нарратива» национальной визуальной памяти, формируя государственный художественный канон нового, социалистического, представления о войне и народной армии [6].

Требование баланса между исторической достоверностью и художественной выразительностью, исходившее от музейных механизмов, отражает глубинное напряжение между научным и художественным началом в батальном жанре. Требование научной объективности и высокой исторической точности вынуждало художников тесно сотрудничать с военными историками: через скрупулезное изучение архивных документов, оперативных сводок, образцов вооружения и особенностей ландшафта они добивались того, чтобы художественный образ неотступно опирался на факты. В свою очередь, художественная правда — в ее абсолютном, уникальном и субъективном выражении — тяготеет к образности и эмоциональной концентрации. Она не является механической копией исторических реалий, а представляет собой результат творческого переосмысления и возвышения материала, что позволяет достичь гармонии между достоверностью факта и силой эмоционального воздействия на зрителя.

Опыт исторической экспертизы, коллективных обсуждений и публичных экспозиций, накопленный за годы работы в музее, получил дальнейшее развитие в панорамном творчестве Хэ Кундэ в 1980-е годы. Полотна «Великая победа у Тайэрчжуана» (ил. 9) и «Бой у моста Лугоуцяо» запечатлели знаковые сражения войны сопротивления японским захватчикам, расширив индивидуальный опыт до масштабов конструирования общенародной исторической памяти [7]. Синтезируя живопись, предметный план и пространственное решение, панорама погружает зрителя в воссозданную реальность истории. Художник сумел трансформировать свой фронтовой багаж, академическую выучку и музейный опыт в инструмент построения публичных исторических образов. Благодаря этому панорамное искусство приобрело непревзойденную коммуникативную силу в деле патриотического воспитания и формирования коллективной памяти, недоступную обычной станковой картине. Достигнутый баланс между исторической правдой и художественной условностью, между грандиозным эпосом и живой деталью позволил перенести вектор художественных поисков из мастерской в открытое общественное пространство, служа делу консолидации нации [8].

Творчество Хэ Кундэ ярко отражает модель развития китайской батальной живописи 1950–1980-х годов. Эта модель — не обобщение отдельной манеры письма, а результат взаимной поддержки трёх механизмов. Во-первых, фронтовой опыт как мера достоверности и источник конкретного наблюдения, благодаря которому образное повествование всегда остаётся прикреплённым к месту боя и солдатскому опыту. Во-вторых, советская школа, в особенности мастерская Максимова, дающая дисциплину формы и композиционную культуру, что позволило батальной живописи перейти от репортажного наброска и плаката к монументальной исторической картине. В-третьих, государственная институция — Военный музей Китайской народной революции, — обеспечивающая тематическое производство, историческую экспертизу, выставочную трансляцию и механизм канонизации, благодаря чему индивидуальное творчество было включено в публичное историческое повествование. На стыке этих трех начал сложилась уникальная формула Хэ Кундэ — «монументальный нарратив, согретый человеческим теплом»: советские композиционные схемы наполнились конкретикой китайской истории, а героический эпос уравновесился повседневным масштабом и искренней человечностью, удерживая баланс между грандиозной темой и пронзительной деталью.

Для истории китайского искусства значение Хэ Кундэ не исчерпывается созданным им наследием; оно заключается в выработке метода, оказавшего пролонгированное влияние на поколения художников-баталистов. Его традиция соединяет воедино фронтовое зрение, академическую выучку и музейную институцию — как прочный фундамент китайской школы исторической живописи.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гаврилин К. Н., Лу Сяонань. «Золотой век» исторической живописи КНР (1949–1966): истоки, поиски, достижения // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2022. — № 4. — С. 40–51.
2. Син Цзюньцинь. Хэ Кундэ и батальная живопись: анализ творчества выдающегося художника-баталиста // Цзюньши шилинь (Военная история). — 2021. — Т. 58, № 1. — С. 67–69. 邢俊勤. 何孔德与军事绘画——杰出军事画家的个案解读 // 军事史林. 2021, 58(1): 67–69.
3. Избранные фронтовые рисунки Китайских народных добровольцев. — Пекин: Издательство «Народное искусство», 1955. 中国人民志愿军战地画选. 北京: 人民艺术出版社, 1955.
4. Хэ Кундэ. Герои вдохновляют нас на творчество // Мэйшу. — 1955. — № 1. — С. 19. 何孔德. 英雄鼓舞着我们创作 // 美术. 1955(1): 19.
5. Ян Пин. Твёрдо идти путём искусства, служащего народу: интервью с Хэ Кундэ // Мэйшуцзя (Художник). — 2002. — № 9. 杨萍. 坚持走艺术为人民服务的道路——何孔德访谈 // 美术家. 2002(9).
6. Гаврилин К. Н., Чжан Цзяхэ. Военный музей Китайской народной революции как центр патриотического и идейно-политического воспитания общества // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского государственного университета. — 2026. — № 1. — С. 41–48.
7. Хэ Кундэ. Область исторической тематики, которой следует уделять внимание: о создании «Великой победы у Тайэрчжуана» и «Боя у моста Лугоуцяо» // Мэйшу. — 1987. — № 9. 何孔德. 一个应当重视的历史题材领域——从创作《台儿庄大捷》和《卢沟桥战斗》说起 // 美术. 1987(9).
8. Юй Ян. Образное повествование и художественная правда: онтологические закономерности и ключевые проблемы современного китайского тематического художественного творчества // Мэйшу. — 2018. — № 8. — С. 11–13. 于洋. 图像叙事与艺术真实——当代中国主题性美术创作的本体规律与焦点问题 // 美术. 2018(8): 11–13.

Yang Xueting
Postgraduate Student
The Kosygin State University of Russia
e-mail: xueting.yang@mail.ru
ORCID: 0009-0002-3846-1390
Moscow, Russia

Natalia Yu. Kazakova
Academic Supervisor
Doctor of Art History, Professor
The Kosygin State University of Russia
e-mail: kazakova-nu@rguk.ru
ORCID: 0000-0003-0006-1412
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-54-62

FORM AND SEMANTICS OF TYPOGRAPHY IN CHINESE MYTHOLOGICAL PICTURE BOOKS IN THE CONTEXT OF MULTIMODAL VISUAL NARRATIVE: THE CASE OF XIONG LIANG'S "LITTLE NIAN MONSTER"

Summary: *Drawing on Xiong Liang's picture book "Little Nian Monster," the article examines the narrative function of text from the standpoint of multimodal visual narrative theory and social semiotics. The focus is on how the visual characteristics of text become part of plot development and the conveyance of emotional content. The analysis covers three interrelated aspects: typeface form, text color and the placement of text on the page. An examination of specific visual choices shows that the text interacts actively with the appearance of the characters, the color scheme of the images, the page layout and the symbolism of the traditional Chinese New Year. As a result, verbal information acquires an additional visual dimension, and the text becomes a resource of visual rhetoric, contributing to characterization, the expression of the character's emotional state and the construction of cultural meanings. The study concludes that the emotional semantics of text is not determined by any single graphic feature. It arises from the interaction of visual form, image, narrative context and cultural environment. "Little Nian Monster" illustrates the shift of text from a predominantly linguistic sign to a full-fledged element of multimodal visual narrative.*

Keywords: *multimodal visual narrative; Chinese mythological picture book; typography; visual form; emotional semantics.*

Introduction

The picture book is a distinctive form of multimodal narrative in which meaning arises not only from the visual expressiveness of the image but also from the interaction of text and image. Compared with studies of pictorial imagery, text–image relations and visual narrative, the study of text itself as a visual sign, including typeface form, color, scale and spatial organization, still calls for closer attention. In Chinese picture books on mythological subjects, which serve as one of the means of transmitting cultural tradition, typography presents the author with a particular challenge. The narrative must remain clear while the character of the typeface, the choice of color and the placement of text on the page convey the emotional intensity of the mythological story and its cultural specificity.

Current scholarship has already developed fairly coherent approaches to multimodal analysis. Among them are the model for the joint analysis of text and image based on systemic functional grammar proposed by Clare Painter and her co-authors [1] and Theo van Leeuwen's semiotic concept of typographic "distinctive features" [2]. These theoretical models, however, were developed mainly on the basis of Western picture books. The visual properties of text in Chinese picture books on mythological subjects have received less attention. In particular, the links between typeface form, color, spatial placement and emotional semantics have not been examined comprehensively enough. Accordingly, this article draws on the principles of multimodal visual narrative theory and social semiotics. Using Xiong Liang's picture book "Little Nian Monster" as its material, it investigates how text, through typeface, color and spatial organization, contributes to the construction of meaning when a traditional Chinese tale of the supernatural is transferred into a modern picture book.

Theoretical Foundations of Textual Visuality in Multimodal Visual Narrative

The picture book is built on the coordinated operation of different sign systems. Visual social semiotics, grounded in the ideas of systemic functional linguistics, extended M. A. K. Halliday's approach to the functions of meaning into the visual mode. Clare Painter, J. R. Martin and Len Unsworth systematically applied the relevant theoretical principles to the analysis of visual narrative in children's picture books and proposed an analytical toolkit for examining the semiotic resources of text and image. Halliday's three metafunctions (ideational, interpersonal and textual) were adapted to the visual mode, which enables the researcher to examine the picture book at several levels of meaning-making. Building on this approach, Arsenio Jesús Moya Guijarro studied, from a systemic functional perspective, how text and image jointly construct meaning in children's picture books and proposed a systematic method for analyzing the relationships between the verbal and visual modes [3]. These principles form the methodological basis of the present study and make it possible to include typography in a comprehensive analysis of multimodal narrative.

Investigating the relationship between text and image, Perry Nodelman observes that text in a picture book does more than convey verbal content. The style of the typeface, its structural organization and the choice of placement carry narrative information in their own right [4]. This conclusion opened the way to studying text as an independent visual sign. Maria Nikolajeva and Carole Scott developed the notion of the expressive potential of typography. Drawing on numerous examples, they showed that changes in the size, shape and placement of text can produce different emotional effects. Typography thus becomes one of the means of creating the emotional atmosphere of a narrative [5].

Theo van Leeuwen's semiotic theory of typography offers a more detailed toolkit for analyzing the visual characteristics of text [2]. He closely examines the "distinctive features" of typefaces, including weight, slope, curvature and color, and shows how these properties can express emotional and social meanings. This semiotic approach makes it possible to move beyond viewing typography solely as an aesthetic choice and to treat it as a means of meaning-making. In the present study, this concept serves as a theoretical tool for analyzing typography in Chinese mythological picture books.

In picture book research, Sophie Van der Linden's systematic account of the relationship between "verbal and visual information" is of considerable importance. She points to the dual nature of text in the picture book, which possesses both semiotic and plastic properties [6]. This position moves beyond the view of text as a merely explanatory component and provides a theoretical basis for understanding how its visual form becomes part of the construction of the narrative.

In Chinese picture book research, Hao Guangcai's work on the structure and narrative principles of the picture book holds an important place [7]. He considers the position and functions of text and analyzes how page layout affects reading rhythm and emotional perception. This makes it possible to view the narrative role of text placement in light of Chinese scholarly and artistic practice. Wang Fahua, addressing the principles of picture book creation in his textbook, examines text placement in terms of guiding visual attention. From a practical standpoint, he shows how text organizes the perception of the image and directs the movement of the reader's eye [8].

This review of existing work shows that Western scholars have developed fairly elaborate models of multimodal analysis and typographic semiotics, while Chinese authors are increasingly turning to the nationally distinctive aspects of picture book creation. At the same time, studies of Chinese mythological picture books that consistently examine text specifically in terms of its visuality are still relatively few. Many of the existing theoretical models took shape on the basis of Latin-script publications. The semiotic potential of visual properties of Chinese characters such as their structure, writing traditions and calligraphic quality therefore requires further study. Chinese mythology has its own cultural context, which manifests itself in images of deities, ideas about nature, hero narratives and folk symbolism. The question of how this cultural content finds modern expression through the visual form of text remains pressing.

The present study combines methods of multimodal visual narrative analysis with a detailed case study. The main material is Xiong Liang's picture book "Little Nian Monster" (Fig. 1). This work was chosen because the story of the Nian is closely tied to the folk traditions of Chinese New Year, which makes it possible to trace the visual transformation of a traditional cultural subject in a modern picture book. In addition, the text in this work interacts actively with the image, color and spatial composition of the page. This makes the book representative material for studying the visual narrative functions of text.

1. Typeface Form and the Visual Construction of the Character's Emotional Image

In "Little Nian Monster," the visual form of the text enters into clear semiotic interaction with the image of the character. The traditional legend of the Nian usually emphasizes the menace and destructive power of the monster. Xiong Liang reinterprets this image with a child's perception in mind and gives it pronounced emotional content: Little Nian appears as a creature closely associated with the experience of loneliness. The rounded contours of its body soften the aggressiveness characteristic of the monster's traditional appearance. The design of the title corresponds to this visual choice: the glyphs look rounded and dense, with relatively few abrupt transitions and sharp angles. The text is therefore not limited to its linguistic function, that is, naming the character and conveying plot information. Its graphic form also contributes to the visual construction of the protagonist's personality, turning the linguistic sign into a resource of visual narrative.



Fig. 1. Xiong Liang. "Little Nian Monster" (小年兽). 2016.

2. Text Color and the Emotional Encoding of Chinese New Year Culture

Color is one of the most expressive aspects of the visual design of text in "Little Nian Monster." The main narrative text is printed in black, while red is used to make individual words more visually prominent. In the folk culture of Chinese New Year, red is firmly associated with such visual elements as lanterns, nianhua (New Year pictures), festive clothing and decorations, and therefore evokes clear associations with the festival. When red text appears next to red lanterns, figures in red clothing and other attributes of the New Year tradition, its color ceases to be merely decorative and becomes part of the overall system of visual symbols of the festival.

The color scheme also organizes the emotional dynamics of the narrative. In scenes associated with loneliness and a sense of cold, the overall coloring of the image becomes muted and dark, and the visual design of the text remains restrained. As the plot moves from loneliness toward communication and reconciliation, red elements gradually become more prominent. Text and image together change the emotional tone of the page. As a result, red acquires a dual meaning in the work. At the emotional level, its high visual prominence underscores the change of mood. In the cultural context, its association with lanterns, nianhua and Chinese New Year customs gives it specific folkloric content. Consequently, the emotional semantics of text color in "Little Nian Monster" is not determined by red as such but arises from the multimodal interaction of text color, the coloring of the image, the narrative context and the culture of Chinese New Year.

3. Spatial Organization and the Visualization of Psychological Narrative

Besides typeface form and color, the position of text on the page also helps convey the character's psychological state and create the atmosphere of the narrative. On pages featuring metaphorical images, for example when Little Nian "catches lonely people and enters their hearts," the text no longer follows a strictly fixed linear arrangement. It becomes part of the visual space formed by the blurred cloud shapes of Chinese ink painting and the blank areas of the page. The direction of the lines corresponds to the movement of the surrounding brushstrokes, so that the reading path interacts with the visual dynamics of the image.

This choice alters the relative separateness of text and image. The text ceases to be merely a verbal explanation placed over the illustration and gradually becomes part of the spatial structure of the page. The spreading ink, the blank areas and the arrangement of the lines together create a fluid visual field in which the feeling of loneliness, difficult to convey directly, takes on the spatial form of a psychological experience. From the perspective of multimodal visual narrative, the image here broadens the emotional atmosphere, while the text, retaining its verbal narrative function, helps organize the direction, rhythm and space of the composition. The text thus shifts from an object that is only "read" to an element that is also "looked at." In this way, the character's inner state acquires a more concrete visual embodiment.

Conclusion

The theoretical basis of this study was provided by the concepts of multimodal visual narrative and social semiotics. Examining the visual form of text in Chinese mythological picture books made it possible to trace how typeface form, color, size and spatial placement contribute to the narrative and to the creation of emotional meanings. The analysis of "Little Nian Monster" shows that when a traditional Chinese tale of the supernatural is transferred into the format of a modern picture book, typography goes beyond the simple transmission of information and becomes a resource of visual rhetoric with narrative potential. While retaining the properties of a linguistic sign, the text, through its visual design, enters the space of the image and, together with the characters, scenes and narrative rhythm, forms a unified multimodal system of meaning.

The visual parameters of text, including typeface, color, size and position on the page, contribute to the encoding of emotional semantics. The weight and character of the letterforms can heighten a sense of strength, archaism or mystery; changes in the scale of the text and the space it occupies regulate reading rhythm and the intensity of emotional perception. Color, in turn, is not limited to visual impact but connects with the cultural experience of the Chinese tradition. Consequently, the emotional meaning of text is not determined by any single formal feature. It emerges from the interaction of visual form, text–image relations, narrative context and cultural environment. Moving from "readable language" to "visible image," the text becomes a significant mode that contributes to creating the imaginative world of Chinese mythology and expressing cultural identity.

REFERENCES

1. Painter, C., Martin, J. R. and Unsworth, L. (2013) Reading Visual Narratives: Image Analysis of Children's Picture Books. Sheffield; Bristol: Equinox.
2. Van Leeuwen, T. (2005) Introducing Social Semiotics. London; New York: Routledge.
3. Moya Guijarro, A. J. (2014) A Multimodal Analysis of Picture Books for Children: A Systemic Functional Approach. Sheffield; Bristol: Equinox.
4. Nodelman, P. (1988) Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books. Athens: University of Georgia Press.
5. Nikolajeva, M. and Scott, C. (2001) How Picturebooks Work. New York: Garland Publishing.
6. Van der Linden, S. (2018) Yi ben shu dutou tuhuashu [How to Read a Picture Book]. Translated by Chen W. and Yuan Y. Xi'an: Shijie tushu chuban Xi'an youxian gongsi [World Publishing Corporation, Xi'an]. [In Chinese].
7. Hao, G. (2009) Hao huiben ruhe hao [What Makes a Good Picture Book Good]. Nanchang: Ershiyi shiji chubanshe [21st Century Publishing House]. [In Chinese].
8. Wang, F. (2024) Huiben chuangzuo jiaocheng [A Course in Picture Book Creation]. Beijing: Zhongguo chuanmei daxue chubanshe [Communication University of China Press]. [In Chinese].

Ян Сюэтин
аспирант
Российского государственного университета
им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: xueting.yang@mail.ru
ORCID: 0009-0002-3846-1390
Москва, Россия

Наталья Юрьевна Казакова
научный руководитель
доктор искусствоведения, профессор
Российского государственного университета
им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: kazakova-nu@rguk.ru
ORCID: 0000-0003-0006-1412
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-54-62

ФОРМА И СЕМАНТИКА ШРИФТОВОГО ОФОРМЛЕНИЯ КИТАЙСКИХ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ КНИГ В КОНТЕКСТЕ МУЛЬТИМОДАЛЬНОГО ВИЗУАЛЬНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ: НА ПРИМЕРЕ КНИГИ СЮН ЛЯНА «МАЛЕНЬКИЙ НЯНЬ-ШОУ»

Аннотация: *В статье на материале иллюстрированной книги Сюн Ляна «Маленький Нянь-шоу» исследуется повествовательная функция текста с позиций теории мультимодального визуального повествования и социальной семиотики. Основное внимание уделяется тому, каким образом визуальные характеристики текста включаются в развитие сюжета и передачу эмоционального содержания. Анализ проводится в трех взаимосвязанных аспектах: форма шрифта, цвет текста и его пространственное размещение на странице. Рассмотрение конкретных визуальных решений показывает, что текст активно взаимодействует с обликом персонажей, цветовым строем изображений, композицией страницы и символикой традиционного китайского Нового года. В результате языковая информация приобретает дополнительное визуальное измерение, а текст становится ресурсом визуальной риторики, участвуя в создании образа персонажа, выражении его эмоционального состояния и формировании культурных смыслов. Исследование позволяет заключить, что эмоциональная семантика текста не определяется отдельным графическим признаком. Она возникает во взаимодействии визуальной формы, изображения, повествовательного контекста и культурной среды. На примере «Маленького Нянь-шоу» прослеживается переход текста от преимущественно языкового знака к полноценному элементу мультимодального визуального повествования.*

Ключевые слова: *мультимодальное визуальное повествование; китайская мифологическая иллюстрированная книга; шрифтовое оформление; визуальная форма; эмоциональная семантика.*

Введение

Иллюстрированная книга представляет собой особую форму мультимодального повествования, в которой смысл возникает не только благодаря визуальной выразительности изображения, но и в процессе взаимодействия текста и изображения. По сравнению с исследованиями изобразительного ряда, отношений между текстом и изображением и визуального повествования, сам текст как визуальный знак, включая форму шрифта, цвет, масштаб и пространственную организацию, по-прежнему требует более детального рассмотрения. В китайских иллюстрированных книгах на мифологические сюжеты, выступающих одним из средств передачи культурной традиции, шрифтовое оформление ставит перед автором особую задачу. Необходимо сохранить ясность повествования и одновременно посредством характера шрифта, выбора цвета и расположения текста в пространстве передать эмоциональную насыщенность мифологического повествования и его культурную специфику.

В современных исследованиях уже разработаны достаточно целостные подходы к мультимодальному анализу. Среди них можно отметить предложенную К. Пейнтер и соавторами модель совместного анализа текста и изображения, основанную на системно-функциональной грамматике [1], и семиотическую концепцию «различительных признаков» шрифта Т. ван Левена [2]. Однако данные теоретические модели преимущественно разрабатывались на материале западных иллюстрированных книг. Визуальные свойства текста в китайских иллюстрированных книгах на мифологические сюжеты изучены в меньшей степени. В частности, недостаточно комплексно рассмотрены связи между формой шрифта, цветом, пространственным размещением и эмоциональной семантикой. Исходя из этого, в настоящей статье используются положения теории мультимодального визуального повествования и социальной семиотики. На материале книги Сюн Ляна «Маленький Нянь-шоу» исследуется, каким образом текст через шрифт, цвет и пространственную организацию участвует в конструировании смысла при переносе традиционного китайского повествования о сверхъестественном в современную иллюстрированную книгу.

Теоретические основы визуальности текста в мультимодальном визуальном повествовании

Иллюстрированная книга строится на согласованном функционировании различных знаковых систем. Визуальная социальная семиотика, опирающаяся на идеи системно-функциональной лингвистики, распространила предложенный М. Халлидеем подход к функциям значения на визуальную модальность. К. Пейнтер, Дж. Р. Мартин и Л. Ансуорт систематически применили соответствующие теоретические положения к анализу визуального повествования в детской иллюстрированной книге и предложили аналитический инструментарий, позволяющий рассматривать знаковые ресурсы текста и изображения. Три метафункции Халлидея — идеациональная, межличностная и текстуальная — получили развитие применительно к визуальной модальности, что позволяет исследователю рассматривать иллюстрированную книгу на нескольких уровнях смыслообразования. Развивая данный подход, А. Х. Мойя Гихарро с позиций системно-функциональной теории исследовал совместное конструирование смысла текстом и изображением в детских иллюстрированных книгах и предложил системный способ анализа взаимосвязей между языковой и визуальной модальностями [3]. Эти положения составляют методологическую основу настоящего исследования и позволяют включить шрифтовое оформление текста в комплексный анализ мультимодального повествования.

Исследуя отношения между текстом и изображением, П. Ноделман отмечает, что текст в иллюстрированной книге не ограничивается передачей вербального содержания. Стиль шрифта, структурная организация и выбор его расположения сами по себе несут повествовательную информацию [4]. Этот вывод открыл перспективу изучения текста как самостоятельного визуального знака. М. Николаева и К. Скотт развили представление о выразительных возможностях типографики. На материале многочисленных примеров они показали, что изменение размера, формы и расположения текста способно вызывать различные эмоциональные эффекты. Тем самым шрифтовое оформление становится одним из средств формирования эмоциональной атмосферы повествования [5].

Теория семиотики шрифта Т. ван Левена предлагает более детальный инструментарий для анализа визуальных характеристик текста [2]. Исследователь подробно рассматривает «различительные признаки» шрифта, среди которых толщина начертания, наклон, степень округлости и цвет, и показывает, каким образом эти свойства могут выражать эмоциональные и социальные значения. Такой семиотический подход позволяет выйти за пределы понимания шрифтового оформления исключительно как эстетического решения и рассматривать его как средство смыслообразования. Для настоящего исследования эта концепция служит теоретическим инструментом анализа шрифтового оформления китайских мифологических иллюстрированных книг.

В исследованиях иллюстрированной книги существенное значение имеет предложенное С. Ван дер Линден системное рассмотрение взаимосвязи «вербальной и визуальной информации». Она отмечает двойственную природу текста в иллюстрированной книге, который обладает одновременно знаковыми и пластическими свойствами [6]. Такая позиция преодолевает представление о тексте лишь как о пояснительном компоненте и создает теоретическую основу для понимания того, как его визуальная форма включается в построение повествования.

В китайских исследованиях иллюстрированной книги важное место занимает работа Хао Гуанцая, посвященная ее структуре и принципам повествования [7]. Автор рассматривает положение и функции текста, а также анализирует, как композиция страницы влияет на ритм чтения и эмоциональное восприятие. Это позволяет взглянуть на повествовательную роль размещения текста с учетом китайской исследовательской и художественной практики. Ван Фахуа, обращаясь в своем учебном пособии к принципам создания иллюстрированных книг, рассматривает размещение текста с точки зрения визуального направления внимания. С позиции практики он раскрывает механизмы, посредством которых текст организует восприятие изображения и направляет движение взгляда читателя [8].

Обзор существующих работ показывает, что западные исследователи разработали достаточно развернутые модели мультимодального анализа и семиотики шрифта, тогда как китайские авторы все активнее обращаются к национальной специфике создания иллюстрированных книг. Вместе с тем исследований китайских мифологических иллюстрированных книг, в которых текст последовательно рассматривался бы именно с точки зрения его визуальности, пока сравнительно немного. Значительная часть существующих теоретических моделей сформировалась на материале изданий с латинской графикой. Поэтому семиотический потенциал таких визуальных свойств китайских иероглифов, как структура знака, традиции письма и каллиграфичность, требует дальнейшего изучения. Китайская мифология обладает собственным культурным контекстом, который проявляется в образах божеств, представлениях о природе, повествованиях о героях и фольклорной символике. В связи с этим остается актуальным вопрос о том, каким образом это культурное содержание получает современное воплощение через визуальную форму текста.

В настоящем исследовании сочетаются методы анализа мультимодального визуального повествования и детального анализа отдельного случая. Основным материалом служит иллюстрированная книга Сюн Ляна «Маленький Нянь-шоу» (ил. 1). Выбор этого произведения обусловлен тесной связью повествования о Нянь-шоу с народными традициями китайского Нового года, благодаря чему можно проследить визуальную трансформацию традиционного культурного сюжета в современной иллюстрированной книге. Кроме того, в произведении текст активно взаимодействует с изображением, цветом и пространственной композицией страницы. Это делает книгу репрезентативным материалом для изучения визуально-повествовательных функций текста.

1. Форма шрифта и визуальное конструирование эмоционального образа персонажа

В книге «Маленький Нянь-шоу» визуальная форма текста вступает в отчетливое семиотическое взаимодействие с образом персонажа. В традиционном предании о Нянь-шоу обычно подчеркиваются угроза и разрушительная сила чудовища. Сюн Лян переосмысливает этот образ с учетом детского восприятия и придает ему выраженное эмоциональное содержание: Маленький Нянь-шоу предстает как существо, тесно связанное с переживанием одиночества. Округлые очертания его тела смягчают агрессивность, свойственную традиционному облику чудовища. Этому визуальному решению соответствует оформление заглавия: начертание иероглифов выглядит округлым и плотным, в нем сравнительно мало резких переходов и острых углов. Таким образом, текст не ограничивается языковой функцией, то есть обозначением персонажа и передачей сюжетной информации. Его графическая форма также участвует в визуальном конструировании характера героя, превращая языковой знак в ресурс визуального повествования.

2. Цвет текста и эмоциональное кодирование культуры китайского Нового года

Цвет выступает одним из наиболее выразительных аспектов визуального оформления текста в книге «Маленький Нянь-шоу». Основной повествовательный текст выполнен черным цветом, тогда как красный используется для повышения визуальной заметности отдельных слов. В народной культуре китайского Нового года красный цвет устойчиво связан с такими визуальными элементами, как фонари, новогодние картины няньхуа, праздничная одежда и украшения, поэтому вызывает достаточно определенные ассоциации с праздником. Когда красный текст появляется рядом с красными фонарями, фигурами персонажей в красной одежде и другими атрибутами новогодней традиции, его цвет перестает выполнять исключительно декоративную функцию и включается в общую систему визуальных символов праздника.

Цветовое решение одновременно организует эмоциональную динамику повествования. В сценах, связанных с одиночеством и ощущением холода, общий колорит изображения становится приглушенным и темным, а визуальное оформление текста сохраняет сдержанный характер. По мере того как сюжет движется от одиночества к общению и примирению, присутствие красных элементов постепенно усиливается. Текст и изображение совместно меняют эмоциональную тональность страницы. В результате красный цвет приобретает в произведении двойное значение. На эмоциональном уровне его высокая визуальная заметность подчеркивает смену настроения. В культурном контексте связь с фонарями, няньхуа и обычаями китайского Нового года придает ему конкретное фольклорное содержание. Следовательно, эмоциональная семантика цвета текста в «Маленьком Нянь-шоу» определяется не красным цветом как таковым: она возникает в мультимодальном взаимодействии цвета текста, колорита изображения, повествовательного контекста и культуры китайского Нового года.

3. Пространственная организация и визуализация психологического повествования

Помимо формы шрифта и цвета, положение текста на странице также участвует в передаче психологического состояния персонажа и формировании атмосферы повествования. На страницах, где появляются метафорические образы, например Маленький Нянь-шоу «ловит одиноких людей и проникает в их сердца», текст уже не следует строго фиксированному линейному расположению. Он включается в визуальное пространство, образованное размытыми облачными формами китайской тушевой живописи и незаполненными участками страницы. Направление строк соотносится с движением окружающих мазков, благодаря чему траектория чтения взаимодействует с визуальной динамикой изображения.

Такое решение меняет относительно обособленное положение текста и изображения. Текст перестает быть только вербальным пояснением, помещенным поверх иллюстрации, и постепенно становится частью пространственной структуры страницы. Растекание туши, незаполненные участки и расположение строк вместе создают подвижное визуальное поле, в котором трудно передаваемое непосредственно чувство одиночества приобретает пространственную форму психологического переживания. С точки зрения мультимодального визуального повествования изображение в данном случае расширяет эмоциональную атмосферу, тогда как текст, сохраняя языковую повествовательную функцию, участвует в организации направления, ритма и пространства композиции. Таким образом, текст переходит от объекта, который только «читают», к элементу, который одновременно «рассматривают». Благодаря этому внутреннее состояние персо-

нажа получает более конкретное визуальное воплощение.

Заключение

Теоретической основой настоящего исследования послужили концепции мультимодального визуального повествования и социальной семиотики. Рассмотрение визуальной формы текста в китайских мифологических иллюстрированных книгах позволило проследить, каким образом форма шрифта, цвет, размер и пространственное размещение участвуют в повествовании и формировании эмоциональных значений. Анализ «Маленького Нянь-шоу» показывает, что при переносе традиционного китайского повествования о сверхъестественном в формат современной иллюстрированной книги шрифтовое оформление выходит за рамки простой передачи информации и становится ресурсом визуальной риторики, обладающим повествовательным потенциалом. Сохраняя свойства языкового знака, текст посредством визуального оформления включается в пространство изображения и вместе с персонажами, сценами и ритмом повествования образует единую мультимодальную систему значений.

Визуальные параметры текста, в том числе начертание шрифта, цвет, размер и положение на странице, участвуют в кодировании эмоциональной семантики. Толщина и характер начертания способны усиливать ощущение силы, архаичности или таинственности; изменение масштаба текста и занимаемого им пространства регулирует ритм чтения и интенсивность эмоционального восприятия. Цвет, в свою очередь, не ограничивается визуальным воздействием и вступает в связь с культурным опытом китайской традиции. Следовательно, эмоциональное значение текста не определяется каким-либо отдельным формальным признаком. Оно складывается во взаимодействии визуальной формы, отношений между текстом и изображением, повествовательного контекста и культурной среды. Переходя от «читаемого языка» к «зримому образу», текст становится значимой модальностью, участвующей в создании образного мира китайской мифологии и выражении культурной идентичности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Painter C., Martin J. R., Unsworth L. Reading Visual Narratives: Image Analysis of Children's Picture Books. — Sheffield ; Bristol : Equinox, 2013. — 202 p.
2. Van Leeuwen T. Introducing Social Semiotics. — London ; New York : Routledge, 2005. — 301 p.
3. Moya Guijarro A. J. A Multimodal Analysis of Picture Books for Children: A Systemic Functional Approach. — Sheffield ; Bristol : Equinox, 2014. — 301 p.
4. Nodelman P. Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books. — Athens : University of Georgia Press, 1988. — 318 p.
5. Nikolajeva M., Scott C. How Picturebooks Work. — New York : Garland Publishing, 2001. — 293 p.
6. Ван дер Линден С. Как читать иллюстрированную книгу / пер. с фр. Чэнь Вэй, Юань Ян. — Сиань : Всемирное книгоиздательство (Сиань), 2018. — 342 с. 苏菲·范德林登. 一本书读透图画书 / 陈维, 袁阳译. 西安: 世界图书出版西安有限公司, 2018.
7. Хао Гуанцай. Что делает хорошую иллюстрированную книгу хорошей. — Наньчан : Издательство «XXI век», 2009. — 204 с. 郝广才. 好绘本如何好. 南昌: 二十一世纪出版社, 2009.
8. Ван Фахуа. Учебник по созданию иллюстрированных книг. — Пекин : Издательство Китайского университета коммуникаций, 2024. — 288 с. 王发花. 绘本创作教程. 北京: 中国传媒大学出版社, 2024.

Artem A. Gladkov
Postgraduate Student
Department of Design and Artistic Processing of Materials
Lipetsk State Technical University
e-mail: agladkv@mail.ru
ORCID: 0009-0009-4966-723X
Lipetsk, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-63-73

SETTING A PROCESS, NOT A FORM: ANALOG GENERATIVE SYSTEMS IN THE ART OF THE 1950s–1980s

Summary: *Generative art is usually associated with a computer program in which the artist writes down a rule and the machine builds an image according to it. This article shows that the model of generative work took shape earlier, in the analog systems of the 1950s–1980s. These systems had no program in that sense; the form was built by a physical process: an electrical signal, the movement of a mechanism, the automatic control of light. A practice is called generative here when the system itself builds the form while the artist sets its parameters and selects the result or determines in advance what the system will choose from. The study draws on texts by the participants themselves and on museum descriptions of the works: Ben F. Laposky's catalog "Electronic Abstractions: A New Approach to Design" (1953), Herbert W. Franke's article "Computers and Visual Art" (1971), studies of the machines of John Whitney and Desmond Paul Henry, and Bulat Galeyev's articles on the student design bureau SKB Prometei published in "Tekhnicheskaya Estetika" (1980) and "Leonardo" (1988, 1994). Western and Soviet practices are examined through the same set of questions: what the artist sets, what the system does and where the result is selected. Three types of analog generative systems are identified. In the oscillographic graphics of Laposky and Franke, the image is built from the relationship between electrical signals, and the artist picks a successful frame out of thousands of variants. Decommissioned military computers converted by Whitney and Henry yield two opposite results: exact repetition of movement in animation and a one-of-a-kind drawing in which chance becomes part of the work. The automatic light-music installations of SKB Prometei move selection to the stage before launch: the artist defines the stock of light effects and the rules for changing them, while the combinations are chosen by the sound signal, the automaton and the viewer. The novelty of the study lies in considering Soviet light- music automata alongside Western analog computer art for the first time and in describing the difference between these practices through the point at which selection occurs as the system operates. The article shows that analog systems reached beyond exhibition art from the outset, for example into film title sequences and the design of interiors and industrial environments. It concludes that these systems passed the baton to digital computational approaches while preserving the established division of roles, in which the artist designs the conditions and the form emerges as the system operates.*

Keywords: *generative art; analog systems; computer art; light music; role of the artist; oscillographic graphics; SKB Prometei.*

Introduction

Generative art is usually associated with a program: the artist writes down a rule, and the machine builds an image according to it. Yet this history has an analog beginning, in which there was no program in that sense. In 1952 Ben F. Laposky published the first images photographed from an oscilloscope screen [6, p. 14], and from 1956 onward Herbert W. Franke produced similar graphics on an analog computer [2, p. 333]. Other artists in the West and in the USSR followed them in turning to analog technology. What they share is that the form is built not by a written rule but by a physical process, which the artist adjusts and whose results the artist selects.

A practice is called generative here when the system itself builds the form while the artist sets its parameters and selects the result or determines in

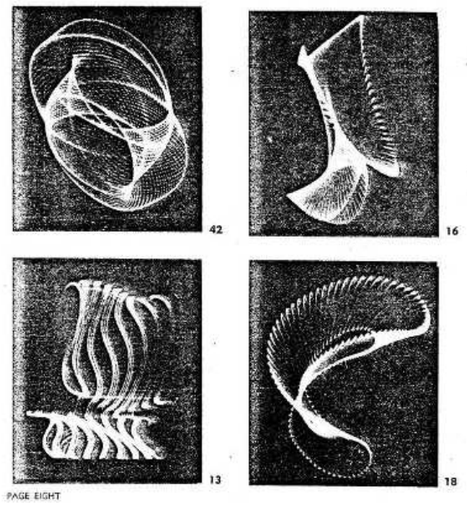


Fig. 1. Ben F. Laposky. Oscillon No. 38. 1952 or earlier. Photograph of a cathode-ray oscilloscope screen. Reproduced from: [6, p. 8].

advance what the system will choose from. The term is retrospective: Laposky, for example, called his works "electronic abstractions" and "oscillons" [6, p. 1, 4]. Electronic instruments on which the author directly determines the result fall outside this definition. The analog systems that meet it laid the groundwork for later developments, since in them the artist for the first time designed not the image itself but the conditions under which it arises.

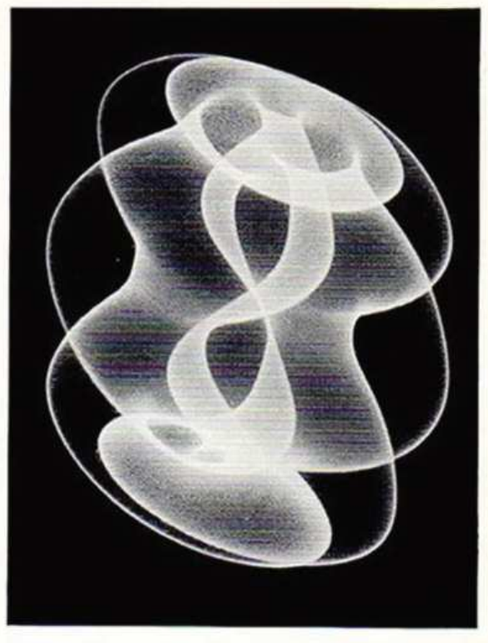


Fig. 2. Herbert W. Franke. Electronic graphic composition. 1961–1962. Analog computer, cathode-ray oscilloscope. Reproduced from: [2, p. 333, fig. 1].

1. The Oscilloscope as a Brush

Ben F. Laposky came to the oscilloscope through his study of patterns in natural forms, pendulum curves and curves based on mathematical principles [6, p. 15]. He moved from harmonographs and pendulum devices to electronics because it offered greater control over the results and a wider variety of forms (quoted in [5]).

The image was produced by a cathode-ray oscilloscope: the electron beam retraced its path across the phosphor screen many times per second, and the eye perceived a continuous line. Laposky connected sine-wave, sawtooth and squarewave generators and other circuits to the oscilloscope and combined their signals [6, p. 1–2]. The simplest result of such combination is the Lissajous figure, and many oscillons are variations and distortions of these figures [6, p. 3–4]. For the works included in the 1953 catalog, Laposky built or modified 37 instruments [6, p. 15]. Because the forms on the screen were in motion, they were photographed on single frames of 35 mm film [6, p. 3].

Laposky did not rely on calculation. The operator decided which circuits to connect and then, working the controls while watching the screen, obtained "much more artistic feeling" than calculation would have allowed [6, p. 15]. Suitable results were selected afterward: the 56 patterns in the catalog were chosen from nearly six thousand photographed [6, p. 15]. Laposky later admitted that successful forms also appear by accident, but he insisted that oscillons "must be composed by the conscious decision and control of the artist," and he declined to work out a systematic theory of composition so as not to lose spontaneity (quoted in [5]). Owing to the analog nature of the method, results could seldom be reproduced [5].

As early as 1953, "Electronic Abstractions," an exhibition of fifty photographs that Laposky had organized together with W. D. Frankforter, director of the Sanford Museum, set out on a tour of fourteen venues [6, p. 4, 16]. In May 1953 the magazine "Design" published an article by Laposky on oscillons, which suggested that the method might become a source of ideas for professional designers [6, p. 14].

Herbert W. Franke, a physicist by training, obtained his signal in a different way. In his composition of 1961–1962, voltage waveforms from a Siemens demonstration analog computer were added, subtracted, integrated and differentiated through a mixing console, and the output was fed to an oscilloscope [2, p. 333]. Laposky obtained his forms by combining signals, whereas Franke's forms were computed, even though there was no program in the digital sense. According to Franke, analog computers are particularly well suited to "algebraic graphics": Lissajous figures, graphical solutions of differential equations and grid representations of surfaces [2, p. 335].

Franke divided the making of a work into two phases: the generation of signals, which can easily be delegated to an apparatus, and the ordering of elements according to rules [2, p. 331]. In analog graphics the first phase is handed over to the machine, while the second remains with the artist. The result survived only as a photograph, and in Franke's view this stood in the way of recognizing such works as visual art [2, p. 336].

In this type of system, the artist chooses the signal sources and sets their parameters, and the system generates the moving trajectory of the beam. Selection comes afterward, when the artist picks a frame from a multitude of variants. There is no written rule that could be passed on to someone else and repeated. The form arises from a relationship between signals that the artist adjusts while watching the screen.

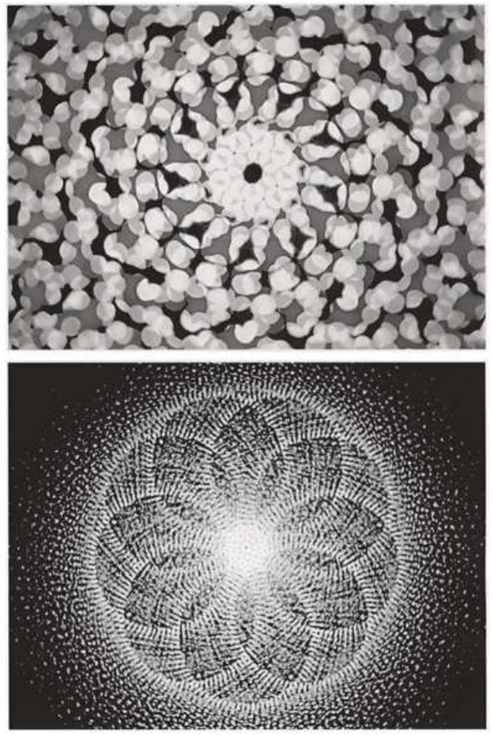


Fig. 3. James Whitney. "Lapis." 1963–1966. Frames from the film. Reproduced from: [9, p. 36].

2. The Analog Machine: From Repetition to Chance

After the war, military surplus dumps were full of equipment that artists came to use as a ready-made generator of form. During the Second World War, precise calculations for anti-aircraft fire and bomb aiming were performed by mechanical analog computers built of gears, cams and differentials. In 1943 the US military began replacing them with electronic devices, and the costly mechanisms were sent to junkyards by the ton [9, p. 41]. Artists recognized the potential of these devices for their own purposes and began to use decommissioned equipment for graphic experiments.

During the war John Whitney worked at the Lockheed aircraft plant on bombsights and anti-aircraft fire-control devices [9, p. 39]. There he conceived the machine that he built in the late 1950s around a surplus M5 gun director he had purchased [9, p. 40–41]. The M5 weighed about 850 pounds, consisted of some 11,000 moving parts and performed a single task: calculating the lead needed to hit a moving target [9, p. 41]. Whitney retooled the mechanism so that the same continuous calculation that had once guided the gun now controlled the movement of the image. The machine did not draw from scratch; it transformed elements supplied by the artist. His brother James began the film "Lapis" (1963–1966) with random dots, and the machine, as John described it, repeated, rearranged and recombined them, generating precise, strobing patterns [9, p. 47]. The mechanism worked with such precision and reproducibility that Zabet Patterson, author of a study of the Whitney brothers' "cybernetic cinema," calls their films "algorithmically generated, deterministic abstract art" [9, p. 49]. John Whitney himself later acknowledged that it was "only with a kind of hindsight" that he realized he had been working with "a mechanical model of the modern



Fig. 4. Desmond Paul Henry. Drawing Machine 2. Manchester, 1962. Science Museum Group, London, object no. 2021-1673. © The Board of Trustees of the Science Museum. License: CC BY-NC-SA 4.0.

digital computer graphic systems" (quoted in [9, p. 48]).

John Whitney never made a finished work on this machine. He compiled a catalog of effects that served as a demo reel, and he drew on these effects in Hollywood for film graphics, including the titles for Hitchcock's "Vertigo" [9, p. 55, note 17]. The machine provided a repertoire of techniques, and selection came afterward, when the artist chose among effects already produced. In this way the analog generative system entered the film industry as a design tool rather than as an experiment, and the catalog of effects is now held in the collection of the Museum of Modern Art in New York [9, p. 55, note 17].

The opposite pole is represented by the drawing machines of the British artist Desmond Paul Henry, a lecturer in philosophy at the University of Manchester. Most of what is known about him comes from his daughter, Elaine O'Hanrahan, who draws on the family archive and on interviews with her father [7]. In 1952 Henry bought a surplus bombsight computer, and nine years later he turned it into a drawing machine: he linked its units to servomotors, so that the arm carrying the pen moved in synchrony with a moving table [7]. Between 1961 and 1971 he built three such machines in all [7].

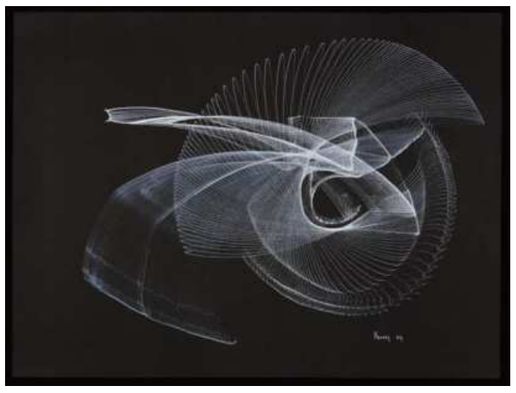


Fig. 5. Desmond Paul Henry. Drawing made with Drawing Machine 2. Manchester, 1964. White on black ground, paper; 39 × 52 cm. Signed "Henry 64." Science Museum Group, object no. 2021-1674. © The Board of Trustees of the Science Museum. License: CC BY-NC-SA 4.0.

Unlike Whitney's machine, Henry's could not be programmed, nor was it a precision instrument. Henry had only general control over it; the machine relied on a "mechanics of chance," and any fault in its assembly, such as a loose screw, could change the drawing considerably [7]. Henry valued this and let his machines "do their own thing," sometimes even letting a machine "decide" when a drawing was finished by waiting for the sheet to fall off the table of its own accord [7]. Selection took place both during the drawing and afterward. Henry could steer the line while the machine was running, and he reworked finished sheets by hand [7]. Still, what made each of the roughly eight hundred drawings unrepeatable was the machine itself, with its unpredictable behavior [7]. By reworking the sheets by hand, Henry restored to the machine-made sheet what had been regarded since the seventeenth century as the most personal and inimitable trace of the artist in a drawing [8, p. 182]. In the summer of 1962, Henry's machine drawings were presented in two solo exhibitions, at the Reid Gallery in London and at Salford Art Gallery [7].

The same military technology produced both exact repetition and the one-of-a-kind drawing. The difference lies not in the design of the machine but in how much control the artist cedes to it. Whitney sets the initial figures and chooses among reproducible effects. Henry sets the configuration of the mechanism and accepts chance as part of the result.

3. The Light-Music Automaton: Generativity as Environmental Design

In the USSR of the 1960s, the question of the machine in art was raised by cybernetics. As the physicist and artist Bulat Galeyev of the student design bureau (SKB) Prometei at the Kazan Aviation Institute recalled, engineers began to speak seriously about the creative capacities of machines, and Norbert Wiener, the "father of cybernetics," warned of the emergence of "machine worshippers" [3, p. 387]. In color music, an attempt was made to put this idea into practice quite literally. Konstantin Leontiev, who headed a color-music laboratory at one of the institutes of the Academy of Sciences in Moscow, maintained that composers and artists were no longer necessary: one needed only to feed Scriabin's music into the apparatus, and the computer would produce the single "most reliable" version of the light accompaniment. Galeyev objected that the program for this computer had nonetheless been written by a human being. Within a few years Leontiev abandoned the idea, and his performances of Scriabin's "Prometheus" ("The Poem of Fire") with its light part in 1962 and 1975 were given under manual control, following the composer's score [3, p. 387–388].

The Prometei group itself was founded in Kazan in that same year, 1962 [3, p. 388]. According to Galeyev, at a time when abstract art met with hostility in the USSR, the studio was virtually the only place where both the legacy of the Russian avant-garde and contemporary Western light and sound art could be discussed [4, p. 351]. Light music was pursued there as engineering research and development, and it was within this field that Soviet analog generative practice took shape.

Galeyev set out his position in a 1980 article in the journal "Tekhnicheskaya Estetika." An unambiguous, "let alone automatic, 'translation' of music into color," he writes, is impossible, just as "translation" is impossible in art generally [1, p. 5]. A genuine light-music work is composed as a whole, with the sound and light parts conceived together. Alongside such works, however, there are automatic light-music installations (ASMU) intended for decorative use. In these, the sounds of music "are not translated, not transformed, not 'turned' into light, but merely control, according to a certain program, the development of the light effects available" [1, p. 7]. The link between sound and light here is largely random, so the same music played on the same installation produces a different combination of lines and patches of color each time. Galeyev did not call this light music, but he recognized that such installations possessed "high decorative qualities" [1, p. 7].

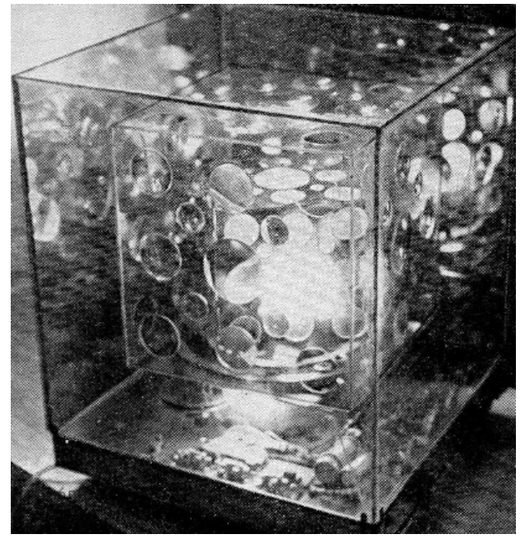


Fig. 6. "Yalkyn-2" automatic light-music installation. SKB Prometei, Kazan. 1980. Reproduced from: [1, p. 7, fig. 8].

SKB Prometei developed several series of such installations, among them "Idel," "Yalkyn" and "Northern Light" [1, p. 8]. In "Yalkyn," colored figures were projected from inside onto all the faces of a closed cube [1, p. 8]. The "Yalkyn-2" installation was awarded medals at VDNKh and shown at Soviet exhibitions in Italy, Cuba, the United States and Canada [1, p. 7]. The "Disco" installation (1983) went into serial production [3, p. 390]. Galeyev also describes the feature that makes these systems generative. In some ASMU, the automaton changes the program on its own during pauses, and "this introduces an element of surprise, of unpredictability; the automaton imitates creativity, as it were" [1, p. 8]. In a number of installations, the viewer can, within certain limits, influence the choice of color, the change of program and the character of the forms [1, p. 8].

Here selection is organized differently than in the work of Laposky, Whitney and Henry. The artist does not choose the result after the machine has run but defines in advance the stock of light effects and the rules by which they change. Within this space, the choices are made by the sound signal, the automaton and the viewer.

Galeyev saw the main application of such installations in environmental design. ASMU, he wrote, create a "controlled artificial environment for artistic purposes" in interiors and exteriors [1, p. 7]. In industry they can serve as "sensory gymnastics" to counter monotonous work, and they were already

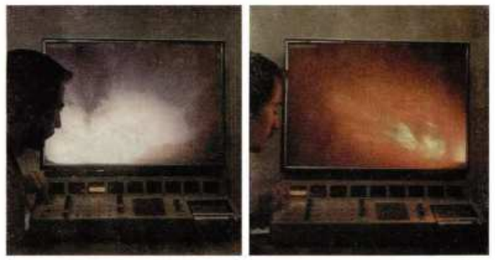


Fig. 7. Laboratory version of a light-music status indicator for a human–machine system. SKB Prometei, Kazan. 1980. Emergency program modes “Hurricane” (left) and “Fire” (right). Reproduced from: [1, p. 8, figs. 11–12].

in use in factory relaxation rooms [1, p. 9]. For operators of automated systems, the SKB developed a light-music indicator: during normal operation the screen displays the usual ASMU imagery, but when a malfunction occurs, a red-and-white pulsation takes its place. The plan was to combine this indicator with conventional displays on a single color cathode-ray tube [1, p. 9]. The generative automaton that Galeyev refused to recognize as art thus found its use as a design tool.

Conclusion

The analog systems of the 1950s–1980s produced several variants of a single model, in which the artist sets not the form but the process from which it arises. They differ in where selection takes place. For Laposky and Whitney, selection follows the operation of the system, when the artist chooses a frame or an effect from the many produced. For Henry, it occurs both during and after the drawing, and chance becomes part of the image. In the Prometei installations, selection is moved to the stage before launch: the artist defines the stock of effects, and the automaton chooses the combinations.

The question of authorship was already being debated at the time. Laposky insisted that oscillons are composed by the conscious decision of the artist. Henry let the machine “decide” when a drawing was finished. Galeyev replied to Leontiev that the program is written by a human being and assigned the automaton a place in environmental design rather than in art. The same positions recur in today’s debates about generative models.

The analog stage was not an isolated episode: it passed the baton to computational approaches. In 1968 Whitney himself made “Permutations,” this time on an IBM mainframe [9, p. 48], and by 1970 Franke had turned to digital graphics [2, p. 337]. The digital program made the rule explicit and written, but the division of roles established in the analog stage remained: the artist designs the conditions, and the form emerges as the system operates.

REFERENCES

1. Galeev, B. M. (1980) ‘Funktsional’naya svetozhivopis’ i svetomuzyka’ [Functional Light Painting and Light Music], Tekhnicheskaya estetika, (12), pp. 4–9. [In Russian].
2. Franke, H. W. (1971) ‘Computers and Visual Art’, Leonardo, 4(4), pp. 331–338. doi:10.2307/1572504.
3. Galeyev, B. M. (1988) ‘The Fire of “Prometheus”: Music-Kinetic Art Experiments in the USSR’, Leonardo, 21(4), pp. 383–396. doi:10.2307/1578701.
4. Galeyev, B. M. (1994) ‘Farewell Prometheus Readings: Light-Music in the Former Soviet Union’, Leonardo, 27(4), pp. 351–352. doi:10.2307/1576013.
5. Lambert, N. (2009) ‘Ben Laposky’s Oscillons’, in Computer Art Thesis: A Critical Examination of ‘Computer Art’. Available at: https://computer-arts-society.com/casarchive/computerartsthesis/index115.html (Accessed: 19 October 2026).
6. Laposky, B. F. (1953) Electronic Abstractions: A New Approach to Design. Cherokee, IA: B. F. Laposky.
7. O’Hanrahan, E. (2014) ‘Artistic Intuition Meets Technical Ingenuity: The Unique Contribution to Digital Art History of 1960’s Computer Art Pioneer, Desmond Paul Henry (1921–2004)’, in AISB50: 50th Annual Convention of the AISB. London: Goldsmiths, University of London. Available at: https://www.doc.gold.ac.uk/aisb50/AISB50-S12/AISB50-S12-OHanrahan-paper.pdf (Accessed: 19 October 2026).
8. Owens, S. (2013) The Art of Drawing: British Masters and Methods since 1600. London: V&A Publishing.
9. Patterson, Z. (2009) ‘From the Gun Controller to the Mandala: The Cybernetic Cinema of John and James Whitney’, Grey Room, (36), pp. 36–57. doi:10.1162/grey.2009.1.36.36.

Артём Александрович Гладков
аспирант кафедры дизайна и художественной обработки материалов
Липецкого государственного технического университета
e-mail: agladkv@mail.ru
ORCID: 0009-0009-4966-723X
Липецк, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-63-73

ЗАДАТЬ ПРОЦЕСС, А НЕ ФОРМУ: АНАЛОГОВЫЕ ГЕНЕРАТИВНЫЕ СИСТЕМЫ В ИСКУССТВЕ 1950–1980-Х ГОДОВ

Аннотация: *Генеративное искусство принято связывать с компьютерной программой, в которой художник записывает правило, а машина строит по нему изображение. В статье показано, что модель генеративной работы сложилась раньше, в аналоговых системах 1950–1980-х годов, где программы в этом смысле не было, а форму строил физический процесс: электрический сигнал, движение механизма, автоматическое управление светом. В работе генеративной называется практика, в которой система сама строит форму, а художник задаёт её параметры и отбирает результат или заранее определяет, из чего система выбирает. Материалом служат тексты самих участников событий и музейные описания работ: каталог Бена Ф. Лапоски «Electronic Abstractions: A New Approach to Design» (1953), статья Херберта В. Франке «Computers and Visual Art» (1971), исследования о машинах Джона Уитни и Десмонда Пола Генри, статьи Булата Галеева о деятельности студенческого конструкторского бюро «Прометей» в журналах «Техническая эстетика» (1980) и «Leonardo» (1988, 1994). Западные и советские практики разобраны по одним вопросам: что задаёт художник, что делает система и где проходит отбор результата. Выделены три типа аналоговых генеративных систем. Осциллографическая графика Лапоски и Франке строит изображение из соотношения электрических сигналов, а художник выбирает удачный кадр из тысяч вариантов. Списанные военные вычислители, переделанные Уитни и Генри, дают два противоположных результата: точное повторение движения в анимации и неповторимый рисунок, в котором случай становится частью работы. Автоматические светомузыкальные установки СКБ «Прометей» переносят отбор на этап до запуска: художник определяет запас световых эффектов и правила их смены, а сочетания выбирают звуковой сигнал, автомат и зритель. Новизна работы состоит в том, что советские светомузыкальные автоматы впервые рассмотрены в одном ряду с западным аналоговым компьютерным искусством, а различие между практиками описано через место отбора в работе системы. Показано, что аналоговые системы с самого начала выходили за пределы выставочного искусства: в кинотитры, в оформление интерьеров и производственной среды. Сделан вывод, что эти системы передали эстафету цифровым вычислительным подходам, сохранив сложившееся распределение ролей, при котором художник проектирует условия, а форма возникает в работе системы.*

Ключевые слова: *генеративное искусство; аналоговые системы; компьютерное искусство; светомузыка; роль художника; осциллографическая графика; СКБ «Прометей».*

Введение

Генеративное искусство обычно связывают с программой, в которой художник записывает правило, а машина строит по нему изображение. Но у этой истории есть аналоговое начало, в котором программы в таком смысле не было.

В 1952 году Бен Ф. Лапоски опубликовал первые изображения, снятые с экрана осциллографа [6, p. 14]; с 1956 года похожую графику на аналоговом вычислителе получал Херберт В. Франке [2, p. 333]. За ними к аналоговой технике обращались и другие художники на Западе и в СССР.

Общее у них одно: форму строит не записанное правило, а физический процесс, который художник настраивает и результат которого отбирает.

Генеративной здесь называется практика, в которой система сама строит форму, а художник задаёт её параметры и отбирает результат или заранее определяет, из чего система выбирает. Термин ретроспективный: Лапоски, например, называл свои работы «электронными абстракциями» и «осциллонами» [6, p. 1, 4]. Электронные инструменты, на которых автор прямо задаёт результат, сюда не входят. Аналоговые системы, отвечающие этому определению, стали заделом на будущее: в них художник впервые проектировал не само изображение, а условия, при которых оно возникает.

1. Осциллограф как кисть

Бен Ф. Лапоски пришёл к осциллографу, изучая узоры природных форм, кривые маятника и кривые, построенные по математическим принципам [6, p. 15]. От гармонографов и маятниковых устройств он перешёл к электронике, потому что она давала больше контроля над результатом и больше разнообразия форм (цит. по: [5]).

Изображение строил катодно-лучевой осциллограф, в котором электронный луч много раз в секунду повторял свой путь по люминофорному экрану, и глаз видел непрерывную линию. Лапоски подключал к осциллографу генераторы синусоидальных, пилообразных и прямоугольных колебаний и другие цепи и комбинировал их сигналы [6, p. 1–2]. Простейший результат такого сложения — фигуры Лиссажу, и многие осциллоны представляют собой их вариации и искажения [6, p. 3–4]. Для работ, вошедших в каталог 1953 года, Лапоски собрал или переделал 37 приборов [6, p. 15]. Формы на экране двигались, поэтому их снимали на одиночный кадр 35-миллиметровой плёнки [6, p. 3].

Расчётом Лапоски не пользовался: оператор решает, какие цепи соединить, а затем, работая регуляторами и глядя на экран, получает «гораздо больше художественного чувства», чем позволил бы расчёт [6, p. 15]. Отбор подходящих результатов шел после: 56 узоров каталога были выбраны почти из шести тысяч снятых [6, p. 15]. Позже Лапоски признавал, что удачные формы появляются и случайно, но настаивал, что осциллоны «должны быть составлены сознательным решением и контролем художника», и отказывался от систематической теории композиции, чтобы не потерять спонтанность (цит. по: [5]). Из-за аналоговой природы метода результат редко удавалось повторить [5].

Уже в 1953 году выставка «Electronic Abstractions» из пятидесяти фотографий, которую Лапоски подготовил вместе с директором Музея Сэнфорда У. Д. Франкфортером, начала путь по четырнадцати площадкам [6, p. 4, 16]. В мае 1953 года в журнале «Design» вышла публикация Лапоски об осциллонах, где говорилось, что такой метод может стать источником идей для профессиональных дизайнеров [6, p. 14].

Херберт В. Франке, физик по образованию, получал сигнал иначе. В композиции 1961–1962 годов формы напряжения от демонстрационного аналогового вычислителя Siemens через микшерный пульт складывали, вычитали, интегрировали и дифференцировали, а результат выводили на осциллограф [2, p. 333]. У Лапоски форму давало сложение сигналов, а у Франке она вычислялась, хотя программы в цифровом смысле не было. Аналоговые вычислители, по Франке, особенно хорошо подходят для «алгебраической графики»: фигур Лиссажу, графических решений дифференциальных уравнений, сеточных изображений поверхностей [2, p. 335].

Создание произведения Франке делил на две фазы: порождение сигналов, которое легко передать прибору, и упорядочение элементов по правилам [2, p. 331]. В аналоговой графике машине передана первая фаза, а вторая остаётся за художником. Результат сохранялся только фотографией, и это, по Франке, мешало признать такие работы пластическим искусством [2, p. 336].

В этом типе системы художник выбирает источники сигнала и задаёт их параметры, а система строит движущуюся траекторию луча. Отбор результата идёт после, когда художник выбирает кадр из множества вариантов. Записанного правила, которое можно передать другому и повторить, нет. Форма возникает из соотношения сигналов, которое художник подбирает, глядя на экран.

2. Аналоговая машина: от повторения к случаю

После войны на свалках военного имущества оказалась техника, которая для художников стала готовым генератором формы. Во время Второй мировой войны точные расчёты для зенитного огня и бомбометания выполняли механические аналоговые вычислители из шестерён, кулачков и дифференциалов. В 1943 году американские военные начали заменять их электронными, и дорогие механизмы тоннами отправлялись на свалки [9, p. 41]. Художники увидели в этих приборах потенциал для своей работы и начали использовать списанную технику для графических экспериментов.

Джон Уитни во время войны работал на авиазаводе Lockheed с прицелами бомбардировщиков и приборами управления зенитным огнём [9, p. 39]. Там он и задумал машину, которую построил в конце 1950-х годов на основе купленного списанного прибора M5 [9, p. 40–41]. Этот прибор весил около 850 фунтов, состоял примерно из 11 000 движущихся частей и решал одну задачу: рассчитывал упреждение при стрельбе по движущейся цели [9, p. 41]. Уитни перенастроил этот механизм так, чтобы тот же непрерывный расчёт, который вёл прицел, теперь управлял движением изображения. Машина не рисовала с нуля, а преобразовывала элементы, которые задавал художник. Брат Джона Джеймс начинал фильм «Lapis» (1963–1966) со случайных точек, а машина, по словам Джона, повторяла, переставляла и перекомбинировала их, получая точные мерцающие узоры [9, p. 47]. Механизм работал настолько точно и воспроизводимо, что Забет Паттерсон, автор исследования о «кибернетическом кино» братьев Уитни, называет их фильмы «алгоритмически порождённым детерминированным абстрактным искусством» [9, p. 49]. Сам Джон Уитни позже признавал, что «задним числом» понял: он работал с механической моделью цифровых графических систем (цит. по: [9, p. 48]).

Законченного произведения на этой машине Джон Уитни так и не сделал. Он составил каталог эффектов, служивший демонстрационной лентой, и с этими эффектами работал в голливудском кино над оформлением фильмов, в том числе над титрами к «Головокружению» Хичкока [9, p. 55, note 17]. Машина давала набор приёмов, а отбор шёл после, когда художник выбирал из уже полученных эффектов. Так аналоговая генеративная система вошла в киноискусство не как эксперимент, а как средство оформления; сам каталог эффектов сегодня хранится в собрании Музея современного искусства в Нью-Йорке [9, p. 55, note 17].

Противоположный полюс — рисующие машины британского художника Десмонда Пола Генри, преподавателя философии в Манчестерском университете. Сведения о нём идут в основном от его дочери Элейн О'Ханрахан, которая опирается на семейный архив и интервью с отцом [7]. В 1952 году Генри купил списанный вычислитель бомбового прицела, а через девять лет превратил его в рисующую машину: подключил к узлам сервомоторы, и рычаг с пером стал двигаться согласованно с подвижным столом [7]. Всего в 1961–1971 годах он построил три такие машины [7].

В отличие от машины Уитни, машину Генри нельзя было запрограммировать, и точным инструментом она не была. Генри управлял ею лишь в общих чертах, машина полагалась на «механику случая», и любой недостаток сборки, например ослабший винт, мог заметно изменить рисунок [7]. Генри это ценил и позволял машинам «жить своей жизнью», а иногда давал машине «решить», когда рисунок закончен, дожидаясь, пока лист сам упадёт со стола [7]. Отбор шёл и во время работы, и после. Генри мог по ходу направлять линию, а готовые листы дорабатывал от руки [7]. Но неповторимым каждый из примерно восьмисот рисунков делала сама машина с её непредсказуемой работой [7]. Доработкой от руки Генри возвращал в машинный лист то, что с XVII века считалось самым личным и неповторимым следом художника в рисунке [8, p. 182]. Летом 1962 года машинные рисунки Генри были показаны на двух персональных выставках: в лондонской галерее Reid и в Художественной галерее Солфорда [7].

Одна и та же военная техника дала и точное повторение, и неповторимый рисунок. Различие не в устройстве машины, а в том, сколько контроля художник ей оставляет. Уитни задаёт исходные фигуры и выбирает из воспроизводимых эффектов. Генри задаёт конфигурацию механизма и принимает случай как часть результата.

3. Светомузыкальный автомат: генеративность как оформление среды

В СССР 1960-х годов вопрос о машине в искусстве поставила кибернетика. Инженеры, вспоминал физик и художник Булат Галеев из студенческого конструкторского бюро (СКБ) «Прометей» при Казанском авиационном институте, всерьёз заговорили о творческих возможностях машин, а «отец кибернетики» Норберт Винер предупреждал о появлении «машинопоклонников» [3, p. 387]. В цветомузыке эту идею попробовали воплотить буквально. Константин Леонтьев, руководивший лабораторией цветомузыки при одном из институтов Академии наук в Москве, утверждал, что композиторы и художники больше не нужны: достаточно ввести в аппарат музыку Скрябина, и компьютер выдаст «единственно достоверный» вариант светового сопровождения. Галеев возражал, что программу для этого компьютера всё равно написал человек. Через несколько лет Леонтьев от идеи отказался, и его исполнения поэмы Скрябина «Прометей» («Поэма огня») со световой партией в 1962 и 1975 годах шли под ручным управлением, по партитуре композитора [3, p. 387–388].

Сама группа «Прометей» возникла в Казани в том же 1962 году [3, p. 388]. По словам Галеева, в годы, когда абстрактное искусство в СССР встречало неприятие, студия была едва ли не единственным местом, где можно было обсуждать и наследие русского авангарда, и современное западное искусство света и звука [4, p. 351]. Светомузыка существовала здесь на правах инженерной разработки, и именно в ней сложилась советская аналоговая генеративная практика.

Позиция Галеева изложена в его статье 1980 года в журнале «Техническая эстетика». Однозначный, «а тем более автоматический „перевод“ музыки в цвет», пишет он, невозможен, как невозможен вообще «перевод» в искусстве [1, с. 5]. Настоящее светомузыкальное произведение сочиняется целиком: звуковая и световая партии вместе. Но рядом с ним существуют автоматические светомузыкальные установки (АСМУ) декоративного назначения. В них звуки музыки «не переводятся, не трансформируются, не „превращаются“ в свет, а лишь управляют по определенной программе развитием имеющихся в наличии световых эффектов» [1, с. 7]. Связь звука и света здесь во многом случайна, поэтому та же музыка на той же установке каждый раз даёт другое сочетание линий и пятен. Светомузыкой Галеев такие установки не называл, но признавал за ними «высокие декоративные свойства» [1, с. 7].

СКБ «Прометей» разработало несколько серий таких установок: «Идель», «Ялкын», «Северное сияние» [1, с. 8]. В «Ялкыне» красочные фигуры проецировались изнутри на все грани замкнутого куба [1, с. 8]. Установка «Ялкын-2» получила медали ВДНХ и показывалась на советских выставках в Италии, на Кубе, в США и Канаде [1, с. 7]. Установка «Диско» (1983) выпускалась серийно [3, p. 390]. Галеев описывает и ту черту, которая делает эти системы генеративными. В некоторых АСМУ автомат сам меняет программу во время пауз, и «это вносит элемент неожиданности, непредсказуемости, автомат как бы имитирует творчество» [1, с. 8]. В ряде установок зритель может в определённых пределах влиять на выбор цвета, смену программы и характер форм [1, с. 8].

Отбор здесь устроен иначе, чем у Лапоски, Уитни и Генри. Художник не выбирает результат после работы машины, а заранее определяет запас световых эффектов и правила их смены. Внутри этого пространства выбор делают звуковой сигнал, автомат и зритель.

Место таких установок Галеев видел прежде всего в оформлении среды. АСМУ, писал он, создают «управляемую искусственную среду художественного назначения» в интерьерах и экстерьерах [1, с. 7]. На производстве они могут служить «сенсорной гимнастикой» против монотонного труда и уже работают в заводских кабинетах релаксации [1, с. 9]. Для операторов автоматизированных систем СКБ разработало светомузыкальный индикатор: при нормальной работе на экране идёт обычная картина АСМУ, а при сбое её вытесняет красно-белая пульсация. Такой индикатор предполагалось совмещать с обычной индикацией на одной цветной электронно-лучевой трубке [1, с. 9]. Генеративный автомат, который Галеев отказывался признать искусством, нашёл применение как средство дизайна.

Заключение

Аналоговые системы 1950–1980-х годов дали несколько вариантов одной модели: художник задаёт не форму, а процесс, из которого она возникает. Различается то, где проходит отбор. У Лапоски и Уитни он идёт после работы системы, когда художник выбирает кадр или эффект из множества полученных. У Генри отбор идёт и во время работы, и после, а случай становится частью рисунка. В установках «Прометея» отбор перенесён на этап до запуска: художник определяет запас эффектов, а сочетания выбирает автомат.

Вопрос об авторстве при этом обсуждался уже тогда. Лапоски настаивал, что осциллоны составлены сознательным решением художника. Генри позволял машине «решать», когда рисунок закончен. Галеев отвечал Леонтьеву, что программу пишет человек, и отводил автомату место в оформлении среды, а не в искусстве. Те же позиции повторяются сегодня в спорах о генеративных моделях.

Аналоговый этап не остался отдельным эпизодом: он передал эстафету вычислительным подходам. Сам Уитни в 1968 году сделал фильм «Permutations» уже на мейнфрейме IBM [9, p. 48], а Франке к 1970 году перешёл к цифровой графике [2, p. 337]. Цифровая программа сделала правило явным и записанным, но распределение ролей, сложившееся на аналоговом этапе, сохранилось: художник проектирует условия, а форма возникает в работе системы.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Галеев Б. М. Функциональная светоживопись и светомузыка // Техническая эстетика. — 1980. — № 12. — С. 4–9.
2. Franke H. W. Computers and Visual Art // Leonardo. — 1971. — Vol. 4, No. 4. — P. 331–338. — DOI 10.2307/1572504.
3. Galeyev B. M. The Fire of “Prometheus”: Music-Kinetic Art Experiments in the USSR // Leonardo. — 1988. — Vol. 21, No. 4. — P. 383–396. — DOI 10.2307/1578701.
4. Galeyev B. M. Farewell Prometheus Readings: Light-Music in the Former Soviet Union // Leonardo. — 1994. — Vol. 27, No. 4. — P. 351–352. — DOI 10.2307/1576013.
5. Lambert N. Ben Laposky’s Oscillons // Computer Art Thesis: A Critical Examination of ‘Computer Art’. — 2009. — URL: https://computer-arts-society.com/casarchive/computerartsthesis/index115.html (дата обращения: 19.10.2026).
6. Laposky B. F. Electronic Abstractions: A New Approach to Design. — Cherokee (Iowa) : B. F. Laposky, 1953. — 16 p.
7. O’Hanrahan E. Artistic Intuition Meets Technical Ingenuity: The Unique Contribution to Digital Art History of 1960’s Computer Art Pioneer, Desmond Paul Henry (1921–2004) // AISB50: 50th Annual Convention of the AISB. — London : Goldsmiths, University of London, 2014. — URL: https://www.doc.gold.ac.uk/aisb50/AISB50-S12/AISB50-S12-OHanrahan-paper.pdf (дата обращения: 19.10.2026).
8. Owens S. The Art of Drawing: British Masters and Methods since 1600. — London : V&A Publishing, 2013. — 208 p.
9. Patterson Z. From the Gun Controller to the Mandala: The Cybernetic Cinema of John and James Whitney // Grey Room. — 2009. — No. 36. — P. 36–57. — DOI 10.1162/grey.2009.1.36.36.

Alla E. Rudyakova
Candidate of Art History
Associate Professor
Department of History and Theory of Performing Arts
and Music Pedagogy
Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov
e-mail: rudjkowa@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5798-5846
Saratov, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-74-81

TEACHING CHURCH CHORAL SINGING AT THE SARATOV MARIINSKY INSTITUTE FOR NOBLE MAIDENS (SECOND HALF OF THE 19TH – EARLY 20TH CENTURY)

Summary: *On the basis of surviving sources, the article reconstructs how church choral singing was taught at the Saratov Mariinsky Institute for Noble Maidens, a subject that has not previously been studied. It shows that the program for this type of choral art combined music-theoretical and practical vocal training, and that the considerable number of obikhod chants learned by the pupils supported their work as choir directors (regents) in the house church of St. Mary Magdalene.*

Keywords: *Saratov Mariinsky Institute for Noble Maidens; teaching church choral singing; music theory; study of obikhod chants; choir directing.*

Church choral singing, which owing to its democratic nature and accessibility was widespread among various strata of society, was of great importance in the development of Saratov's vocal traditions. As one of the sources of the Russian vocal school, it fostered a distinctive culture of voice production based on softness, smoothness, a cantabile quality, warmth of feeling and subdued dynamics.

Yet despite the undoubted importance of church choral singing, no comprehensive picture has so far been drawn of how it was taught at the Saratov Mariinsky Institute for Noble Maidens, which, according to contemporaries, stood out for the most complete and progressive musical training of its pupils [1, p. 52]. Drawing on memoirs, printed accounts and archival data, the article attempts to supply this missing information.

Owing to the liberal reforms of Emperor Alexander I, a system of state and private educational institutions under various authorities began to develop steadily in Saratov from the early 19th century.

Some of them came under the Ministry of Public Education (elementary public schools, town schools, real and commercial schools, gymnasia); others, under the Holy Synod (parish schools, the Diocesan School). The Mariinsky Gymnasium and the Mariinsky Institute for Noble Maidens belonged to the Department of the Institutions of Empress Maria[1].

The Institute for Noble Maidens, which opened in Saratov in 1854 on the initiative of the local nobility, was a secondary boarding school. From its foundation the institute had three classes, each with a two-year course of study. From January 1, 1862, by Imperial command, "a six-class structure with a one-year course" was established [5, p. 35–37]. Later a seventh (junior) class was added to the six

1. The Department traced its history to the chancellery of Empress Maria Feodorovna, wife of Paul I; after her death, Emperor Nicholas I established the Fourth Section of His Imperial Majesty's Own Chancellery. It was initially called the "Institutions of Empress Maria," and from 1854 it bore the official name "Department of the Institutions of Empress Maria."



Fig. 1. The Mariinsky Institute for Noble Maidens.

in order to prepare future pupils for the entrance examinations.

Daughters of Saratov Province noblemen entered in the genealogical book of the nobility were admitted to the institute from the age of seven. On admission, certificates had to be submitted: of birth and baptism, of noble status and of health, as well as a certificate from the district marshal of the nobility attesting to the parents' insufficient means. A short examination was also held to test the candidates' knowledge of "the most significant events of Sacred History; the Ten Commandments and the basic prayers, ten in number" [5, p. 64]. The candidates were asked to perform the prayers "Our Father" and "It Is Truly Meet" in the tradition of church choral singing.

About half of the pupils, many of whom were orphans, were educated at the state's expense; the rest ("svoekoshtnye," or self-funded pupils) studied at their own expense or on numerous scholarships from the Department of Empress Maria and various private individuals.

The academic year at the institute lasted from August 15 to June 20. The rest of the time was given over to the summer vacation, during which the pupils went home.

Teaching followed the "Instruction for the Education of Pupils of Women's Educational Institutions" (1852), compiled by Prince P. G. of Oldenburg at the behest of Emperor Nicholas I, and the "General Statute of Women's Institutes" (1855) [6, p. 147]. The basis of upbringing was declared to be "the education of good wives and useful mothers of families <…>, firmly grounded from their earliest years in the conviction that belief in God is the only means of saving the soul from all the temptations of earthly existence, of attaining happiness in this life and bliss in the life to come" [5, p. 68].

According to the "Statute" of first-category women's educational institutions[2] [6, p. 6], the following subjects were taught at the Saratov institute: the Law of God; Sacred History; the Notion of the Liturgy and Other Church Services; Russian Language and Literature; Literature of Ancient and Medieval Times; French and German Language and Literature; Arithmetic; Natural History; General and Russian Geography; General History; Russian History. Instruction was also given in the "Fine Arts," which comprised Drawing, Calligraphy, Choral Singing, Music, Dancing, and Fancy and Domestic Needlework.

The Mariinsky Department recommended that the institutes engage only "the best talent" in teaching the children. Accordingly, academic subjects were taught by the most capable teachers of the Saratov gymnasia, while lectures and lessons in the "Arts" were given by specialists carefully selected by the Board of Guardians, the headmistress of the institute and the local diocesan authorities [5, p. 65].

Music education at the institute "combined piano playing and instruction in general choral, church and solo singing" [7, p. 148]. Choral singing lessons, held twice a week for two hours, were compulsory for all pupils. From 1895, weekly class choral singing lessons in the three "lower classes" were increased to 4–6 hours [1, p. 158].

The Program of the Music Course, prepared by a commission of professors of the St. Petersburg Conservatory and teachers of music subjects at women's institutes, described in detail how lessons in general choral and church singing were to be conducted. A distinctive feature of this process was that music theory was taught in the same lesson. In the view of the authors of the Program, such a syncretic approach provided a solid foundation for preparing the pupils to perform multi-part choral works. The basic skills to which the teacher's whole attention was to be directed were declared to be the development of the pupils' ear and musical memory, for which "the best means may be the singing and reproduction by the pupils of tunes they have heard, without the aid of an instrument."

2. The educational institutions of the Department of the Institutions of Empress Maria (VUIM) were divided according to social estate. Under the Statute of Women's Educational Institutions of the VUIM of 1855, there were three categories. The higher the category, the nobler the origin of the girls admitted. Accordingly, the curriculum was also fuller and more extensive.

Only after the pupils' abilities in this respect had been consolidated "may one proceed to the further study of the program" [1, p. 171].

Choral performance lessons also required work on discovering and developing the voice; forming correct breathing for singing and a high placement; evenness of timbre throughout the range; mastering "euphonious" voice production; purity of intonation; and active articulation. The ability to sight-sing a melody and the acquisition of ensemble skills were regarded as priorities.

The Program attached particular importance to the study of church singing, which "serves as a source for the development of national and religious-moral feeling" [1, p. 168]. The aims of studying church singing were practical familiarity with traditional obikhod chants and the preparation of the pupils for work as choir directors (regents).

In the junior classes, church singing lessons followed this plan: first the teacher introduced the pupils to some elements of theory (the scale, intervals, chords, note values, etc.); then work was done to improve the pupils' vocal skills, for which accessible vocal exercises were sung. Only in the last part of the lesson were the simplest prayers learned in unison ("O Heavenly King," "Our Father," "O Lord, Save Thy People," "I Believe," "We Hymn Thee," etc.).

In the middle and senior years, the theoretical foundations of music were studied in depth (key, the relationship of scales, the circle of fifths, the general concept of the chord, the resolution of chords, the concepts of modulation and of the pedal point, melody and its constituent parts, musical forms), and the pupils continued their detailed study of church melodies and the Octoechos and of the principal and festal chants: the Liturgy, the All-Night Vigil, molebens, the panikhida, etc. Exercises for developing the voice became more complex, building on the basic skills the pupils had acquired in the junior years.

In addition, the pupils were introduced to the methods of conducting a vocal lesson and to the organization and direction of a choir [1, p. 129].

The teaching aids used in lessons included A. D. Ryazhsky's "Textbook of Church Singing"; D. N. Solovyov's "A Brief Guide to the Study of Church Singing"; S. V. Smolensky's "A Course of Choral Church Singing"; V. Sychev's collection of simple choruses; Lobe's music catechism; A. I. Rubets's "A Collection of School Choral Songs for Two Equal Voices a cappella," and others [1, p. 171; 7, p. 49, 141]. E. Ya. Hájek[3], inspector and piano teacher, later recalled that there had never been any problem finding sheet music for lessons, since "there was a considerable music library" [3, fol. 4], and "the catalogs of choral singing, church and secular, listed 1,278 works worth 1,057 rubles" [5, p. 82].

As a rule, church singing at the institute was taught by regents or assistant regents serving in the best churches of Saratov. Information has survived about the following teachers: "priests: Yegor Smelovsky (1854–1858), Dmitry Petrov (1858–1878) and Alexander Sokolov (1878–1886); Alexander Yakovlevich Nachalov, a teacher at the Diocesan School (1892); German Petrovich Syromyatnikov, who had completed the regents' classes of the Court Singing Capella (1900–1901); Tikhon Ivanovich Prushkov, who had passed the examination for assistant regent at the Court Singing Capella (191–1916)," and others [5, p. 158].

Gradually a practice took shape at the institute whereby choirs were formed from the most musical pupils and those with good voices to take part in services under the direction of the teacher-regent in the institute's house church dedicated to St. Mary Magdalene. In the teacher's absence, the choristers themselves directed the choir. This approach helped the pupils to apply in practice and consolidate the choir-directing skills acquired in lessons. For example, A. M. Paskhalova[4] (a well- known singer and a professor during the early years of the Saratov Conservatory), who graduated from the institute in 1892 with the large silver medal, recalled her church singing lessons with gratitude: "I conducted the choir in church, I sang solo in the services" [2, fol. 24].

3. Emil Yaroslavovich Hájek (1886–1974) was a Czech and Serbian pianist and music teacher. In 1909, following his brother, he came to Saratov, where he performed and taught. He taught at the Saratov Music School, which in 1912 was transformed into the Saratov Conservatory, where he became professor of piano. From 1917 he served as acting director, and in 1919–1921 he was director of the conservatory.

4. Alevtina Mikhailovna Paskhalova (1875–1953) was a Russian and Soviet opera and chamber singer (soprano), teacher and musical figure. After graduating from the conservatory, she was a soloist with the Moscow Private Russian Opera in 1898–1899 and sang at the Mariinsky Theater in St. Petersburg in 1905–1908. From 1918 she taught at the Saratov Conservatory, where she became a professor and trained a whole generation of Soviet singers.



Fig. 2. The Mariinsky Institute for Noble Maidens.

Distinguished guests from St. Petersburg visited the institute fairly often. Long remembered was the visit paid to the institution in 1863, under the directress Lidia Karlovna Ernst, by the heir to the throne, Grand Duke Alexander Alexandrovich. On July 20 the Tsesarevich attended a moleben in the house church at which the pupils' choir sang, and then listened in the great hall to a concert of piano and choral music performed by the pupils [5, p. 25].

A lavish ball for the pupils was given by Prince Pyotr Georgievich of Oldenburg, head of the chancellery of the Mariinsky Department, who had come on an inspection visit in 1869. In his report to the Directorate, the prince noted, among other things, the well-organized daily life of the institution, thanks to which "the girls <…> look healthy" [4, p. 106], as well as the pupils' solid knowledge of the musical sciences.

The institute was also inspected by A. G. Bulygin, Chief Administrator of the Chancellery of the Mariinsky Department. He took particular interest in the quality of the pupils' singing of church chants during the service. From early morning the inspector was in the institute church, "where he heard the Divine Liturgy and was present at the communion of the pupils of the four junior classes." After the Liturgy the guest inspected the classrooms and dormitories and then "took tea and breakfast with the girls in the common dining room" [5, p. 107]. The official recorded his favorable impression of the visit in a detailed account of the inspection results submitted to the leadership of the Department.

Thus choral singing (divided into general and church singing) was compulsory at the Saratov Mariinsky Institute for Noble Maidens. Particular importance was attached to church singing, which helped to bring up the pupils as good future wives and mothers who followed Orthodox traditions. The instruction integrated music-theoretical and vocal training with in-depth study of the commonly used obikhod chant repertoire. The knowledge acquired enabled the pupils to take part in services and to work as choir directors in the house church of St. Mary Magdalene. The quality of instruction in church choral singing was high, as senior officials of the Mariinsky Department noted in their reports.

REFERENCES

1. Adishchev, V. I. (comp.) (2024) Istoriya otechestvennogo muzykal'nogo obrazovaniya v dokumentakh i materialakh [History of Russian Music Education in Documents and Materials]. 4th edn. St. Petersburg: Planeta muzyki [Planet of Music]. [In Russian].
2. Gosudarstvennyi tsentral'nyi muzei muzykal'noi kul'tury imeni M. I. Glinki [Glinka State Central Museum of Musical Culture] (GTsMMK). Fond 200, opis' 2, delo 5169. [In Russian].
3. Hájek (Gaek), E. Ya. (1967) Vospominaniya [Memoirs]. Manuscript. Belgrade. [In Russian].
4. Zhukova, I. A. (1998) 'Avgusteishie vizity' [Imperial Visits], Pamyatniki Otechestva [Monuments of the Fatherland], 39 (1–2): Serdtse Povolzh'ya [The Heart of the Volga Region], pp. 22–29. [In Russian].
5. Teodorovich, N. I. (1916) Istoriya Saratovskogo Mariinskogo instituta blagorodnykh devits. 1854–1916 g. [History of the Saratov Mariinsky Institute for Noble Maidens, 1854–1916]. Saratov: Tipografiya Gubernskogo zemstva [Provincial Zemstvo Printing House]. [In Russian].
6. Ustav zhenskikh uchebnykh zavedenii Vedomstva uchrezhdenii imperatritsy Marii [Statute of the Women's Educational Institutions of the Department of the Institutions of Empress Maria] (1855). St. Petersburg: Tipografiya Opekunskogo soveta [Printing House of the Board of Guardians]. [In Russian].
7. Yavgil'dina, Z. M. (2012) Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya v Kazanskoi gubernii (vtoraya polovina XVIII – nachalo XX vv.) [History of Music Education in Kazan Province (Second Half of the 18th – Early 20th Centuries)]. Kazan: Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta [Kazan University Press]. [In Russian].

Алла Эдуардовна Рудякова
кандидат искусствоведения
доцент кафедры истории и теории
исполнительского искусства и музыкальной педагогики
Саратовской государственной консерватории
имени Л. В. Собинова
e-mail: rudjkowa@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5798-5846
Саратов, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-74-81

ОБУЧЕНИЕ ЦЕРКОВНОМУ ХОРОВОМУ ПЕНИЮ В САРАТОВСКОМ МАРИИНСКОМ ИНСТИТУТЕ БЛАГОРОДНЫХ ДЕВИЦ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX — НАЧАЛО XX В.)

Аннотация: *В статье на основании сохранившихся источников воссоздаётся неисследованное до настоящего времени состояние обучения церковному хоровому пению в Саратовском Мариинском институте благородных девиц. Выявляется, что программа по данному виду хорового искусства объединяла в себе музыкально-теоретическую и практическую вокальную подготовку, а значительное число выученного церковного певческого обихода способствовало регентской деятельности учениц в домовом храме Марии Магдалины.*

Ключевые слова: *Саратовский Мариинский институт благородных девиц; обучение церковному хоровому пению; теория музыки; изучение обиходных песнопений; регентская деятельность.*

Большое значение в становлении саратовских вокальных традиций имело церковное хоровое пение, в силу своей демократичности и доступности широко распространённое в различных слоях общества. Являющееся одним из источников формирования русской вокальной школы, оно вырабатывало особую культуру звуковедения, основанную на мягкости, плавности, распевности, задушевности и приглушённой динамике.

Однако, несмотря на безусловную значимость церковного хорового пения, до сих пор не создано целостной картины состояния обучения ему в Саратовском Мариинском институте благородных девиц, по отзывам современников отличавшемся наиболее полной и прогрессивной музыкальной подготовкой воспитанниц [1, с. 52]. В статье на основании воспоминаний, печатных свидетельств, архивных данных делается попытка восполнить эти недостающие сведения.

Благодаря либеральным реформам императора Александра I в Саратове с начала XIX в. начинает поступательно развиваться система государственных и частных образовательных учреждений, имеющих различное подчинение.

Некоторые из них относились к Министерству народного просвещения (начальные народные, городские, реальные и коммерческие училища, гимназии); другие — к Святейшему синоду (церковно-приходские школы, Епархиальное училище). Мариинская гимназия и Мариинский институт благородных девиц принадлежали к Ведомству учреждений императрицы Марии[1].

Институт благородных девиц, открывшийся в Саратове в 1854 г. благодаря инициативе местного дворянства, представлял собой среднюю школу закрытого типа. С момента образования институт имел трехклассный состав с двухгодичным курсом обучения в каждом классе. С 1 января 1862 г., на основании Высочайшего повеления, утверждается «шестиклассный состав с одногодичным курсом» [5, с. 35–37]. Впоследствии к 6 классам был добавлен ещё и 7-й (младший), с целью подготовки к вступительным испытаниям будущих воспитанниц.

В институт принимались дочери дворян Саратовской губернии с 7 лет, внесённые в дворянскую родовую книгу. При поступлении необходимо было представить свидетельства: о рождении и крещении, дворянстве, состоянии здоровья, а также — уездного предводителя дворянства о недостаточном состоянии родителей. Устраивался и небольшой экзамен, проверяющий знания кандидаток о «наиболее значимых событиях из Священной истории; 10 заповедях и первоначальных молитвах — в количестве 10» [5, с. 64]. Молитвы же «Отче наш» и «Достойно есть» предлагалось исполнить в традициях церковного хорового пения.

Около половины воспитанниц, среди которых было немало сирот, обучалось за счет казны, остальные («своекоштные») — на собственные средства или многочисленные стипендии от Ведомства императрицы Марии и различных частных лиц.

Учебный год в институте длился с 15 августа по 20 июня. Остальное время отводилось на летние каникулы, во время которых институтки разъезжались по домам.

Обучение осуществлялось по составленному по поручению императора Николая I принцем П. Г. Ольденбургским «Наставлению для образования воспитанниц женских учебных заведений» (1852) и «Общему уставу женских институтов» (1855) [6, с. 147]. Основой воспитания объявлялось: «Образование добрых жен и полезных матерей семейств <…>, утверждённых с самых юных лет в той мысли, что верование в Бога — суть единственное средство для спасения души от всех соблазнов земного бытия, для достижения счастья в сей и блаженства в будущей жизни» [5, с. 68].

Согласно «Уставу» женских учебных заведений 1-го разряда[2] [6, с. 6], в Саратовском институте преподавались следующие учебные предметы: Закон Божий; Священная история; Понятие о литургии и других церковных службах; Российская словесность; Литература древних и средних времен; Словесность — французская и немецкая; Арифметика; Естественная история; География — Всеобщая и Российская; История всеобщая; История Российская. Также обучение велось по «Изящным искусствам», к которым относились: Рисование, Чистописание, Хоровое пение, Музыка, Танцы, Изящные и хозяйственные рукоделия.

Мариинское ведомство рекомендовало институтам привлекать к педагогической работе с детьми только «лучшие силы». Поэтому преподавание учебных предметов производилось наиболее сильными учителями саратовских гимназий, а лекции и уроки по «Искусствам» вели специалисты, тщательно отобранные Советом опекунов, начальницей института и местным епархиальным руководством [5, с. 65].

Учёба музыке в институте «соединяла в себе игру на фортепиано и обучение пению общему хоровому, церковному, соло» [7, с. 148]. Уроки хорового пения, проходившие дважды в неделю по 2 часа, являлись обязательными для всех воспитанниц. С 1895 г. произошло увеличение числа недельных уроков хорового классного пения до 4–6 часов в трех «низших классах» [1, с. 158].

Программа Музыкального курса, подготовленная комиссией, состоящей из профессоров Петербургской консерватории и преподавателей музыкальных предметов женских институтов, подробно описывала процесс занятий по общему хоровому и церковному пению. Особенностью этого процесса было то, что одновременно на уроке велось преподавание теории музыки. Такой синкретический подход, по мнению авторов Программы, обеспечивал крепкую основу подготовки учениц для исполнения многоголос-

1. Ведомство вело свою историю от канцелярии императрицы Марии Фёдоровны, супруги Павла I, после смерти которой император Николай I создал IV отделение Собственной Его Императорского Величества канцелярии. Сначала оно именовалось «Учреждениями императрицы Марии», а с 1854 года получило официальное название — «Ведомство учреждений императрицы Марии».
2. Учебные заведения Ведомства учреждений императрицы Марии (ВУИМ) делились по сословному принципу. Согласно Уставу женских учебных заведений ВУИМ 1855 года, существовало три разряда. Чем выше был разряд, тем более знатного происхождения девочек туда принимали. Соответственно, и программа обучения была более полной и развёрнутой.

ных хоровых произведений. Базовыми навыками, на выработку которых должно быть направлено всё внимание педагога, объявлялись выработка слуха и музыкальной памяти воспитанниц, для чего «лучшим средством может служить пение и воспроизведение учащимися слышанных ими мотивов без помощи инструмента». Лишь после закрепления возможностей учащихся в этом отношении «можно приступить и к дальнейшему прохождению программы» [1, с. 171].

Также на уроках хорового исполнительства требовалось работать над выявлением и развитием голоса; формированием правильного певческого дыхания и высокой позиции; ровностью звучания тембра на всём диапазоне; усвоением «благозвучного» звуковедения; чистотой интонации; активностью артикуляционного аппарата. Приоритетными направлениями считались умение читать мелодию голосом с листа и получение навыков ансамблирования.

Особое значение Программа придавала изучению церковного пения, которое «служит источником развития национального и религиозно-нравственного чувства» [1, с. 168]. Целями изучения церковного пения были: практическое ознакомление с традиционными обиходными песнопениями, а также подготовка учениц к ведению регентской деятельности.

В младших классах уроки церковного пения проходили по следующему плану: сначала педагог знакомил учениц с некоторыми сведениями из теории (гаммой, интервалами, аккордами, длительностями нот и т. д.); затем осуществлялась работа над совершенствованием вокальных навыков учениц, для чего пелись доступные вокальные упражнения. И только в последней части занятия разучивались самые простые молитвы на один голос («Царю Небесный», «Отче наш», «Спаси, Господи, люди Твоя», «Верую», «Тебе поём» и др.).

На средних и старших курсах углублённо постигались теоретические музыкальные основы (тональность, родство гамм, квинтовый круг, общее понятие об аккорде, разрешение аккордов, понятие о модуляции, об органном пункте, о мелодии и составных ее частях, о музыкальных формах), а также продолжалось подробное изучение церковных мелодий и осьмогласий; основных и праздничных песнопений — литургии, всенощной, молебнов, панихиды и т. д. Упражнения на развитие голоса усложнялись, основываясь на базовых навыках, полученных ученицами на младших курсах.

Кроме того, воспитанницы знакомились со сведениями о методике проведения вокального урока, а также об организации и руководстве хоровым коллективом [1, с. 129].

В качестве учебных пособий на уроках применялись «Учебник церковного пения» А. Д. Ряжского; «Краткое руководство к изучению церковного пения» Д. Н. Соловьева; «Курс хорового церковного пения» С. В. Смоленского; Сборник несложных хоров В. Сычёва; Музыкальный катехизис Лобе; «Сборник школьных хоровых песен для двух однородных голосов a cappella» А. И. Рубца и др. [1, с. 171; 7, с. 49, 141]. Э. Я. Гаек[3], инспектор и педагог по фортепиано, впоследствии вспоминал, что проблем с поиском нот для проведения уроков никогда не было, поскольку «имелась значительная музыкальная библиотека» [3, л. 4], а «по каталогам хорового: церковного и светского пения числились 1278 произведений на сумму 1057 руб.» [5, с. 82].

Церковное пение в институте преподавалось, как правило, регентами или регентскими помощниками, состоявшими на службе в лучших саратовских храмах. Сохранились сведения о следующих педагогах: «священники: Смеловский Егор (1854–1858), Петров Дмитрий (1858–1878) и Соколов Александр (1878–1886); учитель Епархиального училища Началов Александр Яковлевич (1892); окончивший регентские классы Придворной певческой капеллы Сыромятников Герман Петрович (1900–1901); выдержавший испытание на регентского помощника в Придворной певческой капелле Прушков Тихон Иванович (191–1916)» и др. [5, с. 158].

Постепенно в институте сложилась практика, когда из наиболее музыкальных и отличающихся хорошими голосовыми данными учениц образовывались хоры для участия в богослужениях под руководством учителя-регента в институтской домовой церкви во имя Марии Магдалины. При отсутствии педагога хором руководили сами хористки. Такой подход способствовал практическому применению и закреплению регентских навыков, полученных ученицами на уроках. Так, окончившая институт в 1892 г. с большой серебряной медалью А. М. Пасхалова[4] (известная певица, профессор начального периода деятельности Саратовской консерватории) с благодарностью вспоминала о занятиях церковным пением: «Я дирижировала хором в церкви, я пела соло в службах» [2, л. 24].

Достаточно часто в институт приезжали высокие гости из Петербурга. Надолго запомнилось состоявшееся в 1863 г. при директрисе Лидии Карловне Эрнст посещение учебного заведения наследником — великим князем Александром Александровичем. 20 июля цесаревич присутствовал в домовой церкви на молебне с участием хора воспитанниц, а затем в большом зале слушал концерт фортепианной и хоровой музыки в исполнении учениц [5, с. 25].

Роскошный бал для институток дал прибывший с ревизией в 1869 г. руководитель канцелярии Мариинского ведомства принц Пётр Георгиевич Ольденбургский. В своём отчёте в Дирекцию принц, среди прочего, отметил качественно налаженный быт в учебном заведении, благодаря чему «Девицы <…> имеют здоровый вид» [4, с. 106], а также твёрдые знания учениц в области музыкальных наук.

Инспектировал институт и главноуправляющий Канцелярией Мариинского ведомства А. Г. Булыгин. Он проявил повышенный интерес к качеству исполнения воспитанницами церковных песнопений во время службы. С раннего утра проверяющий находился в институтском храме, «где слушал Божественную Литургию и присутствовал при причащении учениц 4-х младших классов». После Литургии гость осматривал аудитории и дортуары, а затем «пил чай и завтракал с девицами в общей столовой» [5, с. 107]. Благоприятное впечатление от посещения института чиновник зафиксировал в представленном руководству ведомства подробном описании результатов инспектирования.

Таким образом, хоровое пение (делившееся на общее и церковное) было обязательным в Саратовском Мариинском институте благородных девиц. Особое значение придавалось пению церковному, способствующему воспитанию учениц как добрых, следующих традициям православия будущих жён и матерей. Обучение органично соединяло в себе музыкально-теоретическую и вокальную подготовку с углублённым изучением ходового обиходного певческого материала. Полученные знания позволяли воспитанницам участвовать в службах и вести регентскую деятельность в домовом храме Марии Магдалины. Качество обучения церковному хоровому пению было высоким, что и отмечали высокопоставленные чиновники Мариинского ведомства в своих отчётах.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. История отечественного музыкального образования в документах и материалах : учебное пособие / сост. В. И. Адищев. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2024. — 224 с.
2. Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ГЦММК). — Ф. 200. — Оп. 2. — Д. 5169. — 156 л.
3. Гаек Э. Я. Воспоминания : рукопись. — Белград, 1967. — Л. 4.
4. Жукова И. А. Августейшие визиты // Памятники Отечества : ил. альм. Всерос. о-ва охраны пам. истории и культуры. — Вып. 39 (1–2/1998). Сердце Поволжья. — Москва, 1998. — С. 22–29.
5. Теодорович Н. И. История Саратовского Мариинского института благородных девиц. 1854–1916 г. — Саратов : Типография Губернского земства, 1916. — 254, II с.
6. Устав женских учебных заведений Ведомства учреждений императрицы Марии. — Санкт-Петербург : Типография Опекунского совета, 1855. — 61, [137] с.
7. Явгильдина З. М. История музыкального образования в Казанской губернии (вторая половина XVIII — начало XX вв.) : учебное пособие. — Казань : Издательство Казанского университета, 2012. — 230 с.

3. Эмиль Ярославович Гаек (1886–1974) — чешский и сербский пианист и музыкальный педагог. В 1909 году вслед за братом приехал в Саратов, где вёл концертную и педагогическую работу. Преподавал в Саратовском музыкальном училище, с 1912 года преобразованном в Саратовскую консерваторию, где занял должность профессора фортепиано. С 1917 года исполнял обязанности директора, в 1919–1921 годах — директор консерватории.

4. Алевтина Михайловна Пасхалова (1875–1953) — русская и советская оперная и камерная певица (сопрано), педагог и музыкальный деятель. По окончании консерватории в 1898–1899 гг. Пасхалова была солисткой Московской частной русской оперы, в 1905–1908 гг. служила в Петербургском Мариинском театре. С 1918 года преподавала в Саратовской консерватории, где стала профессором и воспитала плеяду советских певцов.

Mikhail S. Mologin
Doctoral Candidate
Gnesin Russian Academy of Music
e-mail: Mike.mologin@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-2483-3843
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-82-87

EXPLORING THE INTERACTION OF THE SACRED TEXT AND MUSIC: THE CASE OF M. RECHKUNOV'S HYMN "ONLY-BEGOTTEN SON"

Summary: *M. P. Rechkunov's hymn "Only-Begotten Son," composed at the turn of the 19th and 20th centuries, is well known and is still performed today. It is often heard at the Divine Liturgy, including services celebrated by the Patriarch. It therefore seems pertinent to examine this chant in terms of the interaction between sacred text and music. This interaction, which the composer achieved so successfully in "Only-Begotten Son," accounts for the exceptional demand for the chant and its long life in church singing practice.*

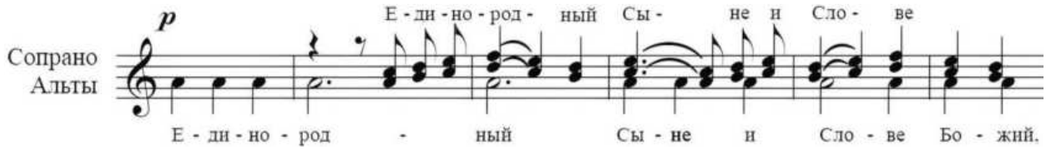
Keywords: *sacred text and music; hymn "Only-Begotten Son"; liturgical works; Paschal chants; church Obikhod.*

M. P. Rechkunov's hymn "Only-Begotten Son"[1] is a widely known setting of this text and is often performed at the Divine Liturgy. Little is known today about the life and work of this composer; among the studies concerning him, the article by N. Yu. Plotnikova in the "Orthodox Encyclopedia" deserves mention[2] [5]. The present article attempts to examine M. Rechkunov's "Only-Begotten Son" from the perspective of the interaction between sacred text and music.

The work opens with a solemn recitative on the tonic triad of C major. The bass part descends stepwise, moving from a high tessitura (c^1) to a middle one that is more comfortable for sustained singing. The vivid harmonic development (the successive harmonies I, VI, II^6_5) recalls the opening of M. Berezovsky's setting of the same chant; unlike the latter, however, M. Rechkunov's work uses a passing four-two chord in the transition from one harmony to the next. These features, together with the frequent use of eighth notes, give the musical motion smoothness and swiftness. Here the composer reveals the jubilation contained in the sacred text as it praises the Holy Trinity: "Glory to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit…"

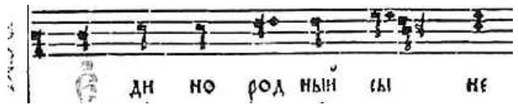
At the words "Only-Begotten Son," a theme sung in parallel thirds by the sopranos (here the composer uses divisi) is superimposed on the altos' recitative on the pitch a. This theme develops intonations of the Kievan chant "Only-Begotten Son" from the 1772 Obikhod [see 2, fol. 158v].

The descent of the bass melody, combined with



Example 1. M. Rechkunov. Hymn "Only-Begotten Son" (fragment).

1. Some music editions incorrectly give the composer's name as "P. Rechkunov" instead of "M. Rechkunov."
2. Mikhail Petrovich Rechkunov was a choirmaster, conductor and composer. A native of Siberia, M. Rechkunov studied and worked in St. Petersburg. N. Plotnikova gives his dates as "1877 […] – not earlier than 1926" [5].



Example 2. Hymn "Only-Begotten Son" in Kievan chant, from the 1772 Obikhod.

the ascending theme in the sopranos and the intensive harmonic development (a–B ♭ –g–d) at the words "Who for our salvation didst will to be incarnate of the Holy Theotokos," focus the listeners' attention on the sacred text, which sets forth the doctrine of the Incarnation of the Lord Jesus Christ. The tonic six chord of D minor in bar 26 lends softness to the music and conveys the reverent mood of the sacred words addressed to the Mother of God. The material that follows is based on intonations of the Kievan chant theme (already used by the composer), which are developed in the alto part in D minor against a d^2 sustained for several bars in the soprano part.

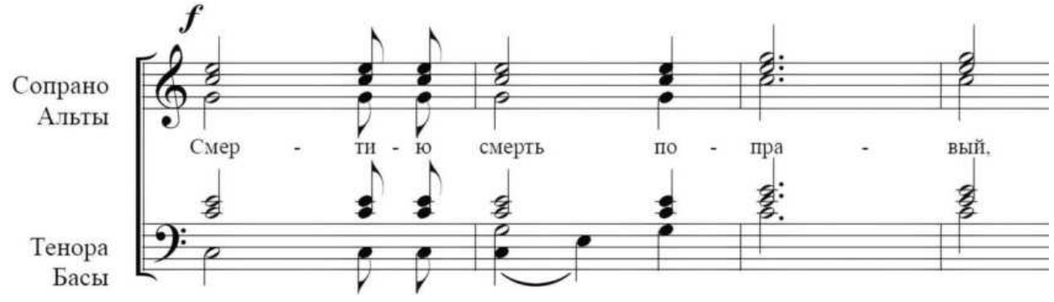
The austere melody in octave unison in the basses at the words "Who wast crucified, O Christ God" combines intonations of the Kievan chant theme with elements of Znamenny chant. Here the composer seeks to express sorrow over the Savior's sufferings on the Cross.

M. Rechkunov conveys the joy at the Resurrection of Christ and the exultation at His victory over death contained in the sacred text ("Trampling down death by death") through the sound of C major and a swift ascent of the melody that partly reproduces the musical material of the Obikhod Paschal verses ("Let God arise") in sticheraric Tone 5 of Znamenny chant [4, p. 14], which are repeated so often at Paschal services[3].

The passage "Who art One of the Holy Trinity" is linked in its intonations to the theme of the Kievan chant "Only-Begotten Son" used earlier by the composer. Then, at the words "Glorified with the Father and the Holy Spirit," the musical material heard at the beginning of M. Rechkunov's hymn (at the words "Only-Begotten Son") returns, with the tenors and basses doubling the altos and sopranos. Here the glorification of the Lord Jesus Christ as One of the Persons of the Most Holy Trinity is revealed.

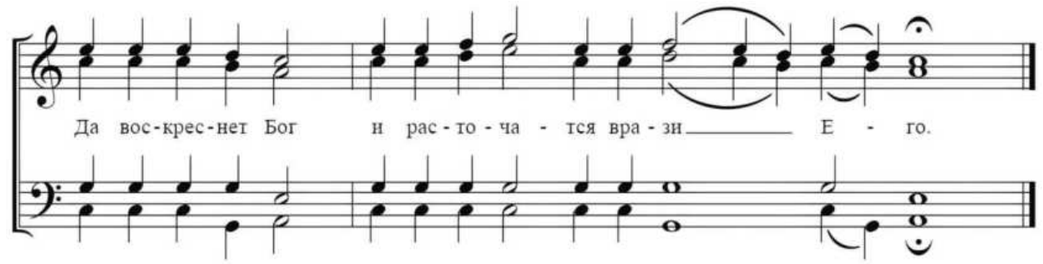
The threefold repetition of the words "Save us" is common in settings of "Only-Begotten Son" by Russian composers[4], and it occurs in this work by M. Rechkunov as well. The progression III–IV–V of harmonic A minor in bars 51–53 recalls the sound of Tone 6 of Kievan chant, to which, on the one hand, many Obikhod Paschal chants are sung[5] and, on the other, various church prayers (including Lenten ones) containing petitions to the Lord for mercy. The hymn ends by affirming the relative key of C major. Melodically and harmonically, the music here is close to the Obikhod exapostilarion of Holy Pascha "Having Fallen Asleep in the Flesh" [cf. 3, p. 638; 6, p. 241]. Using the resources of musical language, the composer reveals the theme of the Resurrection of Christ and conveys the plea of the faithful to the Lord for mercy contained in the sacred text.

In "Only-Begotten Son," M. Rechkunov seeks to give vivid expression to the sacred text; notably, intonations associated with the Obikhod Paschal

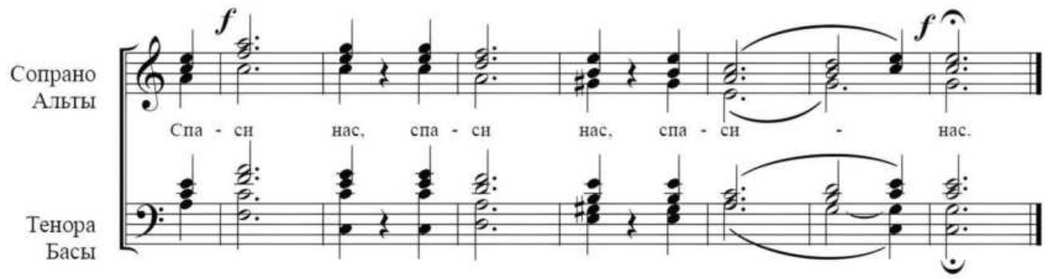


Example 3. M. Rechkunov. Hymn "Only-Begotten Son" (fragment).

3. Archimandrite Matfei (Mormyl) included M. Rechkunov's "Only-Begotten Son" in the album of Paschal chants "Pascha of Christ," recorded in 1978 in the Great Hall of the Moscow Conservatory.
4. In the hymn "Only-Begotten Son" of M. Berezovsky's Liturgy, the first Russian classical liturgical cycle, the word "Save" is repeated three times. This may have prompted various later composers to adopt the threefold repetition of the words "Save us." This hypothesis requires separate study.
5. For example, the sticheron "Thy Resurrection, O Christ Savior," with which the celebration of Holy Pascha begins during the Paschal procession; the chant "Having Beheld the Resurrection of Christ," and others.



Example 4. Paschal verse "Let God arise," sticheraric Tone 5 of Znamenny chant.



Example 5. M. Rechkunov. Hymn "Only-Begotten Son" (fragment).

liturgical chants appear in the work more than once. Thanks to the concordant interaction of sacred text and music, this chant has become firmly established in the church repertoire and is often heard at services, performed by various choral ensembles[6].

REFERENCES

1. Gulyanitskaya, N. S. (2002) Poetika muzykal'noi kompozitsii: teoreticheskie aspekty russkoi dukhovnoi muzyki XX veka [Poetics of Musical Composition: Theoretical Aspects of Russian Sacred Music of the 20th Century]. Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury [Languages of Slavic Culture]. [In Russian].
2. Obikhod tserkovnyi notnogo peniya [Church Obikhod of Notated Chant] (1772). Moscow: Sinodal'naya tipografiya [Synodal Printing House]. [In Russian].
3. Obikhod notnago tserkovnago peniya, pri Vysochaishem dvore upotreblyaemyi. Ch. II: Bozhestvennaya liturgiya [Obikhod of Notated Church Chant Used at the Imperial Court. Part II: The Divine Liturgy] (1869). Score. St. Petersburg: Pridvornaya pevcheskaya kapella [Court Singing Capella], pp. 214–676. [In Russian].
4. Pesnopeniya Svyatoi Paskhi: dlya odnorodnogo khora [Chants of Holy Pascha: For Equal-Voice Choir] (2010). Compiled by Archimandrite Matfei and Hegumen Nikifor. 2nd edn, enlarged. [Sergiev Posad]: Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra; Moskovskaya dukhovnaya akademiya [Holy Trinity–St. Sergius Lavra; Moscow Theological Academy]. [In Russian].
5. Plotnikova, N. Yu. (2020) 'Rechkunov Mikhail Petrovich' [Rechkunov, Mikhail Petrovich], in Pravoslavnaya entsiklopediya [Orthodox Encyclopedia]. Vol. 59. Moscow: Tserkovno-nauchnyi tsentr "Pravoslavnaya entsiklopediya" [Orthodox Encyclopedia Church Research Center], pp. 541–542. Available at: https://www.pravenc.ru/text/2661562.html (Accessed: 25 October 2026). [In Russian].
6. Sbornik dukhovno-muzykal'nykh pesnopenii. No. 8: Na liturgii: dlya 4-kh muzhskikh golosov (2-kh tenorov, basa i baritona) [Collection of Sacred Music Chants. No. 8: At the Liturgy: For Four Male Voices (Two Tenors, Bass and Baritone)] (1914). Arranged and edited by E. St. Azeev. Score. Petrograd: P. M. Kireev. [In Russian].

6. Arrangements of this work for men's and women's choirs are known (see, for example: Pesnopeniya Bozhestvennoi liturgii: dlya odnorodnogo khora [Chants of the Divine Liturgy: For Equal-Voice Choir], compiled by Archimandrite Matfei and Hegumen Nikifor. Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra; Moskovskaya dukhovnaya akademiya, 2006, pp. 28–29, and others).

Михаил Семенович Мологин
соискатель
Российской академии музыки имени Гнесиных
e-mail: Mike.mologin@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-2483-3843
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-82-87

ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ САКРАЛЬНОГО СЛОВА И МУЗЫКИ В ГИМНЕ «ЕДИНОРОДНЫЙ СЫНЕ» М. РЕЧКУНОВА

Аннотация: *Созданный на рубеже XIX–XX веков, гимн «Единородный Сыне» М. П. Речкунова является известным и исполняемым и в наше время. Он часто звучит на Божественной литургии, в том числе при Патриаршем служении. В связи с этим представляется актуальным рассмотрение этого песнопения с точки зрения взаимодействия сакрального слова и музыки. Данное взаимодействие, удачно найденное композитором в произведении «Единородный Сыне», определило необыкновенную востребованность и долгую жизнь этого песнопения в церковно-певческой практике.*

Ключевые слова: *сакральное слово и музыка; гимн «Единородный Сыне»; богослужебные произведения; пасхальные песнопения; церковный Обиход.*

Гимн «Единородный Сыне» М. П. Речкунова[1] является одним из широко известных произведений на данный текст, часто исполняемых на Божественной литургии. На сегодняшний день нам немного известно о жизни и творчестве данного композитора; из посвященных ему исследований следует отметить статью Н. Ю. Плотниковой в «Православной энциклопедии»[2] [5]. В настоящей статье предпринимается попытка рассмотреть песнопение «Единородный Сыне» М. Речкунова в ракурсе взаимодействия сакрального слова и музыки.

Данное произведение начинается с торжественного звучания речитатива на тоническом трезвучии C-dur. Партия басов совершает поступенное нисхождение, переходя из высокой (c^1) в среднюю, более удобную для постоянного пения тесситуру. Яркое гармоническое развитие (поочередно сменяющиеся гармонии I, VI, II^6_5) напоминает начало аналогичного песнопения М. Березовского, однако, в отличие от последнего, в произведении М. Речкунова при переходе от одной гармонии к другой употребляется проходящий секундаккорд. Данные особенности, а также частое использование восьмых длительностей сообщают движению музыкального материала плавность и стремительность. Здесь композитор раскрывает содержащееся в сакральном слове ликование при воспевании Святой Троицы: «Слава Отцу, и Сыну и Святому Духу…»

На словах «Единородный Сыне» на речитатив альтов (на тоне a) накладывается тема, звучащая параллельными терциями в партии сопрано (здесь композитор использует divisi). В данной теме разрабатываются интонации гимна «Единородный Сыне» Киевского роспева из «Обихода» 1772 г. [см.: 2, л. 158 об.].

Нисхождение мелодии басов в сочетании с восходящей темой в партии сопрано, а также интенсивное гармоническое развитие (a–B–g–d) на словах «и изволивый спасения нашего ради

1. Следует отметить, что в некоторых нотных изданиях неверно указывается «П. Речкунов» вместо «М. Речкунов».
2. Михаил Петрович Речкунов — хормейстер, дирижер, композитор. Будучи выходцем из Сибири, М. Речкунов учился и работал в Петербурге. Н. Плотникова указывает его годы жизни: «1877 […] — не ранее 1926» [5].

воплотится от Святыя Богородицы» способствуют сосредоточению внимания слушателей на сакральном слове, в котором раскрывается учение о воплощении Господа Иисуса Христа. Тонический секстаккорд d-moll в 26-м такте привносит в звучание музыкального материала мягкость и передает благоговейный настрой сакрального слова, посвященного Матери Божией. Следующий далее материал основан на интонациях темы Киевского роспева (использованной композитором уже ранее), которые разрабатываются в партии альтов в тональности d- moll на фоне тона d^2, звучащего на протяжении нескольких тактов в партии сопрано.

Строгая мелодия в октавный унисон в партии басов на словах «Распныйся же, Христе Боже» сочетает интонации используемой темы Киевского роспева и элементы знаменного роспева. Здесь композитор стремится выразить скорбь по поводу Крестных Страданий Спасителя.

Содержащуюся в сакральном слове радость о Воскресении Христа и ликование о Его победе над смертью («Смертию смерть поправый») М. Речкунов передает звучанием C-dur и стремительным восхождением мелодии, фрагментарно воспроизводящим музыкальный материал обиходных пасхальных запевов («Да воскреснет Бог») 5-го стихирного гласа знаменного роспева [4, с. 14], столь часто повторяющихся на пасхальных службах[3].

Фрагмент «Един Сый Святыя Троицы» интонационно связан с использовавшейся ранее композитором темой гимна «Единородный Сыне» Киевского роспева. Далее на словах «Спрославляемый Отцу и Святому Духу» повторяется музыкальный материал, звучавший в начале гимна М. Речкунова (на словах «Единородный Сыне»); альтов и сопрано дублируют тенора и басы. Здесь раскрывается прославление Господа Иисуса Христа как Одного из Лиц Пресвятой Троицы.

Троекратный повтор слов «Спаси нас» часто встречается в гимнах «Единородный Сыне» русских композиторов[4], в том числе и в данном произведении М. Речкунова. Оборот III–IV–V гармонического a-moll в 51–53-м тактах напоминает звучание 6-го гласа Киевского роспева, на который, с одной стороны, распеваются многие обиходные пасхальные песнопения[5], с другой — различные церковные молитвословия (в том числе и великопостные), содержащие прошения ко Господу о помиловании. Заканчивается данный гимн утверждением параллельного C-dur. Мелодически и гармонически музыкальный материал здесь близок к обиходному эксапостиларию Св. Пасхи «Плотию уснув» [ср.: 3, с. 638; 6, с. 241]. Средствами музыкального языка композитор раскрывает тематику Воскресения Христа и передает содержащееся в сакральном слове обращение верующих ко Господу о помиловании.

В гимне «Единородный Сыне» М. Речкунов стремится ярко воплотить сакральное слово, при этом следует отметить, что в произведении неоднократно присутствуют интонации, связанные с обиходными пасхальными богослужебными песнопениями. Благодаря согласованному взаимодействию сакрального слова и музыки данное песнопение прочно вошло в церковный репертуар и часто звучит на службах, исполняемое различными хоровыми составами[6].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции : теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. — Москва : Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
2. Обиход церковный нотного пения. — Москва : Синодальная типография, 1772.
3. Обиход нотнаго церковнаго пения, при Высочайшем дворе употребляемый. Ч. II : Божественная литургия : партитура. — Санкт-Петербург : Придворная певческая капелла, 1869. — С. 214–676.
4. Песнопения Святой Пасхи : для однородного хора / сост.: архимандрит Матфей, игумен Никифор. — 2-е изд., доп. — [Сергиев Посад] : Свято-Троицкая Сергиева Лавра ; Московская духовная академия, 2010. — 119 с.
5. Плотникова Н. Ю. Речкунов Михаил Петрович // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. — Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2020. — Т. 59. — С. 541–542. — URL: https://www.pravenc.ru/text/2661562.html (дата обращения: 25.10.2026).
6. Сборник духовно-музыкальных песнопений. № 8 : На литургии : для 4-х мужских голосов (2-х теноров, баса и баритона) : партитура / в аранжировке и редакции Е. Ст. Азеева. — Петроград : собственность издателя П. М. Киреева, 1914. — 244 с.

3. Следует отметить, что архимандрит Матфей (Мормыль) включил гимн «Единородный Сыне» М. Речкунова в аудиоальбом пасхальных песнопений «Пасха Христова», записанный в 1978 г. в Большом зале Московской консерватории.
4. В первом русском классическом литургическом цикле М. Березовского в гимне «Единородный Сыне» трижды повторяется слово «Спаси». Возможно, это способствовало троекратному повтору слов «спаси нас» различными последующими композиторами. Данное предположение требует отдельного исследования.
5. Например, стихира «Воскресение Твое, Христе Спасе», с которой начинается празднование Св. Пасхи на Пасхальном Крестном ходе; песнопение «Воскресение Христово видевше» и т. д.
6. Известны переложения данного произведения для мужского и женского хоровых составов (см., например: Песнопения Божественной литургии : для однородного хора / сост.: архимандрит Матфей, игумен Никифор. — Свято-Троицкая Сергиева Лавра ; Московская духовная академия, 2006. — С. 28–29 и т. д.).

Vera N. Demina
Doctor of Art History
Professor
Department of Music History
Rachmaninov Rostov State Conservatory
e-mail: vnd-80@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7402-9020
Rostov-on-Don, Russia

Mikhail Yu. Kosilkin
Candidate of Art History
Associate Professor
Department of Opera Training
Rachmaninov Rostov State Conservatory
e-mail: mkossi@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1152-0725
Rostov-on-Don, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-88-95

THE POETRY OF M. L. MATUSOVSKY AND THE HISTORY OF VICTORY IN THE GREAT PATRIOTIC WAR IN WARTIME SONGS

Summary: *The article commemorates the well-known Luhansk poet M. L. Matusovsky (1915–1990), whose 110th anniversary was celebrated in 2025. It examines the problems of rendering the history of Victory in the Great Patriotic War as reflected in his song lyrics. The historical theme can be traced not only in literary and documentary publications and in photographs and film footage, but also in the lyrics of wartime songs. Songs that reflected the history of the Great Patriotic War came to occupy a special place among the texts of the Victory Day celebration. The most important songs narrating the events of military history are "Svyashchennaya voyna" ("The Sacred War") by V. Lebedev-Kumach and A. Alexandrov, which became the musical emblem of the Great Patriotic War; "Pesnya o Ladoge" ("Song of Ladoga") by P. Bogdanov, L. Shenberg and P. Kraubner, dedicated to the heroes of Ladoga; "Vecher na reyde" ("Evening on the Roadstead") by A. Churkin and V. Solovyov-Sedoi, written in the first year of the war; "V zemlyanke" ("In the Dugout") by A. Surkov and K. Listov, whose lines the poet wrote after breaking out of encirclement and which became part of a lyrical letter; "Moya Moskva" ("My Moscow") by M. Lisyansky and I. Dunayevsky, first heard in 1941 and conveying the lyrical feelings of Russian soldiers for the capital of Russia; "Proshchayte, skalistye gory" ("Farewell, Rocky Mountains") by N. Bukin and E. Zharkovsky, dedicated to the sailors of the Northern Fleet; "Zavetnyy kamen'" ("The Cherished Stone") by A. Zharov and B. Mokrousov, which reveals the tragic events of the history of the Great Patriotic War — the withdrawal of the Black Sea Fleet from Sevastopol; "Sluchaynyy val's" ("Chance Waltz") by E. Dolmatovsky and M. Fradkin, which immortalized the return of shoulder straps and of the rank of "officer"; and "Doroga na Berlin" ("The Road to Berlin") by E. Dolmatovsky and M. Fradkin, which preserved the "scheme" of the liberating troops' advance westward, to Berlin. The article points out that a special role in creating front-line songs that reflect the events of the Great Patriotic War was played by the poets who extolled the valor of heroes and preserved the memory of the fallen. Among the texts reflecting the history of the war, the poetry of M. L. Matusovsky is of great importance. The verse of this outstanding poet formed an entire stratum of 20th-century national culture. His lyrics are based on real events and reflect the tragedy of the war and the joy of Victory. Particular attention is paid to the song "Na bezymyannoy vysote" ("On the Nameless Height"). In conclusion, the authors observe that the songs written during the Great Patriotic War have not lost their relevance in the first quarter of the 21st century, preserving the memory of the Great Victory of 1945.*

Keywords: *M. L. Matusovsky's work; poetry and music during the Great Patriotic War.*

The Great Patriotic War will forever remain one of the greatest tragedies of the 20th century. During the war, Soviet orchestras and ensembles took an active part in the concert programs of front-line brigades. Their repertoire included not only academic and folk music but also front-line songs that reflected the events of the war. A documentary quality can be traced not only in publications and in visual, photographic and video materials, but also in poetry reflecting the course of the war. It was the poetic lines underlying many of the songs written by professionals and amateurs in 1941–1945 that came to occupy a special place in the musical culture of the second half of the 20th and the first quarter of the 21st century, reflecting the approach of Victory.

During this period, the songs were furnished with commentaries and published in various versions in numerous editions. Among the authoritative ones are "I tol'ko potomu my pobedili…" ("And Only Because of That We Won…"), "Pesni boevoy slavy" ("Songs of Military Glory"), "Slavim pobedu Oktyabrya" ("We Glorify the Victory of October") and others [3–5]. The distinctive features of the songs written during the Great Patriotic War have been examined in a number of works. One of the earliest is the study by A. N. Sokhor, in which this well-known Russian scholar observes that war songs consistently captured the course of the struggle: "they reflected the specific features of the different stages of the war and at the same time generalized the main traits of the entire war period" [6, p. 5]. The scholar singles out the work of many songwriters who took part in musical and public life (A. Alexandrov, V. Zakharov, V. Solovyov- Sedoi, A. Novikov, M. Blanter, I. Dunayevsky and others) and also develops a classification of songs, distinguishing hymnic, combat, heroic-narrative, lyrical, satirical and humorous songs [6, p. 6].

A. M. Tsuker's fundamental study is important for understanding the significance of the genre in the dynamics of 20th-century Russian culture; in it, the scholar notes: "Mass music is indeed marked by a particular kind of ambivalence: while gravitating toward or belonging to various forms of professionalism, it tends at the same time toward folklorization <…>. This tendency largely provides mass music with the necessary degree of social currency, and this is one of the most important criteria of this kind of music, implying an appeal to the spiritual experience of a broad range of listeners, the ability to satisfy their everyday, social and aesthetic needs, and to reflect the range of images and emotions that is most universally significant for them" [7, pp. 11–12]. In his numerous studies, A. M. Tsuker examines this genre comprehensively in various aspects of the development of Russian culture. Among the studies of the first quarter of the 21st century, special mention should be made of the work by Ya. V. Glushakov, who notes: "Having taken hold of the mass consciousness and become part of the wartime way of life, these songs are free of ideology and appeal to universal human values, which explains the present-day interest in them. VTsIOM data show that, of all forms of memory of the war, song has proved the most enduring" [2, pp. 17–18].

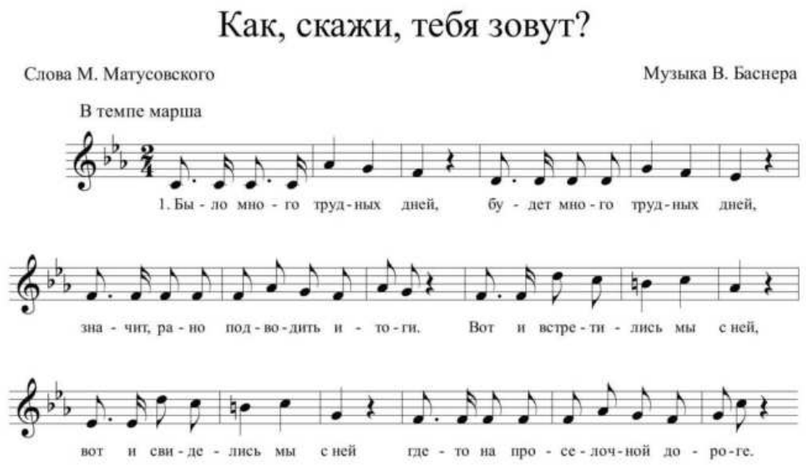
The most important songs narrating the events of military history are "Svyashchennaya voyna" ("The Sacred War") by V. Lebedev-Kumach and A. Alexandrov, which became the musical emblem of the Great Patriotic War; "Pesnya o Ladoge" ("Song of Ladoga") by P. Bogdanov, L. Shenberg and P. Kraubner, dedicated to the heroes of Ladoga; "Vecher na reyde" ("Evening on the Roadstead") by A. Churkin and V. Solovyov-Sedoi, written in the first year of the war; "V zemlyanke" ("In the Dugout") by A. Surkov and K. Listov, whose lines the poet wrote after breaking out of encirclement and which became part of a lyrical letter; "Moya Moskva" ("My Moscow") by M. Lisyansky and I. Dunayevsky, first heard in 1941 and conveying the lyrical feelings of Russian soldiers for the capital of Russia; "Proshchayte, skalistye gory" ("Farewell, Rocky Mountains") by N. Bukin and E. Zharkovsky, dedicated to the sailors of the Northern Fleet. Many wartime songs were never published and remained in the memory of front-line soldiers. "Doroga na Berlin" ("The Road to Berlin") by E. Dolmatovsky and M. Fradkin, which preserved the "scheme" of the liberating troops' advance westward, to Berlin, remains one of the most popular. The poet wrote its lyrics after the Battle of Kursk. He recalled: "Our troops began to

advance rapidly westward, and the names of the streets along which they passed as they left the liberated towns suddenly became symbolic, pointing the way, summoning" [4, p. 60]. In L. Utyosov's performance, the song ended with the words "On to Berlin!" The song "Zavetnyy kamen'" ("The Cherished Stone") by A. Zharov and B. Mokrousov reveals the tragic events of military history — the withdrawal of the Black Sea Fleet from Sevastopol. People, "leaving the sacred city, took with them, some a handful of Crimean earth, others a stone, promising to return it to its place" [4, p. 25]. "Sluchaynyy val's" ("Chance Waltz"; "Ofitserskiy val's," "Officer's Waltz") by E. Dolmatovsky and M. Fradkin immortalized the return of shoulder straps and of the rank of "officer." "At that time the word 'officer' was only just acquiring the right to exist, only just entering everyday usage" [4, p. 50]. One line of the song contained the words: "And your unfamiliar hand lies on my shoulder strap."

Not only composers but also poets made a major contribution to the development of the front-line song genre. They celebrated the peace that replaced the struggle, mourned the fallen and glorified the victors. Among the texts reflecting the history of the war, the poetry of Mikhail Lvovich Matusovsky is of great importance [1]. The verse of this outstanding poet formed an entire stratum of 20th-century national culture. His lyrics are based on real events and reflect the tragedy of the war and the joy of Victory. His war poetry may be regarded as an archival chronicle of the Great Patriotic War, through which he passed as a war correspondent. The distinctive features of how war events are reflected in the poet's verse include documentary accuracy (the description of front-line events that actually took place), reliance on his personal experience as a correspondent (the poet went through the war from its very beginning to Victory, sharing all the hardships of front-line life with the soldiers) and the theme of remembering the heroic deeds of Russian soldiers.

In the context of the transmission of historical memory in M. L. Matusovsky's texts about the Great Patriotic War, the song "Na bezymyannoy vysote" ("On the Nameless Height") deserves special attention. The song was written in the 1960s during the production of the film "Tishina" ("Silence"). The director V. P. Basov invited the composer V. E. Basner to write the music for the film. "He explained: the film badly needs one main song, to be sung by a man who has recently returned from the war — a song about those who did not return <...> His experience by that time was quite limited. And here was a song about the war, in the voice of a front-line soldier. The composer felt an enormous need to write it: after all, he himself had been scorched by the flame of the Great Patriotic War — he had served in the artillery and lost loved ones" [4, p. 67]. It was M. L. Matusovsky who was able to embody the tragedy of the Motherland mourning its fallen heroes. He wrote verses about three soldiers who survived a heavy battle "near an unfamiliar village, on a nameless height." The authenticity of the events lent the lyrics their significance. M. L. Matusovsky drew on an account by a colleague from a front-line newspaper; however, "Colonel Plotnikov found the names of those Siberian heroes, all eighteen of them, but only two of them had survived: Gerasim Ilyich Lapin (who lived in Donetsk) and Konstantin Nikolayevich Vlasov (in Novosibirsk). The battle took place near the village of Betlitsa, on Kaluga soil" [4, p. 68]. The composer wrote several musical settings of the verses; the song was accepted only after it had been performed in an orchestral version, and L. P. Barashkov was invited to sing it. As soon as the film was released, the song became popular throughout the country.

The song "Kak, skazhi, tebya zovut?" ("So, Tell Me, What's Your Name?") (Example 1) was written for I. A. Gostev's multi-part film ("Front za liniey fronta" ["Front beyond the Front Line"], "Front bez flangov" ["Front without Flanks"], "Front v tylu vraga" ["Front behind Enemy Lines"]), which tells of the operations of a large partisan unit. For these films, V. E. Basner and M. L. Matusovsky wrote several songs: "Mne vspomnilis' snova..." ("I Remembered Again..."), "A tuman na luga lozhitsya" ("And the Mist Settles on the Meadows"), "Ya, reby-ata, kazhetsya, vlyubilsya" ("Guys, I Think I've Fallen in Love") and others. In the lyrics of the song, the poet reveals the soldiers' feelings of joy at the first victory, expressed in the lyrical lines: "There have been many hard days, there will be many hard days, so it is too early to sum things up. And so we have met, she and I, and so we have seen each other, she and I, somewhere on a country road" [4, p. 75]. The song "Kak, skazhi, tebya zovut?", performed by well-known artists (P. G. Kravetsky, I. D. Kobzon, L. V. Leshchenko and E. A. Khil), became one of the most popular songs about the war and Victory.



Example 1. "So, tell me, what's your name?" Words by M. Matusovsky, music by V. Basner (excerpt). Sidorovsky, L. I. And Only Because of That We Won... : Essays. — Leningrad: Sovetsky Kompozitor, Leningrad Branch, 1985. — P. 75.

The unique lyrics created by M. L. Matusovsky were rooted in the tragic events he had lived through, which are reflected in the songs "Vernulsya ya na Rodinu" ("I Have Returned to My Homeland"), "Ballada o soldate" ("Ballad of a Soldier") and others.

Preserving the memory of the events of the Great Patriotic War remains one of the most important tasks of contemporary culture. Although today's composers draw on new art forms that combine poetic text, music, graphics, audio, video, animation and so on, the song genre has not lost its significance in the first quarter of the 21st century. It is in the texts of poets and composers who took part in the Great Patriotic War that the events recreating the chronology of Victory's approach were captured.

REFERENCES

1. Bikbulatova, K. F. (2005) 'Matusovskii Mikhail L'vovich' [Matusovsky, Mikhail Lvovich], in Skatov, N. N. (ed.) Russkaya literatura XX veka. Prozaiki, poety, dramaturgi: biobibliograficheskii slovar': v 3 t. [Russian Literature of the 20th Century. Prose Writers, Poets, Playwrights: A Biobibliographical Dictionary: In 3 Vols.]. Vol. 2. Moscow: OLMA-PRESS Invest, pp. 542–544. Available at: https://militera.org/poetry/poets/m/g41993/ (Accessed: 2 October 2026). [In Russian].
2. Glushakov, Ya. V. (2016) Massovaya pesnya v otechestvennoi kul'ture pervoi poloviny XX veka [Mass Song in the National Culture of the First Half of the 20th Century]. Cand. Sc. (Art History) dissertation. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music. [In Russian].
3. Pesni boevoi slavy: pesni Sovetskoi armii i Voenno-morskogo flota [Songs of Military Glory: Songs of the Soviet Army and Navy] (1957). Moscow: Voenizdat. [In Russian].
4. Sidorovskii, L. I. (1985) I tol'ko potomu my pobedili...: ocherki [And Only Because of That We Won...: Essays]. Leningrad: Sovetskii kompozitor [Soviet Composer]. [In Russian].
5. Slavim pobedu Oktyabrya. 1917–1967: izbrannye russkie sovetskie pesni: v 5 vyp. Vyp. 3: 1941–1945 gg. [We Glorify the Victory of October. 1917–1967: Selected Russian Soviet Songs: In 5 Issues. Issue 3: 1941–1945] (1967). Edited by V. A. Belyi et al. Moscow: Muzyka. [In Russian].
6. Sokhor, A. N. (1954) Massovaya pesnya v period Velikoi Otechestvennoi voiny (na materiale tvorchestva russkikh sovetskikh kompozitorov) [Mass Song during the Great Patriotic War (Based on the Works of Russian Soviet Composers)]. Extended abstract of Cand. Sc. (Art History) dissertation. Leningrad: Leningrad State Rimsky-Korsakov Conservatory. [In Russian].
7. Tsuker, A. M. (1991) Problemy vzaimodeistviya akademicheskikh i massovykh zhanrov v sovremennoi sovetskoi muzyke [Problems of Interaction between Academic and Mass Genres in Contemporary Soviet Music]. Extended abstract of Dr. Sc. (Art History) dissertation. Moscow: Moscow Tchaikovsky State Conservatory. [In Russian].

Вера Николаевна Демина
доктор искусствоведения
профессор кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории
имени С. В. Рахманинова
e-mail: vnd-80@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7402-9020
Ростов-на-Дону, Россия

Михаил Юрьевич Косилкин
кандидат искусствоведения
доцент кафедры оперной подготовки
Ростовской государственной консерватории
имени С. В. Рахманинова
e-mail: mkossi@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1152-0725
Ростов-на-Дону, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-88-95

ПОЭЗИЯ М. Л. МАТУСОВСКОГО И ИСТОРИЯ ПОБЕДЫ В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ В ПЕСНЯХ ВОЕННЫХ ЛЕТ

Аннотация: *Статья посвящена памяти известного луганского поэта М. Л. Матусовского (1915–1990), стодесятилетний юбилей которого отмечался в 2025 году. В работе рассматриваются проблемы претворения истории Победы в Великой Отечественной войне, отраженной в его поэтических текстах песен. Историческая тема прослеживается не только в литературных и документальных публикациях, фото- и видеосъемках, но и в поэтических текстах песен военных лет. Особое положение в текстах праздника Победы заняли песни, отразившие историю Великой Отечественной войны. Наиболее важными, повествующими о событиях военной истории, являются песни: «Священная война» В. Лебедева-Кумача, А. Александрова, ставшая музыкальной эмблемой Великой Отечественной войны; «Песня о Ладоге» П. Богданова, Л. Шенберга и П. Краубнера, посвященная героям Ладоги; «Вечер на рейде» А. Чуркина, В. Соловьева-Седого, созданная в первый год войны; «В землянке» А. Суркова, К. Листова, строки которой были созданы поэтом после прорыва из окружения и стали частью лирического письма; «Моя Москва» М. Лисянского, И. Дунаевского, прозвучавшая в 1941 году и передающая лирические чувства русских воинов к столице России; «Прощайте, скалистые горы» Н. Букина, Е. Жарковского, посвященная североморцам; «Заветный камень» А. Жарова, Б. Мокроусова, раскрывающая трагические события истории Великой Отечественной войны — уход Черноморского флота из Севастополя; «Случайный вальс» Е. Долматовского, М. Фрадкина, увековечившая возвращение погон и звания «офицер»; «Дорога на Берлин» Е. Долматовского, М. Фрадкина, сохранившая «схему» продвижения освободительных войск на запад — к Берлину. Отмечается, что особая роль в создании фронтовых песен, отражающих события Великой Отечественной войны, принадлежит поэтам, воспевающим доблесть героев и сохраняющим память о погибших. В контексте создания текстов, отражающих историю войны, большое значение принадлежит поэзии М. Л. Матусовского. Стихи выдающегося поэта составили целый пласт отечественной культуры XX века. Его поэтические тексты основаны на реальных событиях, отражая трагедию войны и радость Победы. Особое внимание в статье уделяется песне «На безымянной высоте». В заключение отмечается, что созданные в годы Великой Отечественной войны песни не теряют актуальности и в первой четверти XXI века, сохраняя память о Великой Победе 1945 года.*

Ключевые слова: *творчество М. Л. Матусовского; поэзия и музыка в годы Великой Отечественной войны.*

Великая Отечественная война навсегда останется одной из величайших трагедий XX века. В годы войны отечественные оркестры и ансамбли принимали активное участие в концертных программах фронтовых бригад. Их программы включали не только академическую и народную музыку, но и фронтовые песни, отразившие события войны. Документальность прослеживается не только в публикациях, изобразительных, фото- и видеоматериалах, но и в поэзии, отражающей ход истории войны. Именно поэтические строки, ставшие основой многих песен, созданных профессионалами и любителями в 1941–1945 годы, заняли особое положение в музыкальной культуре второй половины XX — первой четверти XXI века, отразив приближение Победы.

В этот период песни в различных вариантах были снабжены комментариями и опубликованы в многочисленных изданиях. Одними из авторитетных представляются «И только потому мы победили...», «Песни боевой славы», «Славим победу Октября» и пр. [3–5]. Особенности песен, созданных в годы Великой Отечественной войны, рассмотрены в целом ряде трудов. Одним из наиболее ранних является исследование А. Н. Сохора, в котором известный отечественный ученый отмечает, что военные песни последовательно запечатлели ход борьбы, «в них отразились конкретные особенности разных этапов войны и одновременно были обобщены основные черты всего военного периода» [6, с. 5]. Ученый выделяет творчество многих композиторов-песенников, участвовавших в музыкально-общественной деятельности (А. Александрова, В. Захарова, В. Соловьева-Седого, А. Новикова, М. Блантера, И. Дунаевского и других), а также разрабатывает классификацию песен, выделяя гимнические песни, боевые, героикоповествовательные, лирические, сатирические и шуточные [6, с. 6].

Важным для понимания значения жанра в динамике отечественной культуры XX века является фундаментальное исследование А. М. Цукера, в котором ученый отмечает: «Массовой музыке действительно свойственна особого рода амбивалентность: при тяготении или принадлежности к различным формам профессионализма она в то же время имеет тенденцию к фольклоризации <...>. Указанная тенденция в большой мере и обеспечивает массовой музыке необходимую степень общественной распространенности, а это один из важнейших критериев данного музыкального вида, предполагающий апелляцию к духовному опыту широкого круга слушателей, возможность удовлетворить их жизненные, социальные, эстетические потребности, отразить наиболее общезначимый для них круг образов и эмоций» [7, с. 11–12]. В своих многочисленных исследованиях А. М. Цукер всесторонне рассматривает данный жанр в различных аспектах развития отечественной культуры. Среди исследований первой четверти XXI века необходимо выделить научный труд Я. В. Глушакова, в котором автор отмечает: «Овладевшие массовым сознанием и ставшие частью военного уклада, эти песни свободны от идеологии и апеллируют к общечеловеческим ценностям, что объясняет современный к ним интерес. Данные ВЦИОМ свидетельствуют, что из всех форм памяти о войне песня оказалась наиболее жизнеспособной» [2, с. 17–18].

Наиболее важными, повествующими о событиях военной истории, являются песни: «Священная война» В. Лебедева-Кумача, А. Александрова, ставшая музыкальной эмблемой Великой Отечественной войны; «Песня о Ладоге» П. Богданова, Л. Шенберга и П. Краубнера, посвященная героям Ладоги; «Вечер на рейде» А. Чуркина, В. Соловьева-Седого, созданная в первый год войны; «В землянке» А. Суркова, К. Листова, строки которой были созданы поэтом после прорыва из окружения и стали частью лирического письма; «Моя Москва» М. Лисянского, И. Дунаевского, прозвучавшая в 1941 году и передающая лирические чувства русских воинов к столице России; «Прощайте, скалистые горы» Н. Букина, Е. Жарковского, посвященная североморцам. Многие песни войны не были опубликованы и остались в памяти фронтовиков. «Дорога на Берлин» Е. Долматовского, М. Фрадкина, сохранившая «схему» продвижения освободительных войск на запад — к Берлину, остается одной из наиболее популярных. Поэтический

текст песни был создан поэтом после Курской битвы. Автор вспоминал: «Наши войска стали стремительно продвигаться на запад, названия улиц, по которым они проходили, покидая освобожденные города, вдруг становились символическими, указующими, призывающими» [4, с. 60]. В исполнении Л. Утесова песня звучала с окончанием «На Берлин!». В песне «Заветный камень» А. Жарова, Б. Мокроусова раскрываются трагические события военной истории — уход Черноморского флота из Севастополя. Люди, «покидая священный город, брали с собой кто горсть крымской земли, кто камень, обещая вернуть на место» [4, с. 25]. «Случайный вальс» («Офицерский вальс») Е. Долматовского, М. Фрадкина увековечил возвращение погон и звания «офицер». «В ту пору слово „офицер" только приобретало право на существование, только проникало в обиход» [4, с. 50]. Одна из строк песни включала слова: «И лежит у меня на погоне незнакомая ваша рука».

Большой вклад в развитие жанра фронтовой песни внесли не только композиторы, но и поэты. Они воспевали мир, пришедший на смену борьбе, оплакивали погибших и прославляли победителей. В контексте создания текстов, отражающих историю войны, большое значение принадлежит поэзии Михаила Львовича Матусовского [1]. Стихи выдающегося поэта составили целый пласт отечественной культуры XX века. Его поэтические тексты основаны на реальных событиях, отражая трагедию войны и радость Победы. Его военная поэзия представляется архивной летописью Великой Отечественной войны, пройденной им в качестве военного корреспондента. К особенностям отражения военных событий в стихах поэта необходимо отнести документальность (описание реально случившихся фронтовых событий), опору на личный опыт корреспондента (поэт прошел войну от ее начала и до Победы, деля с бойцами все тяготы фронтовой жизни) и тему памяти о подвиге русских солдат.

В контексте проблем трансляции исторической памяти в текстах М. Л. Матусовского о Великой Отечественной войне особого внимания заслуживает песня «На безымянной высоте». Песня была создана в 1960-х годах в связи с подготовкой картины «Тишина». Режиссер В. П. Басов предложил написать музыку к кинофильму композитору В. Е. Баснеру. «Объяснил: очень нужна одна главная песня фильма, которую будет исполнять человек, недавно вернувшийся с войны, — песня о тех, кто не вернулся <…> Его опыт к тому времени оказался совсем невелик. И вот песня о войне, от имени фронтовика. Композитор чувствовал огромную необходимость написать ее: ведь сам был опален пламенем Великой Отечественной — служил в артиллерии, потерял близких» [4, с. 67]. Именно М. Л. Матусовский смог воплотить трагедию Родины, оплакивающей своих погибших героев. Он создал стихи о троих выживших после тяжелого боя солдатах «у незнакомого поселка на безымянной высоте». Значимость поэтическому тексту придавала достоверность событий. М. Л. Матусовский опирался на рассказ своего коллеги из фронтовой газеты, однако «полковник Плотников нашел имена тех героев-сибиряков, всех восемнадцати, но в живых тогда из них осталось, только двое — Герасим Ильич Лапин (проживал в Донецке) и Константин Николаевич Власов (в Новосибирске). Бой был под поселком Бетлицы, на Калужской земле» [4, с. 68]. Композитор создал несколько вариантов музыки к стихам; только после исполнения в оркестровой версии ее приняли, исполнять песню пригласили Л. П. Барашкова. Лишь картина вышла на экран, песня обрела популярность на всей территории страны.

Песня «Как, скажи, тебя зовут?» (пример 1) была создана к многосерийной картине И. А. Гостева («Фронт за линией фронта», «Фронт без флангов», «Фронт в тылу врага»), повествующей о действиях крупного партизанского соединения. Для них В. Е. Баснер и М. Л. Матусовский создали несколько песен: «Мне вспомнились снова…», «А туман на луга ложится», «Я, ребята, кажется, влюбился» и другие. Поэт в тексте песни раскрывает чувства радости бойцов от первой победы, выраженной в лирических строках: «Было много трудных дней, будет много трудных дней, — значит, рано подводить итоги. Вот и встретились мы с ней, вот и свиделись мы с ней где-то на проселочной дороге» [4, с. 75]. Песня «Как, скажи, тебя зовут?», исполненная известными артистами (П. Г. Кравецким, И. Д. Кобзоном, Л. В. Лещенко, Э. А. Хилем), стала одной из самых популярных песен о войне и Победе. Создание уникальных поэтических текстов М. Л. Матусовским было связано с пережитыми им трагическими событиями, отраженными в поэтических текстах песен «Вернулся я на Родину», «Баллада о солдате» и др.

Сохранение памяти о событиях Великой Отечественной войны остается одной из важнейших задач современной культуры. Несмотря на привлечение современными композиторами новых форм искусства, объединяющих поэтический текст, музыку, графику, аудио, видео, анимацию и пр., жанр песни не утратил своего значения и в первой четверти XXI века. Именно в текстах поэтов и композиторов — участников Великой Отечественной войны запечатлелись события, воссоздающие хронологию наступления Победы.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бикбулатова К. Ф. Матусовский Михаил Львович // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги : биобиблиографический словарь : в 3 т. / под ред. Н. Н. Скатова. — Москва : ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. — Т. 2 : 3–О. — С. 542–544. — URL: https://militera.org/poetry/poets/m/g41993/ (дата обращения: 02.10.2026).
2. Глушаков Я. В. Массовая песня в отечественной культуре первой половины XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Глушаков Ярослав Владимирович ; Российская академия музыки имени Гнесиных. — Москва, 2016. — 191 с.
3. Песни боевой славы : песни Советской армии и Военно-морского флота : для пения (соло, дуэт, хор) с сопровождением фортепиано, баяна, труб и малого барабана и без сопровождения. — Москва : Воениздат, 1957. — 380 с.
4. Сидоровский Л. И. И только потому мы победили… : очерки. — Ленинград : Советский композитор, Ленинградское отделение, 1985. — 96 с.
5. Славим победу Октября. 1917–1967 : избранные русские советские песни : в 5 вып. Вып. 3 : 1941–1945 гг. / редакционная комиссия: В. А. Белый [и др.] ; предисловие и комментарии А. Шилова. — Москва : Музыка, 1967. — 270 с.
6. Сохор А. Н. Массовая песня в период Великой Отечественной войны : (на материале творчества русских советских композиторов) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Сохор Арнольд Наумович ; Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. — Ленинград, 1954. — 16 с.
7. Цукер А. М. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Цукер Анатолий Моисеевич ; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. — Москва, 1991. — 50 с.

Irina B. Volkodaeva
Doctor of Art History, Professor
Head of the Department of Environmental Design, Institute of Design
The Kosygin State University of Russia
e-mail: vi49@bk.ru
ORCID: 0009-0004-8617-4526
Moscow, Russia

Alla S. Sologub
Senior Lecturer, Postgraduate Student
Department of Environmental Design, Institute of Design
The Kosygin State University of Russia
e-mail: sologuba@yandex.ru
ORCID: 0009-0000-1950-7467
Moscow, Russia

Maria A. Markina
Bachelor's Student
Department of Environmental Design, Institute of Design
The Kosygin State University of Russia
e-mail: memahaon@gmail.com
ORCID: 0009-0000-9815-876X
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-96-106

DAVID LYNCH'S PAINTING AS A SOURCE FOR FORMING THE CONCEPT OF AN IMAGERY-BASED ENVIRONMENT

Summary: *The article examines the transformation of current approaches to the design of interior spaces, in which minimalist solutions are giving way to conceptual interiors with a pronounced emotional component. The relevance of the study stems from the growing demand for spaces that combine functionality with rich texture and narrative potential. The study analyzes David Lynch's painterly legacy as a source for forming a new concept of the imagery-based environment in contemporary interior design. The methodology includes visual analysis of artworks, comparative analysis of design solutions and methods of environmental design. The study identifies the key artistic techniques of Lynchian aesthetics: work with texture and material, a distinctive lighting system, a muted color palette and elements of narrativity. The results show that Lynchian aesthetics offers an alternative approach to organizing space, setting an emotionally saturated environment with a rich tactile experience against the sensory poverty of minimalism. The practical significance of the work lies in the possibility of applying the identified principles in the design of contemporary interiors. The research materials can be used both in professional practice and in education.*
Keywords: *design; interior design; Lynchian aesthetics; imagery-based environment; environmental design; narrativity.*

Contemporary environmental design is witnessing a noticeable shift in conceptual reference points. In all types of spaces, whether residential, public, exhibition or social, the ascetic "white field," which for several decades was considered the standard of good taste, is now increasingly giving way to richly filled spaces with a pronounced character. The new approach to designing the environment not only provides comfort but also saturates the interior with rich texture and history, evoking an emotional response. The source of the artistic treatment for such interiors is often not architectural styles but works of fine art and cinema, and one of the most telling examples is the legacy of the American artist and director David Lynch, whose painterly language took shape long before his famous films and is used to the full in shaping interior spaces.

David Lynch (1946–2025) was born in the American town of Missoula, Montana, and received his art education at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia, where he started out as a painter [12]. His desire to set his own paintings in motion led him to cinema: his first short films of the late 1960s were conceived as "moving paintings," and his debut feature, "Eraserhead" (1977), brought him recognition in independent film circles [15]. He later made the film "Blue Velvet" (1986), the series "Twin Peaks" (1990–1991, 2017) and the film "Mulholland Drive" (2001), which made him one of the most recognizable filmmakers in world cinema. At the same time, painting, drawing and sculpture accompanied Lynch throughout his life. In 2007, the Fondation Cartier in Paris devoted the exhibition "The Air Is on Fire" to his visual art [9], and later the artist's works were exhibited in Philadelphia and Brisbane [17, 7]. In addition, Lynch designed furniture and lamps, and in 2011 he took part in creating the Paris club "Silencio" [18]. Lynch's creative path from the plane of the canvas to the organization of real space thus fully justifies turning to his legacy in the conceptual design of interior spaces.

In this article, Lynchian aesthetics is understood as the set of visual techniques and images that can be traced both in the director's films and in his painting. This aesthetic complex is based on combining the ordinary and the imaginary, familiar objects and astonishing details. Painting is chosen as the focus because in paintings these techniques appear in their purest form, free from the influence of a plot. Lynch's artistic imagery is connected with three movements: surrealism, which rests on the idea that an image is born of a dream and of "pure psychic automatism," that is, of thought free from the control of reason [5]; expressionism, an art movement of the early 20th century that allows



Fig. 1. David Lynch. "Boy Lights Fire," 2010. Mixed media.



Fig. 2. David Lynch. Untitled. Mixed media.

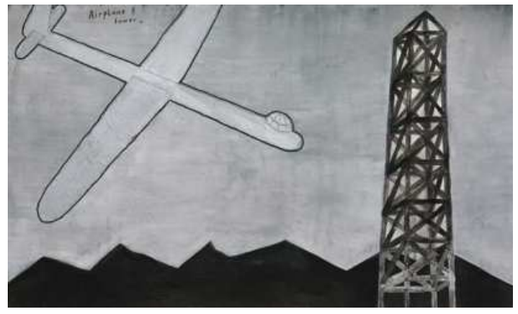


Fig. 3. David Lynch. "Airplane and Tower," 2013. Oil and mixed media on canvas.

deliberate distortion of form and color in order to convey the artist's inner state [1]; and noir, a movement in American cinema of the 1940s–1950s characterized by the night city, high-contrast lighting with large patches of shadow, moral ambiguity and a sense of doom [16]. A distinctive feature of Lynch's painterly language is his particular atten-

tion to material. The visual impression is produced by texture: it reflects the tangible structure of the material, and the viewer guesses how the paint was applied or what properties the material has. It is the surface that Lynch works with: he applies paint in thick relief layers, uses burnt paper and wood, and introduces real objects into the composition, such as a matchbook, children's clothing and tiny light sources (Fig. 1) [17, 4]. The textures in his works resemble a peeling wall, smoke-blackened wood or rusty metal, creating a sense of time, wear and living organic matter that both attracts and repels. The same technique is presented in an extremely concise form in "Woman's Dream," where a black relief mass occupies a considerable part of the canvas. The contrast between the white sky and the coal-black ground, a tower-shaped building with a figure in the window, and the silhouette of a truck form an image of a night city in which familiar objects lose their scale and unambiguous meaning.

The artist treats color and light in a special way. Lighting in his works has a complex semantic character: the light picks out a single window, the flame of a match or a light figure against a dark background. This technique, inherited from noir, lends the scene theatricality and tension, as can be clearly seen in the lithograph "Factory at Night with Nude," which belongs to Lynch's Paris series of lithographs of 2007–2009 [8]. Instead of the whitewashed and evenly lit environment of minimalism, Lynch prefers muted, "dirty" tones (shades of soot and earth, tarnished gold) but at the same time introduces a bold, deep burgundy (Fig. 2). Only occasionally does a sharp patch of red or blue appear in this color range, and it is perceived as a dissonance. Elements of the industrial landscape are a recurrent motif in the artist's work: pipes, factory buildings, towers and airplanes, which refer to the working-class America of the mid-20th century. By the artist's own admission, they are connected with his impressions of Philadelphia, where he studied [15]. In works such as "Airplane and Tower," the gray background, the dark line of the hills and the openwork structure of the tower fill the space with melancholy and a sense of hopelessness (Fig. 3) [7].

Layering and semantic complexity are reflected most fully in Lynch's late works. A 2009 work shows the nude figure of a woman sitting on a bed and holding a real electric knife, while an inscription states that the woman with a broken neck is talking to her husband (Fig. 4) [10]. The work displays the deformation and fragmentation characteristic of the artist: the bodies are elongated, the faces resemble masks, the figures are joined to found objects, and the inscriptions written by hand directly on the image do not clarify but only complicate what is happening. The meaning of such works is not revealed through a plot: each element may turn out to be a symbol of a dream, a fear or a hidden desire, and viewers are left to interpret what they see for themselves, which largely accounts for the characteristic Lynchian enigma [15].

The transfer of this imagery from the plane into environmental space began with Lynch himself. The Red Room from the series "Twin Peaks" and the film "Twin Peaks: Fire Walk with Me" (1992), with its red drapes and brown-and-white zigzag floor, is in essence an interior built according to the laws of his painting. In 2007, he created an installation with a red-and-black carpet and a golden-yellow ceiling for the Fondation Cartier. In 2022, Pace Gallery presented the artist's furniture, lamps and sculptures, and in 2024 the installation "A Thinking Room," two mirror-image rooms created together with the architecture firm Lombardini22, was shown at Milan Design Week [18]. The fullest embodiment of Lynch's spatial thinking in interiors was the club "Silencio," located in a basement in central Paris: its curved walls are lined with wooden blocks covered with gold leaf. Armchairs and lamps designed by Lynch are also incorporated into the interior (Fig. 5) [3].

Lynch's work shows that painterly techniques can be consistently translated into the language of the interior.

Notably, the use of Lynchian aesthetics has long since gone beyond the artist's own experiments. Contemporary designers around the world consciously draw on techniques and metaphors characteristic of Lynch's artistic language, from the checkered floor and heavy drapes of the Red Room in "Twin Peaks" to the winding corridors and spatial ambiguity of "Mulholland Drive," filling new spaces with symbols and visual codes that require viewers to interpret them for themselves.

In designing the interiors of the Moscow bistro InOut, the 11:11 studio used soft rounded forms, contrasting them with surfaces both light and dark, smooth and rough [2]. In the room shown in Fig. 6, an uneven red stone mosaic on the walls and floor is combined with dark wood, an elongated mirror of unusual outline and a fringe ceiling drape, giving the functional space an expressive, almost theatrical character.

One of the artistic techniques of the Lynchian environment is narrativity, that is, the ability of a space to hint at a story without telling it to the end. Objects with a past, antiques and personal artifacts are appropriate in such an interior, each of them becoming a detail of an unfinished plot. In the hall of the Bon Bon bar in Sweden (Fig. 7), the coffered wooden ceiling, the antique chandelier, the curved sofas, the low lamps on thin legs and the plants in large planters create the impression of a room belonging to another era, in which visitors involuntarily find themselves participants in someone else's story.

"Controlled intrigue" is one of Lynch's key techniques used in interior design: the space constantly offers new objects for perception and stimulates the imagination but does not overwhelm the person. A telling example is the TWA Hotel at Kennedy Airport: the terminal, built in 1962 to a design by E. Saarinen, was converted into a hotel by the firms Lubrano Ciavarra Architects and Beyer Blinder Belle and opened in 2019. The main hall, with its red carpet, bronze panels and white disc lamps, retains the strict geometry of the mid-20th century, while the saturated red lends it a theatricality that echoes the nostalgic America of Lynch's films [20].

While traditional design often lacks a complex emotional component and takes the idea of "comfort for all" as its key priority, Lynchian aesthetics creates an "anxiety of presence," a feeling that something has already happened in the space and may happen again. In the interior, it relies on the contrast of light and shadow and on the multilayered, complex texture of surfaces. Lynch's aesthetics makes the history of an interior visible and fills it, beyond its function, with a complex semantic context. The person becomes a participant in what is happening. This is precisely why the Lynchian approach meets the present-day demand for emotional depth, individuality and authenticity without abandoning aesthetic precision.

Building on this idea — the transfer of the artistic language of Lynch's painting into the volume of an interior — the authors created a design for a Lynchian living room (Fig. 8). The aim of the project was to test in practice whether the identified painterly techniques can work in a real space as an integral system rather than as a set of disconnected



*Fig. 4. David Lynch. "Change the F***in' Channel F***face," 2008–2009. Mixed media.*



Fig. 5. Bar of the Silencio club (Paris, France). Design by David Lynch, 2011.



Fig. 6. Interior of the InOut bistro (Moscow), 11:11 studio.

quotations. The study makes it possible to argue that David Lynch's aesthetics has outgrown the limits of an individual style and formed a separate stylistic niche in contemporary interior design that



Fig. 7. Interior of the Bon Bon Bar (Gothenburg, Sweden).



Fig. 8. Concept of the "Lynchian living room." Visualization by M. A. Markina.

has all the qualities of an independent art movement. Like the classical movements, it draws on a particular artistic tradition; it has developed a recognizable visual language (texture, a muted palette, local lighting, irrational symbolism); and, most importantly, it has proved its viability in practice, from the artist's own installations to the work of studios and designers for whom Lynchian imagery has become a working method rather than a one-off quotation.

The significance of this niche, however, is broader than a matter of style. Such an environment offers a different way for a person to exist in space. Here the viewer ceases to be an observer and becomes a co-author of meaning, while space ceases to be the background of life and turns into an event in it. Herein lies the fundamental response of Lynchian aesthetics to the challenge of functionalist movements. It restores to the interior not only tactility and memory but also depth: the capacity to hold uncertainty, mystery and emotional tension, without which human presence in an environment remains incomplete. The anxiety that the environment does not conceal but makes sense of proves to be not a flaw but a form of honesty: it acknowledges that the world is more complex than its orderly representation. This is precisely why Lynchian aesthetics can be regarded as an art movement capable of setting a value framework for design, a framework in which space once again becomes a place where people meet themselves, their own history and that innermost part of them that cannot be described rationally.

REFERENCES

1. Vlasov, V. G. (2004–2010) Novyi entsiklopedicheskii slovar' izobrazitel'nogo iskusstva: v 10 t. [New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts: In 10 Vols.]. St. Petersburg: Azbuka-klassika. [In Russian].
2. InOut — nominatsiya "Gastronomiya" — premiya "Sdelano v Rossii — 2025" [InOut: "Gastronomy" Nomination, "Made in Russia 2025" Award] (2025) Snob, 11 September. Available at: https://snob.ru/made-in-russia/inout-nominatsiia-gastronomiia-premiia-sdelano-v-rossii-2025/ (Accessed: 7 October 2026). [In Russian].
3. 7 Iconic Design Moments from David Lynch's Illustrious Career (2025) Galerie Magazine, 17 January. Available at: https://galeriemagazine.com/david-lynch-iconic-design-moments/ (Accessed: 7 October 2026).
4. Boy Lights Fire (2011; Los Angeles, California, United States) by David Lynch (n.d.) Artchive. Available at: https://www.artchive.com/artwork/boy-lights-fire-david-lynch-2011-los-angeles-california-united-states/ (Accessed: 7 October 2026).
5. Breton, A. (1924) Manifeste du surréalisme. Poisson soluble. Paris: Éditions du Sagittaire.
6. David Lynch: Between Two Worlds (2015) Art Almanac, 25 February. Available at: https://www.art-almanac.com.au/david-lynch-between-two-worlds/ (Accessed: 7 October 2026).
7. David Lynch: Lithos 2007–2009 (2010) Edited by P. Forest. Exhibition catalog. Ostfildern: Hatje Cantz.
8. David Lynch, The Air is on Fire (n.d.) Fondation Cartier pour l'art contemporain. Available at: https://www.fondationcartier.com/en/program/exhibition/david-lynch (Accessed: 7 October 2026).
9. David Lynch's Twisted Art (2009) The Daily Beast, 16 September. Available at: https://www.thedailybeast.com/david-lynchs-twisted-art (Accessed: 7 October 2026).
10. Fran Silvestre Arquitectos. Àtic Blanc, Valencia (2021) Afasia Archzine. Available at: https://afasiaarchzine.com/2021/06/fran-silvestre-atic-blanc-valencia/ (Accessed: 7 October 2026).
11. Lynch, D. and McKenna, K. (2018) Room to Dream. New York: Random House.
12. Pallasmaa, J. (2012) The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. 3rd ed. Chichester: Wiley.
13. Rodley, C. (2005) Lynch on Lynch. Rev. ed. London: Faber and Faber.
14. Schrader, P. (1972) 'Notes on Film Noir', Film Comment, 8(1), pp. 8–13.
15. Shrapnel from the Skies: The Paintings of David Lynch (2014) Hyperallergic, 11 October. Available at: https://hyperallergic.com/shrapnel-from-the-skies-the-paintings-of-david-lynch/ (Accessed: 7 October 2026).
16. Silencio by David Lynch (2011) Dezeen, 7 September. Available at: https://www.dezeen.com/2011/09/07/silencio-by-david-lynch/ (Accessed: 7 October 2026).
17. Turner, V. (1969) The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine.
18. TWA Hotel inside Eero Saarinen's JFK Airport terminal opens reservations (2019) Dezeen, 17 February. Available at: https://www.dezeen.com/2019/02/17/twa-hotel-eero-saarinen-jfk-airport-new-york-city/ (Accessed: 7 October 2026).

Ирина Борисовна Волкодаева
доктор искусствоведения, профессор
заведующий кафедрой «Дизайн среды» института дизайна
Российского государственного университета
им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: vi49@bk.ru
ORCID: 0009-0004-8617-4526
Москва, Россия

Алла Станиславовна Сологуб
старший преподаватель, аспирант
кафедры «Дизайн среды» института дизайна
Российского государственного университета
им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: sologuba@yandex.ru
ORCID: 0009-0000-1950-7467
Москва, Россия

Мария Александровна Маркина
бакалавр
кафедры «Дизайн среды» института дизайна
Российского государственного университета
им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: memahaon@gmail.com
ORCID: 0009-0000-9815-876X
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-96-106

ЖИВОПИСЬ ДЭВИДА ЛИНЧА КАК ИСТОЧНИК ФОРМИРОВАНИЯ КОНЦЕПЦИИ ОБРАЗНОЙ СРЕДЫ

Аннотация: *В статье рассматривается трансформация современных подходов к дизайну интерьерных пространств, где минималистичные решения уступают место концептуальным интерьерам с выраженной эмоциональной составляющей. Актуальность исследования обусловлена растущим запросом на создание пространств, сочетающих функциональность с богатой фактурой и нарративным потенциалом. Исследование посвящено анализу живописного наследия Дэвида Линча как источника формирования новой концепции образной среды в современном дизайне интерьера. Методология включает визуальный анализ произведений искусства, сравнительный анализ дизайнерских решений и средового проектирования. В работе выявлены ключевые художественные приёмы линчианской эстетики: работа с фактурой и материалом, особая система освещения, приглушённая цветовая палитра, элементы нарративности. Результаты демонстрируют, что линчианская эстетика формирует альтернативный подход к организации пространства, противопоставляя сенсорной бедности минимализма эмоционально насыщенную среду с богатым тактильным опытом. Практическая значимость работы заключается в возможности применения выявленных принципов в проектировании современных интерьеров. Материалы исследования могут быть использованы как в профессиональной практике, так и в образовательном процессе.*

Ключевые слова: *дизайн; дизайн интерьера; линчианская эстетика; образная среда; средовое проектирование; нарративность.*

В современном средовом дизайне наблюдается заметная смена концептуальных ориентиров. Во всех видах пространств — жилых, общественных, выставочных и социальных — аскетичное «белое поле», на протяжении нескольких десятилетий считавшееся эталоном вкуса, сегодня всё чаще уступает место наполненным пространствам с выраженным характером. Новый подход к оформлению среды не только обеспечивает комфорт, но и насыщает интерьер богатой фактурой, историей, вызывая у человека эмоциональный отклик. Источником художественного решения для таких интерьеров нередко становятся не архитектурные стили, а произведения изобразительного искусства и кино, и одним из наиболее показательных примеров служит наследие американского художника и режиссёра Дэвида Линча, живописный язык которого сложился задолго до его известных фильмов и в полной мере используется при формировании интерьерных пространств.

Дэвид Линч (1946–2025) родился в американском городе Миссула, штат Монтана, и художественное образование получил в Пенсильванской академии изящных искусств в Филадельфии, где начинал как живописец [12]. Стремление придать движение собственным картинам привело его к кинематографу: первые короткометражные работы конца 1960-х годов задумывались как «движущаяся живопись», а дебютный полнометражный фильм «Головаластик» (1977) принёс ему известность в среде независимого кино [15]. Позднее он создал фильм «Синий бархат» (1986), сериал «Твин Пикс» (1990–1991, 2017) и картину «Малхолланд Драйв» (2001), которые сделали его одним из самых узнаваемых авторов мирового кинематографа. При этом живопись, графика и скульптура сопровождали Линча на протяжении всей жизни. В 2007 году Фонд Картье в Париже посвятил его изобразительному творчеству выставку «The Air Is on Fire» [9], а позднее работы художника экспонировались в Филадельфии и Брисбене [17, 7]. Помимо этого, Линч проектировал мебель и светильники, а в 2011 году принял участие в создании парижского клуба «Silencio» [18]. Таким образом, творческий путь Линча от плоскости холста к организации реального пространства делает вполне обоснованным обращение к его творческому наследию при концептуальном проектировании интерьерных пространств.

Под линчианской эстетикой в данной статье понимается совокупность визуальных приёмов и образов, которая прослеживается как в фильмах режиссёра, так и в его живописи. Эстетический комплекс основан на сочетании обыденного и воображаемого, привычных предметов и удивительных деталей. Обращение именно к живописи объясняется тем, что в картинах эти приёмы представлены в наиболее чистом виде, без влияния сюжета. Художественные образы Линча связаны с тремя направлениями: сюрреализм — в основе которого лежит представление о том, что образ рождается из сновидения и «чистого психического автоматизма», то есть из мышления, свободного от контроля рассудка [5]; экспрессионизм — художественное направление начала XX века, допускающее намеренное искажение формы и цвета ради передачи внутреннего состояния автора [1]; нуар — художественное направление американского кино 1940–1950-х годов, для которого характерны ночной город, контрастное освещение с обширными пятнами тени, моральная неопределённость и ощущение обречённости [16]. Отличительной чертой живописного языка Линча является особое внимание к материалу. Зрительное впечатление производит фактура — она отражает осязаемую структуру материала, зритель угадывает способ нанесения краски или свойства используемого материала. Линч работает именно с поверхностью: он наносит краску плотными рельефными слоями, использует жженую бумагу и дерево, а в композицию вводит настоящие предметы, такие как спичечный коробок, детская одежда и крошечные источники света (рис. 1) [17, 4]. Текстуры в его работах напоминают облупившуюся стену, закопчённое дерево или ржавый металл, благодаря чему возникает ощущение времени, износа и живой органической материи, одновременно привлекающей и отталкивающей. Тот же приём в предельно лаконич-

ной форме представлен в работе «Woman's Dream», где значительную часть полотна занимает чёрная рельефная масса. Контраст белого неба и угольно-чёрной земли, здание в форме башни с фигурой в окне и силуэт грузовика формируют образ ночного города, в котором привычные предметы утрачивают масштаб и однозначный смысл.

Особое отношение у художника к цвету и свету. Освещение в его работах носит сложный семантический характер: свет выхватывает отдельное окно, огонёк спички или светлую фигуру на тёмном фоне. Этот приём, унаследованный от нуара, придаёт сцене театральность и напряжение, что хорошо заметно в литографии «Factory at Night with Nude», которая относится к парижской серии литографий Линча 2007–2009 годов [8]. Минимализму, с его выбеленной и равномерно освещённой средой, Линч предпочитает приглушённые, «грязные» тона: оттенки копоти и земли, потемневшее золото, но вместе с этим вводит убедительный, глубокий бордовый цвет (рис. 2). Лишь изредка в эту цветовую гамму вводится резкое пятно красного или синего цвета, которое воспринимается как диссонанс. Устойчивым мотивом в творчестве художника являются элементы индустриального пейзажа: трубы, фабричные корпуса, вышки и самолёты, которые отсылают к рабочей Америке середины XX века. По признанию самого автора, они связаны с впечатлениями от Филадельфии, где он учился [15]. На таких работах, как «Airplane and Tower», серый фон, тёмная линия холмов и ажурная конструкция вышки наполняют пространство меланхолией и ощущением безысходности (рис. 3) [7].

Многослойность и семантическая сложность в наибольшей степени отражены в поздних работах Линча. В работе 2009 года изображена обнажённая фигура женщины, сидящей на кровати и держащей настоящий электрический нож, а надпись сообщает, что женщина со сломанной шеей разговаривает с мужем (рис. 4) [10]. В работе показана свойственная автору деформация и фрагментарность: тела вытянуты, лица напоминают маски, фигуры соединены с найденными предметами, а надписи, нанесённые от руки прямо на изображение, не проясняют, а лишь усложняют происходящее. Смысл подобных произведений не раскрывается через сюжет: каждый элемент может оказаться символом сна, страха или скрытого желания, и зрителю предоставляется возможность самостоятельно истолковать увиденное, чем во многом и объясняется характерная линчианская загадочность [15].

Перенос этой образной системы из плоскости в средовое пространство начался с самого Линча. Красная комната из сериала «Твин Пикс» и фильма «Твин Пикс: Огонь, иди со мной» (1992), с красными драпировками и коричнево-белым зигзагообразным полом, по сути, представляет собой интерьер, построенный по законам его живописи. В 2007 году для Фонда Картье он создал инсталляцию с красно-чёрным ковром и золотисто-жёлтым потолком. Галерея Pace в 2022 году представила мебель, светильники и скульптуры художника, а в 2024 году на Миланской неделе дизайна была показана инсталляция «A Thinking Room» — две зеркально повторяющиеся комнаты, созданные совместно с архитектурным бюро Lombardini22 [18]. Наиболее полным воплощением интерьерного пространственного мышления Линча стал клуб «Silencio», расположенный в подвале в центре Парижа: его изогнутые стены облицованы деревянными блоками, покрытыми сусальным золотом. В интерьер также вписаны авторские кресла и светильники (рис. 5) [3].

Творчество Линча показывает, что живописные приёмы могут быть последовательно переведены на язык интерьера.

Примечательно, что обращение к линчианской эстетике давно вышло за пределы авторских экспериментов. Современные дизайнеры по всему миру осознанно используют приёмы и метафоры, свойственные художественному языку Линча, — от шахматного пола и тяжёлых драпировок Красной комнаты «Твин Пикса» до петляющих коридоров и неопределённости пространства «Малхолланд Драйва», — наполняя новые пространства символами и визуальными кодами, требующими от зрителя самостоятельного истолкования.

При оформлении интерьеров московского бистро InOut студия 11:11 использовала мягкие скруглённые формы, противопоставляя их светлым и тёмным, гладким и шероховатым поверхностям [2]. В помещении, показанном на рисунке 6, неровная мозаика из красного камня на стенах и полу сочетается с тёмным деревом, вытянутым зеркалом необычного контура и потолочной драпировкой из бахромы, благодаря чему функциональное пространство приобретает выразительный, почти театральный характер.

Одним из художественных приёмов линчианской среды является нарративность, то есть способность пространства намекать на историю, не рассказывая её до конца. В таком интерьере уместны предметы с прошлым, старинные вещи и личные артефакты, каждый из которых становится деталью незавершённого сюжета. В зале бара Bon Bon в Швеции (рис. 7) кессонный деревянный потолок, старинная люстра, изогнутые диваны, невысокие лампы на тонких ножках и растения в крупных вазонах создают впечатление помещения, принадлежащего другой эпохе, в котором посетитель невольно оказывается участником чужой истории.

«Управляемая интрига» — один из ключевых приёмов Линча, используемый в дизайне интерьера, при котором пространство постоянно предлагает новые объекты для восприятия и стимулирует воображение, но не подавляет человека. Показательным примером служит TWA Hotel в аэропорту Кеннеди: терминал, построенный в 1962 году по проекту Э. Сааринена, был преобразован в отель бюро Lubrano Ciavarra Architects и Beyer Blinder Belle и открыт в 2019 году. Главный зал с красным ковром, бронзовыми панелями и белыми дисковыми светильниками сохраняет строгую геометрию середины XX века, а насыщенный красный цвет придаёт ей театральность, перекликающуюся с ностальгической Америкой фильмов Линча [20].

Если традиционный дизайн зачастую лишен сложной эмоциональной составляющей и принимает как ключевой приоритет идею «комфорта для всех», то линчианская эстетика формирует «тревогу присутствия» — ощущение того, что в пространстве уже что-то произошло и может произойти вновь. Линчианская эстетика в интерьере опирается на контраст света и тени, многослойную, сложную фактуру поверхностей. Эстетика Линча делает историю интерьера видимой, наполняет его помимо функции сложным смысловым контекстом. Человек становится участником происходящего. Именно поэтому линчианский подход отвечает на современный запрос эмоциональной глубины, индивидуальности и подлинности, не отказываясь при этом от эстетической выверенности.

Основываясь на изложенной идее — переносе художественного языка живописи Линча в объём интерьера, — авторами был создан проект линчианской гостиной (рис. 8). Задача проекта состояла в том, чтобы проверить на практике, способны ли выявленные живописные приёмы работать в реальном пространстве как целостная система, а не как набор разрозненных цитат. Проведённое исследование позволяет утверждать, что эстетика Дэвида Линча переросла рамки индивидуального стиля и сформировала отдельную стилевую нишу в современном дизайне интерьерных пространств, обладающую всеми качествами самостоятельного художественного направления. Подобно классическим направлениям, она опирается на определённую художественную традицию, она выработала узнаваемый визуальный язык — фактурность, приглушённую палитру, локальное освещение, иррациональную символику — и, что важнее всего, доказала свою жизнеспособность практикой: от инсталляций самого художника до работ студий и дизайнеров, для которых линчианская образность стала рабочим методом, а не разовой цитатой.

Однако значение этой ниши шире стилистического. Среда предлагает иной способ бытия человека в пространстве. Зритель здесь перестаёт быть наблюдателем и становится соавтором смысла; пространство же перестаёт быть фоном жизни и превращается в её событие. В этом состоит принципиальный ответ линчианской эстетики вызову функционалистских направлений. Она возвращает интерьеру не только тактильность и память, но и глубину — способность удерживать неопределённость, тайну и эмоциональное напряжение, без которых человеческое присутствие в среде остаётся неполным. Тревога, которую среда не скрывает, а осмысляет, оказывается не издержкой, а формой честности: она признаёт, что мир сложнее его упорядоченного изображения. Именно поэтому линчианская эстетика может рассматриваться как художественное направление, способное задавать ценностную рамку проектирования — рамку, в которой пространство снова

становится местом встречи человека с самим собой, со своей историей и с тем сокровенным, что не поддаётся рациональному описанию.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004–2010.
2. InOut — номинация «Гастрономия» — премия «Сделано в России — 2025» // Сноб : [сайт]. — 2025. — 11 сент. — URL: https://snob.ru/made-in-russia/inout-nominatsiia-gastronomiia-premiia-sdelano-v-rossii-2025/ (дата обращения: 07.10.2026).
3. 7 Iconic Design Moments from David Lynch's Illustrious Career // Galerie Magazine : [сайт]. — 2025. — 17 янв. — URL: https://galeriemagazine.com/david-lynch-iconic-design-moments/ (дата обращения: 07.10.2026).
4. Boy Lights Fire (2011; Los Angeles, California, United States) by David Lynch // Artchive : [сайт]. — URL: https://www.artchive.com/artwork/boy-lights-fire-david-lynch-2011-los-angeles-california-united-states/ (дата обращения: 07.10.2026).
5. Breton A. Manifeste du surréalisme. Poisson soluble. — Paris : Éditions du Sagittaire, 1924. — 190 p.
6. David Lynch: Between Two Worlds // Art Almanac : [сайт]. — 2015. — 25 февр. — URL: https://www.art-almanac.com.au/david-lynch-between-two-worlds/ (дата обращения: 07.10.2026).
7. David Lynch: Lithos 2007–2009 : [каталог выставки] / ed. by P. Forest. — Ostfildern : Hatje Cantz, 2010. — 192 p.
8. David Lynch, The Air is on Fire // Fondation Cartier pour l'art contemporain : [сайт]. — URL: https://www.fondationcartier.com/en/program/exhibition/david-lynch (дата обращения: 07.10.2026).
9. David Lynch's Twisted Art // The Daily Beast : [сайт]. — 2009. — 16 сент. — URL: https://www.thedailybeast.com/david-lynchs-twisted-art (дата обращения: 07.10.2026).
10. Fran Silvestre Arquitectos. Àtic Blanc, Valencia // Afasia Archzine : [сайт]. — 2021. — URL: https://afasiaarchzine.com/2021/06/fran-silvestre-atic-blanc-valencia/ (дата обращения: 07.10.2026).
11. Lynch D., McKenna K. Room to Dream. — New York : Random House, 2018. — 592 p.
12. Pallasmaa J. The Eyes of the Skin : Architecture and the Senses. — 3rd ed. — Chichester : Wiley, 2012. — 128 p.
13. Rodley C. Lynch on Lynch. — Rev. ed. — London : Faber and Faber, 2005. — 336 p.
14. Schrader P. Notes on Film Noir // Film Comment. — 1972. — Vol. 8, no. 1. — P. 8–13.
15. Shrapnel from the Skies: The Paintings of David Lynch // Hyperallergic : [сайт]. — 2014. — 11 окт. — URL: https://hyperallergic.com/shrapnel-from-the-skies-the-paintings-of-david-lynch/ (дата обращения: 07.10.2026).
16. Silencio by David Lynch // Dezeen : [сайт]. — 2011. — 7 сент. — URL: https://www.dezeen.com/2011/09/07/silencio-by-david-lynch/ (дата обращения: 07.10.2026).
17. Turner V. The Ritual Process : Structure and Anti-Structure. — Chicago : Aldine, 1969. — 213 p.
18. TWA Hotel inside Eero Saarinen's JFK Airport terminal opens reservations // Dezeen : [сайт]. — 2019. — 17 февр. — URL: https://www.dezeen.com/2019/02/17/twa-hotel-eero-saarinen-jfk-airport-new-york-city/ (дата обращения: 07.10.2026).

Peter V. Dobrolyubov
Sculptor
Diploma Holder of the Russian Academy of Arts
Member of the Union of Artists of Russia, MSKh, TSKhR, OMS
e-mail: petrdobrolubov@mail.ru
ORCID: 0000-0003-0709-3265
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-107-113

THE ATAMAN'S PERNACH: AN ATTEMPT AT RECONSTRUCTION

Summary: *The article examines the experience of recreating an ataman's pernach and reflects on the continuity of professional skill in artistic practice. Based on the work of the author team, it traces the sequence of studying a museum specimen, taking measurements, preparing sketches and drawings, digital modeling, and manufacturing the item. The design of the shestoper, the ratio of its metal and wooden parts, and the features of the ornamentation and decorative treatment of the surfaces are described. The main technological methods are presented, including lost-wax casting, turning, grinding, polishing, and applying a protective coating. Special attention is paid to the interaction between the specialists responsible for artistic supervision, modeling, casting, metalworking, and woodworking. The author compares the methods used with the experience of learning and teaching at the Stroganov School, emphasizing the importance of studying the object, knowing the materials, and mastering manual techniques. Digital technologies are viewed as a tool that complements traditional training but does not replace a professional understanding of form and structure. The recreation of the regalia is presented as an artistic work that combines research preparation, craft skills, and attention to cultural tradition. The author concludes that the continuity of the school is manifested in the preservation of requirements for the accuracy of execution, the consistency of technological operations, and the integrity of the artistic treatment. The team's experience demonstrates the possibility of combining traditional and modern methods when working on a historical object that is significant for preserving the Cossack heritage and passing on professional expertise to generations of artists.*

Keywords:*ataman's pernach; shestoper (six-flanged mace); Cossack regalia; art metal; lost-wax casting; digital modeling; Stroganov school; continuity of craftsmanship.*

Recreating a historical object requires attention not only to its appearance but also to the cultural environment in which it acquired its significance. For an artist, working on an ataman's pernach involves studying the design, ornamentation, and manufacturing technology; at the same time, it draws attention to the history of the Cossacks and the preservation of their traditions.

The historical context of the project is linked to the name of Ataman Count Matvey Ivanovich Platov and the memory of the campaigns of the Russian army in the early 19th century [1; 2]. Turning to this tradition became the starting point for the modern work on the ataman's shestoper (six- flanged mace) [3; 4].

The pernach was made according to sketches by P. K. Kornakov and O. V. Agafonov. The team included P. V. Dobrolyubov, who provided artistic supervision; A. V. Podkopaev, who carried out casting and metalworking; V. O. Agafonov, who was responsible for 3D modeling; and M. V. Matveev, who did the woodworking. The main work was carried out in my workshop in the Artists' Town on Verkhnyaya Maslovka.

The making of the item was preceded by a study of the museum specimen in the collections of the State Historical Museum, carried out with the permission of the director, A. K. Levykin. The examination of the object included taking measurements and making sketches and drawings. The collected materials became the basis for further



Fig. 1. A. O. Orlovsky. Portrait of M. I. Platov. 1812–1813.

modeling and manufacturing of individual parts. The study of the specimen, digital preparation, and work in the material constituted successive stages of a single process.

The ataman's shestoper consists of a head, a handle, and a butt. The head is formed by six metal flanges — silver-colored plates arranged vertically around the central element. Their carved ornament resembles the pattern of a general's embroidery. In the upper part of the head, there is a gold-colored round nut decorated with laurel leaves.

In the upper part of the handle, there is a silver-colored cylindrical insert with an engraved inscription. Below are two gold-colored bands with a laurel ornament; a wooden insert is fixed between them. The lower part of the handle is wrapped with thin twisted wire. The butt, which widens downward, also has a golden surface and is decorated with laurel



Fig. 2. Monument to M. I. Platov in Moscow. Sculptor K. R. Chernyavsky. 2013. Fragment.

leaves. On its lower end, there is a round medallion with an image of the Host's seal.

The artistic design of the item is based on a combination of metal and wooden elements, the alternation of silver and golden surfaces, and the repetition of the laurel ornament. The decorative treatment emphasizes the structure: the individual parts retain visual independence and at the same time form a cohesive composition.

In the manufacture of the parts, lost-wax casting and turning were combined. During the preparatory stages, molds made of Viksint and wax models were used. The outer surfaces of the parts were ground and polished, and a protective and decorative coating was applied using an electrochemical process.

The work required the coordination of casting, turning, and finishing operations. Particular importance was attached to the accuracy of the joints, the ratio of metal and wooden parts, and the preservation of the ornamental pattern. The digital model helped to prepare the geometry of the parts, but the final artistic result was determined by their manufacture, assembly, and processing in the material.

This experience once again prompted me to turn to the question of the relationship between traditional and digital methods in the training of artists. While teaching art metalwork at the Stroganov School, I observed how the learning objectives and the ways of achieving them changed. Traditional training involved measuring museum exhibits, sketching, making wash drawings and technical drawings on a drawing board, and manually creating sculptural models, fireplace grilles, and works of medallic art. This kind of work developed



Fig. 4. Pernach. 3D model.

an understanding of form and structure through direct interaction with the object and the material.

Computer programs have expanded the range of professional tools. Three-dimensional modeling has come to be used in the design of individual parts and sculptural compositions of various scales. However, the contrast between manual labor and digital work does not fully capture the essence of the changes. It is more important to understand what tasks each method addresses and how they complement each other.

In working on the pernach, digital preparation did not eliminate the need to study the museum specimen and take into account the properties of the materials. There remains a distance between the image on the screen and the finished item, which is bridged by specialists who carry out casting, metalworking, finishing, and woodworking. Therefore, the continuity of the school is manifested not in rejecting new tools but in preserving professional requirements for form, structure, and quality of execution.



Fig. 6. Ataman M. I. Platov. Color engraving. 19th century.

In my memories of studying at the Stroganov School, the idea of mastery as knowledge passed down from generation to generation is particularly important to me. A. P. Smolenkov told me about the Zlatoust engravers, metal carvers, and gunsmiths whom he had known personally. What stood out in these stories was the precision with which every detail was handled, a precision achieved through many years of experience and the mastery of techniques passed down by predecessors. This attitude toward craft remains essential for the contemporary artist, regardless of the tools they use.

The work on the ataman's pernach combined the study of a museum specimen, digital modeling, and traditional techniques of artistic metalworking and woodworking. The sequence of these stages was of considerable importance: the measurements and graphic materials served as the basis for modeling, and the prepared models were finally realized through the manufacture, assembly, and finishing of the parts. The integrity of the artistic treatment depended on the coordinated work of all team members.



Fig. 3. Shestoper. Sketch. 2010.

This experience has shown that digital technologies are not in opposition to the craft tradition. They expand the possibilities for preparing an item, but they do not replace knowledge of the properties of materials, an understanding of the design, and manual processing skills. The continuity of the professional school is manifested primarily in the preservation of this knowledge and of the requirements for the quality of execution, regardless of the tools used.

Thus, the significance of the work carried out lies not only in the creation of the ataman's regalia but also in the practical combination of research, design, and craft experience. Turning to a historical object becomes a way to convey professional knowledge and maintain interest in the cultural heritage of the Cossacks.



Fig. 5. The recreated pernach. Fragment.

REFERENCES

1. Bezotosnyi, V. M. (2012) 'Platov Matvei Ivanovich' [Platov, Matvey Ivanovich], in Otechestvennaya voina 1812 goda i osvoboditel'nyi pokhod russkoi armii 1813–1814 godov: entsiklopediya: v 3 t. [The Patriotic War of 1812 and the Liberation Campaign of the Russian Army of 1813–1814: An Encyclopedia: In 3 Vols.]. Vol. 3. Moscow: ROSSPEN, p. 105. [In Russian].
2. Glinka, V. M. and Pomarnatskii, A. V. (1981) 'Platov Matvei Ivanovich' [Platov, Matvey Ivanovich], in Voennaya galereya Zimnego dvortsa [The Military Gallery of the Winter Palace]. 3rd ed. Leningrad: Iskusstvo, pp. 147–149. [In Russian].
3. Kochergin, M. (1905) 'Platov, Matvei Ivanovich' [Platov, Matvey Ivanovich], in Polovtsov, A. A. (ed.) Russkii biograficheskii slovar' [Russian Biographical Dictionary]. Vol. 14: Plavil'shchikov – Primo. St. Petersburg, pp. 21–35. [In Russian].
4. Tarasov, E. I. (1902) Donskoi ataman Platov (1751–1818): ego zhizn' i podvigi [Don Ataman Platov (1751–1818): His Life and Deeds]. St. Petersburg. [In Russian].

Петр Владимирович Добролюбов
скульптор
дипломант Российской академии художеств
член Союза художников России, МСХ, ТСХР, ОМС
e-mail: petrdobrolubov@mail.ru
ORCID: 0000-0003-0709-3265
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-107-113

АТАМАНСКИЙ ПЕРНАЧ: ОПЫТ ВОССОЗДАНИЯ

Аннотация: *Статья посвящена опыту воссоздания атаманского пернача и осмыслению преемственности профессионального мастерства в художественной практике. На материале работы авторского коллектива рассматривается последовательность изучения музейного образца, выполнения обмеров, подготовки эскизов и чертежей, цифрового моделирования и изготовления изделия. Описаны конструкция шестопера, соотношение его металлических и деревянных частей, особенности орнаментального оформления и декоративной обработки поверхностей. Представлены основные технологические приёмы, включающие литьё по выплавляемым моделям, токарную обработку, шлифовку, полировку и нанесение защитного покрытия. Особое внимание уделено взаимодействию специалистов, отвечавших за художественное сопровождение, моделирование, литьё, металлообработку и работу с деревом. Автор сопоставляет использованные методы с опытом обучения и преподавания в Строгановке, подчёркивая значение изучения предмета, знания материалов и владения ручными приёмами. Цифровые технологии рассматриваются как инструмент, дополняющий традиционную подготовку, но не заменяющий профессионального понимания формы и конструкции. Воссоздание регалии представлено как художественная работа, соединяющая исследовательскую подготовку, ремесленные навыки и внимание к культурной традиции. Сделан вывод о том, что преемственность школы проявляется в сохранении требований к точности исполнения, согласованности технологических операций и целостности художественного решения. Опыт коллектива показывает возможность объединения традиционных и современных средств при работе над историческим предметом, значимым для сохранения казачьего наследия и передачи профессионального опыта поколениям художников.*

Ключевые слова: *атаманский пернач; шестопер; казачьи регалии; художественный металл; литьё по выплавляемым моделям; цифровое моделирование; Строгановская школа; преемственность мастерства.*

Воссоздание исторического предмета требует внимания не только к его внешнему облику, но и к культурной среде, в которой он приобрёл своё значение. Для художника работа над атаманским перначом связана с изучением конструкции, орнамента и технологии изготовления; вместе с тем она обращает к истории казачества и сохранению его традиций.

Исторический контекст проекта связан с именем атамана графа Матвея Ивановича Платова и памятью о походах русской армии начала XIX века [1; 2]. Обращение к этой традиции стало отправной точкой современной работы над атаманским шестопером [3; 4].

Пернач был изготовлен по эскизам П. К. Корнакова и О. В. Агафонова. В авторский коллектив вошли П. В. Добролюбов, осуществлявший художественное сопровождение, А. В. Подкопаев, выполнявший литьё и металлообработку, В. О. Агафонов, отвечавший за 3D-моделирование, и М. В. Матвеев, занимавшийся деревообработкой. Основные работы проводились в моей мастерской в Городке художников на Верхней Масловке.

Подготовке изделия предшествовало исследование музейного образца в фондах Государственного исторического музея, проведённое с разрешения директора А. К. Левыкина. Изучение предмета включало обмеры, выполнение эскизов и чертежей. Собранные материалы стали основой для дальнейшего моделирования и изготовления отдельных деталей. Исследование образца, цифровая подготовка и работа в материале составляли последовательные этапы одного процесса.

Атаманский шестопер состоит из головки, рукояти и подтока. Головка образована шестью металлическими перьями — пластинками серебряного цвета, вертикально расположенными вокруг центрального элемента. Их резной орнамент напоминает узор генеральского шитья. В верхней части головки находится круглая гайка золотого цвета, украшенная лавровыми листьями.

В верхней части рукояти размещена цилиндрическая вставка серебряного цвета с гравированной надписью. Ниже расположены две обоймицы золотого цвета с лавровым орнаментом; между ними закреплена деревянная вставка. Нижняя часть рукояти оплетена тонкой скрученной проволокой. Подток, расширяющийся книзу, также имеет золотистую поверхность и украшен лавровыми листьями. На его нижнем торце находится круглый медальон с изображением войсковой печати.

Художественное решение изделия строится на сочетании металлических и деревянных элементов, чередовании серебристых и золотистых поверхностей, повторении лаврового орнамента. Декоративная обработка подчёркивает конструкцию: отдельные части сохраняют зрительную самостоятельность и одновременно образуют целостную композицию.

При изготовлении деталей сочетались литьё по выплавляемым моделям и токарная обработка. На подготовительных этапах применялись формы из виксинта и восковые модели. Наружные поверхности деталей шлифовали и полировали, а защитно-декоративное покрытие наносили электрохимическим способом.

Работа требовала согласования литейных, токарных и отделочных операций. Особое значение имели точность соединений, соотношение металлических и деревянных частей, сохранение орнаментального рисунка. Цифровая модель помогала подготовить геометрию деталей, однако окончательный художественный результат определялся их изготовлением, сборкой и обработкой в материале.

Этот опыт вновь заставил меня обратиться к вопросу о соотношении традиционных и цифровых методов в подготовке художников. Преподавая художественный металл в Строгановке, я наблюдал, как менялись учебные задачи и способы их решения. Традиционная подготовка предполагала обмеры музейных экспонатов, эскизирование, выполнение отмывок и чертежей на планшете, ручное создание скульптурных моделей, каминных решёток и произведений медальерной пластики. Такая работа развивала понимание формы и конструкции через непосредственное взаимодействие с предметом и материалом.

Компьютерные программы расширили набор профессиональных инструментов. Трёхмерное моделирование стало использоваться при проектировании отдельных деталей и скульптурных композиций различного масштаба. Однако противопоставление ручного труда и цифровой работы не исчерпывает существа изменений. Важнее понимать, какие задачи решает каждый метод и каким образом они дополняют друг друга.

В работе над перначом цифровая подготовка не устраняла необходимости изучать музейный образец и учитывать свойства материалов. Между изображением на экране и готовой вещью сохраняется дистанция, которую преодолевают специалисты, выполняющие литьё, металлообработку, отделку и работу с деревом. Поэтому преемственность школы проявляется не в отказе от новых средств, а в сохранении профессиональных требований к форме, конструкции и качеству исполнения.

В воспоминаниях об учёбе в Строгановке для меня особенно важно представление о мастерстве как о знании, передаваемом от поколения к поколению. А. П. Смоленков рассказывал мне о златоустовских гравёрах, резчиках по металлу и оружейниках, которых он ещё застал. В этих рассказах запоминалась точность работы с каждой деталью, достигнутая благодаря многолетнему опыту и усвоению приёмов предшественников. Такое отношение к ремеслу остаётся существенным и для современного художника независимо от того, какими инструментами он пользуется.

Работа над атаманским перначом объединила изучение музейного образца, цифровое моделирование и традиционные приёмы художественной обработки металла и дерева. Существенное значение имела последовательность этих этапов: обмеры и графические материалы служили основой для моделирования, а подготовленные модели получали окончательное воплощение в ходе изготовления, сборки и отделки деталей. Целостность художественного решения зависела от согласованной работы всех участников коллектива.

Этот опыт показал, что цифровые технологии не противопоставлены ремесленной традиции. Они расширяют возможности подготовки изделия, но не заменяют знания свойств материалов, понимания конструкции и навыков ручной обработки. Преемственность профессиональной школы проявляется прежде всего в сохранении этих знаний и требований к качеству исполнения, независимо от используемых инструментов.

Таким образом, значение выполненной работы заключается не только в создании атаманской регалии, но и в практическом соединении исследовательского, проектного и ремесленного опыта. Обращение к историческому предмету становится способом передачи профессиональных знаний и поддержания интереса к культурному наследию казачества.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Безотосный В. М. Платов Матвей Иванович // Отечественная война 1812 года и освободительный поход русской армии 1813–1814 годов : энциклопедия : в 3 т. / Рос. полит. энциклопедия, Гос. ист. музей. — Москва : РОССПЭН, 2012. — Т. 3. — С. 105.
2. Глинка В. М., Помарнацкий А. В. Платов Матвей Иванович // Военная галерея Зимнего дворца. — 3-е изд., доп. — Ленинград : Искусство, 1981. — С. 147–149.
3. Кочергин М. Платов, Матвей Иванович // Русский биографический словарь / под наблюдением А. А. Половцова. — Санкт-Петербург, 1905. — Т. 14 : Плавильщиков — Примо. — С. 21–35.
4. Тарасов Е. И. Донской атаман Платов (1751–1818) : его жизнь и подвиги. — Санкт-Петербург, 1902. — 32 с.

Shi Weiqi
Postgraduate Student
Surikov Moscow State
Academic Art Institute
e-mail: swq717198@gmail.com
ORCID: 0009-0003-5550-0125
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-114-131

REGIONAL STYLISTIC FEATURES OF PAINTED SCULPTURES IN SHANXI TEMPLES OF THE SONG DYNASTY (960–1279)[1]: THE HALL OF THE HOLY MOTHER AT JINCI (TAIYUAN)

Summary: *Shanxi Province preserves a considerable number of ancient painted clay sculptures from various dynasties; among them, the ensemble of sculptures in the Hall of the Holy Mother at Jinci holds a special place, harmoniously combining the grandeur of the Tang era with the refinement of the Song era to form a distinctive aesthetic paradigm. The present study focuses on Song-era painted sculptures of Shanxi; drawing on three dimensions — the geographical environment, manufacturing technology, and folk culture — it offers a comprehensive analysis of the causes behind the formation and evolution of their regional artistic style. First, in geographical and material terms, Shanxi possesses high-quality loess soils; moreover, the temperate continental monsoon climate, combined with abundant local pine forests, created exceptionally favorable natural conditions both for modeling and for the preservation of monuments over a millennium. A comparison with Sichuan, where the humid and rainy climate led to the predominance of stone sculpture, and with the Jiangnan region, located in the subtropical monsoon climate zone, where wooden sculpture and smallscale clay works became widespread, clearly demonstrates how painted clay embodied the ancient skill of choosing materials in the Chinese sculptural tradition. Second, in the field of sculptural technique, a distinctive modeling technology enabled the masters not only to create subtle and lively realistic images (for example, the ensemble of court maidservants, in which graceful emotional nuance is combined with courtly bearing) but also — through the subtle harmonization of mineral pigments and light and shade — to enhance the solemnity of the monument and its spatial expressiveness. Finally, in terms of folk culture and ideas, the Jinci sculptures bear the imprint of local rain-praying rites and the cult of the water deity and have deeply absorbed Confucian clan ethics and the feudal ritual order. The strict differences in scale and spatial arrangement between the Holy Mother and the court maidservants take these monuments beyond religious imagery proper, turning them into a three-dimensional chronicle that reflects the court way of life and the social hierarchy of the Song era. Thus, the distinctive artistic appearance of the Song-era painted sculptures of Shanxi is not accidental: it is the historical result of the combined influence of a specific geographical environment, a virtuoso technological culture, and the local clan tradition, and it is of considerable value as a historical source and of aesthetic significance for understanding the regional diversity of ancient Chinese sculpture.*

Keywords: *Song dynasty painted sculpture; Shanxi Province; Hall of the Holy Mother at Jinci Temple; regional style; secularization; sculptural technique.*

Introduction

Shanxi Province preserves approximately 12,700–13,000 painted clay sculptures from various dynasties, which ranks it first in the country in this respect. Among them, the group of painted sculptures from the Hall of the Holy Mother at Jinci Temple occupies a unique place in the history of Chinese sculpture owing to its complete preservation and high artistic level. Its key feature lies in the combination of the majestic splendor of the Tang dynasty with the restraint of the Song dynasty, which forms a distinctive aesthetic paradigm uniting humanism with an elegant aristocratic temperament.

"The evolution of the technique of Chinese painted sculpture is closely linked to regional, cultural, and religious needs, and the process of its creation is largely a manifestation of regional characteristics" [5]. Previous studies have focused mainly on the transformation of the artistic style of Shanxi Province from the Tang to the Song dynasty, while overlooking the influence of Shanxi's geography and culture on sculptural style.

1. The Influence of Geographical Conditions on Sculptural Form in Shanxi Province

A comparison of Shanxi painted sculptures within the broader context of Song dynasty sculpture throughout China reveals their unique regional significance. Shanxi is famous for its painted clay sculptures, whereas other regions of China used different materials and forms of sculpture, such as the stone carvings of Sichuan and the wood carvings of Jiangnan. This difference in artistic materials and aesthetics indirectly reflects the considerable political, economic, and cultural differences between geographical regions during the Song dynasty.

Craftsmen in Shanxi Province made full use of the plasticity of clay to create a complex internal supporting structure. Scientific studies show that the armature of the Jinci painted sculptures was built of strong wood bound with straw and then covered with layers of clay of varying coarseness until it assumed the required shape.

As for the choice of materials, Shanxi lies in the eastern part of the Loess Plateau, and more than 60% of the province's territory is covered with deep Quaternary loess deposits[2]. The thickness of these loess deposits in Shanxi usually ranges from 50 to 150 meters and in some areas exceeds 200 meters. Owing to its high viscosity and excellent plasticity, this loess became a potentially ideal material for sculpture. This geological structure indirectly meant that using clay as a sculptural material was the most direct and economical choice at the time.

Shanxi has a typical warm-temperate continental monsoon climate with low annual precipitation, large daily temperature fluctuations, and generally dry conditions. "Under such conditions, buildings are well preserved, and clay sculptures, owing to the constant dryness, are not easily damaged" [6]; this is the key natural factor that has contributed to the preservation of Shanxi painted sculptures for more than a thousand years. In addition, Shanxi has rich forest resources, including a large amount of high-quality timber especially suitable for building architectural structures or sculptural armatures. In particular, pine wood, which became the main material for sculptural armatures in the Song era, was traditionally used in Shanxi Province to make the main armature of large polychrome clay sculptures owing to its moderate density, ease of working, good resistance to decay, wide availability, and stable load-bearing capacity. Although there are no explicit records from the Song dynasty, this can be confirmed by modern scientific research and by records in the Yuandai huasu ji[3] (《元代画塑记》). These rich local timber reserves provided a solid basis for the use of the mu gu ni tai technique[4](木骨泥胎).

In terms of Shanxi Province's geographical position in the Song dynasty, "the southeastern region of Shanxi was located not far from Kaifeng, the capital of the Song dynasty, with convenient transport links, developed trade, and the mutual influence of political, economic, and cultural factors" [7]. Administratively, officials in Taiyuan were mostly appointed directly by the central government. These officials were not only political leaders but also disseminators of culture. They brought the court etiquette and aesthetic tastes of the capital, Kaifeng, elsewhere, directly influencing art projects, including citang (祠堂, ancestral shrines) and temple construction. The most typical example is

1. The Northern Song (960–1127) and Southern Song (1127–1279) dynasties are collectively known as the Song dynasty (the Two Song dynasties). In this article, the Song dynasty refers to the Northern Song dynasty.

2. The main primary sedimentary rocks of the Loess Plateau have a fine-grained texture, moderate viscosity, low shrinkage, and extremely high plasticity, which provides high-quality natural raw material for painted sculptures in Shanxi Province.

3. This book describes projects for creating Buddhist statues and paintings carried out at court and in official temples from the first year of the Yuanzhen dynasty (1295) to the first year of the Zhishun dynasty (1330).

4. A traditional Chinese sculptural technique. Wood is first used as an armature, and the sculpture is then modeled directly in clay. After the clay dries, it is painted. This technique was widely used for ancient Chinese Buddhist statues.



Fig. 1. Maidservant figures from the Hall of the Holy Mother, Jinci Temple (Shanxi). 1082 AD. Artist unknown. Clay. Height: 147–160 cm.

the painted sculptures in the Hall of the Holy Mother at Jinci Temple[5] (Fig. 1).

Thus, Shanxi's geographical advantages form an integrated ecosystem: loess provides raw material for sculptures, timber provides a strong internal armature, the dry climate ensures the durability of sculptures, and excellent transport accessibility and economic position ensure an influx of artistic ideas and funds. This is a typical example of how "the right time, the right place, and the unity of people"[6] (天时，地利，人和) together create favorable conditions for art.

However, the influence of geographical factors on the choice of sculptural materials cannot be reduced to a single model. In their work, ancient Chinese craftsmen invariably followed the principle of "adapting to local conditions": in the transition from a dry to a humid climate, the choice of artistic material changed accordingly. This sensitive adaptation to local natural conditions gave rise to fundamentally different sculptural traditions.



Fig. 2. Stone carving in Huayan Cave. Work began in 960 AD. Artist unknown. Sandstone. Height: 5.15–5.20 m.

In contrast, the Dazu area in Sichuan Province lies in the hilly terrain of the upper reaches of the Yangtze River and has abundant Jurassic sandstone of uniform texture and moderate hardness. This rock has fine grains and a dense structure, which makes it easy to work and allows it to be preserved for a long time, providing an ideal material basis for large-scale stone art. At the same time, the Sichuan Basin belongs to the zone of a humid and rainy subtropical monsoon climate. Clay sculptures there are extremely susceptible to mold, insect infestation, and cracking, which makes keeping them indoors extremely difficult. Stone sculptures, by contrast, are resistant to moisture and corrosion and can be kept outdoors for a long time, which makes them better suited to the climate of the southwestern regions. Moreover, owing to the limitations of the material and the enormous size of the sculptures, the expressiveness of stone sculptures (Fig. 2) is often harsher and produces sterner images, but also more powerful ones. Although the details are not as refined as those of clay sculptures, they still display their own unique regional artistic features.

The Jiangnan region lies in the subtropical monsoon climate zone, characterized by hot, rainy summers and mild, dry winters. Annual precipitation in Jiangnan is 1,200–1,600 mm, and relative humidity exceeds 80%. Therefore, keeping large clay sculptures is difficult, and as a result small clay sculptures predominate in the region (for example, the painted sculpture from the Pagoda of the White Elephant, 64 cm high; Fig. 3), which are easier to keep indoors. However, the humid climate and abundance of timber in Jiangnan also fostered a sculptural tradition in which wood carving and clay sculpture coexisted (Fig. 4; although very few wooden carvings of the Song dynasty have survived because they are difficult to preserve).

The above comparison makes it clear that different geographical factors in Chinese sculptural art led to the use of different materials, which in turn gave rise to different sculptural techniques, demonstrating a distinct regional diversity.

5. The hall preserves the painted clay sculptures of a temple built during the Tiansheng period of the Northern Song dynasty (1023–1032) for the worship of Yi Jiang, wife of King Wu of the Western Zhou dynasty. Inside are 43 painted sculptures: 1 sculpture of Yi Jiang, 33 figures of maidservants, 5 sculptures of eunuchs, and 4 sculptures of female officials.

6. The expression originally referred to the three necessary conditions for victory in war but later came to denote the totality of subjective and objective conditions required for success.



Fig. 3. Painted sculpture of a bodhisattva (960–1127). Collection of the Zhejiang Provincial Museum. Artist unknown. Clay. Height: approx. 60 cm.



Fig. 4. Wooden Buddhist figurine of a child. Song dynasty (960–1127), exact date unknown. Artist unknown. Wood. Height: approx. 100 cm.

2. The Influence of Sculptural Techniques on the Sculptural Style of Shanxi Province

"Technology is a means of revealing truth"[7]. Therefore, only by studying the sculptural technique of Song-era Shanxi can we determine the regional stylistic features of this sculpture.

An analysis of Shanxi's geographical conditions shows that the use of clay and wood as sculptural materials, as well as the high artistic level achieved in Song-era painted sculpture, is inseparable from the unique technologies of its production. These techniques, known as mu gu ni tai, and the development of this combined sculptural technique formed the most important technological basis for the regional style.

Among them, "the Tang dynasty painted sculpture (Fig. 5) in Nanchan Temple on Mount Wutai (Shanxi) is the earliest surviving evidence of mu gu ni tai. The statue of Shakyamuni is built on a wooden armature, and horizontal wooden elements are then used to form the limbs (arms and legs). The pivot points of the sculpture are tied and secured with hemp rope" [8]. Inside the sculpture, relatively coarse clay is used to form the main body; the outer layer is made of fine clay for modeling the face and clothing. This multilayer construction method allows the sculpture to retain a large volume while making it easier to achieve subtle expressions and movements. The plasticity of this material is unrivaled. For example, in the depiction of facial expressions, the painted sculptures of Shanxi reached the peak of Song dynasty realism. The maidservants have plump cheeks and rounded chins, and their facial features are proportionate and harmonious. Some have serene and calm, slightly melancholy expressions, while others are lively and playful. The most telling example is the two-faced statue of a maidservant (Fig. 6), smiling as if listening when seen from the front and weeping, unable to hide her sorrow, when seen from the side (the sculpture's facial expression changes

7. Martin Heidegger (Germany). The first section of the first volume of Lectures and Essays is entitled "The Question Concerning Technology." Heidegger M. Vorträge und Aufsätze (1936–1953). Die Frage nach der Technik.



Fig. 5. Painted sculpture of a bodhisattva in Nanchan Temple on Mount Wutai (Shanxi). 782 AD. Artist unknown. Clay. Height: 0.6–0.8 m.



Fig. 6. Sculpture of a court maidservant (the "two-faced" maidservant: front and side views). 1082 AD. Artist unknown. Clay. Height: 147–160 cm.

depending on the viewing angle). A single statue depicts two states of mind, fully conveying the life of women deep within the palace, a life interwoven with laughter and tears, and demonstrating the sculptor's extremely high individual skill and emotional depth.

Unlike the folk characters of the Dazu rock carvings in Sichuan Province, which are full of images reflecting everyday life and are distinguished by exaggerated and vivid facial expressions (Fig. 7), the painted sculptures of Jinci Temple embody a more "aristocratic" secularism. Even the maidservants attending the principal deity, with their graceful manners and luxurious costumes, look more like officials and members of noble families than commoners.

The craftsmanship of the time was not, however, flawless. "The left arm of a maidservant depicted in the hall shows that, to achieve realistic dynamism, the wooden armature was made by joining thinner wooden slats. The body of the maidservant holding a seal leans forward, and longitudinal cracks have appeared in the lower part of the clay layer. This case shows that, when a wooden armature is used to achieve complex dynamism, it is difficult to balance stability and the load-bearing function, which made it hard for the craftsmen to strike a balance between the pursuit of realism and structural safety" [2]. This was also a limitation of the mu gu ni tai craft of the time.

The mu gu ni tai process is followed by a final stage called zhuang jin[8] (妆銮). This "combination of sculpture and painting is the main approach used in traditional Chinese painted sculpture" [10], and the zhuang jin process also reflects a high degree of specialization and standardization. This process includes not only polishing the surface of the sculpture, outlining, and coloring but also such complex stages as applying gold leaf and creating the eyes. Scientific analysis of the pigments shows that Song dynasty craftsmen already knew how to use various mineral pigments, for example, azurite for painting blue garments, cinnabar and lead oxide for red, and orpiment or lead chromate for yellow. These natural mineral pigments have durable colors and high covering power, which gives painted sculptures a long service life. "Many Buddhist temples, citang, and Daoist temples in Shanxi Province are built on mountain slopes or

8. Applying decorative paint to the sculpture is the final stage in the process of creating a painted sculpture.

summits, surrounded by high mountains and dense forests, blending with nature. Therefore, light enters the temples through tall trees, and the architectural structure of the temples means that sunlight reaches only a small area, causing a lack of light inside the temples" [3]. Thus, the colors of these sculptures were not simply copies of the colors of the clothing of the time but also took the interior setting of the building into account. In his Phenomenology of Perception, Merleau-Ponty argued that "the body is the integral medium through which we know the world"[9]. Therefore, when Song dynasty artists painted sculptures, in addition to respecting the real colors of clothing, they also had to judge the color balance subjectively, based on the sculpture's position in space, so that the sculpture would stand out in that place. Thanks to this contrasting coloring technique, the sculpture not only harmonized with the dark atmosphere of the ancestral hall itself but also emphasized the form of the painted sculpture. A tireless pursuit of perfection underlies the zhuang jin technique. Although some colors have changed slightly over time, the overall tone remains calm and majestic, radiating a noble and regal aura. Compared with the bright and contrasting colors of Tang dynasty painted sculptures (Fig. 8), Song dynasty painted sculptures clearly tended toward elegance, restraint, and uniformity of color (Figs. 9, 10). "Ouyang Xiu wrote in his poem: 'The sky-blue silk gown trailed along the floor, displaying countless graceful movements; the beautiful woman looked even more stunning in it' (天碧罗衣拂地垂，美人初 著更相宜), which corresponds to the Song court rules on women's clothing of the time, which stated that 'women's clothing and accessories must be kept clean and tidy, and above all there must be no strange clothing' (惟务洁净，不可异众), and corresponds to the minimalist aesthetic taste promoted by the literati class" [1]. Through its understanding and use of color, Song dynasty art avoided the ostentation caused by excessive decoration, bringing the figures closer to reality and thereby better serving the sculpture itself. Through a correct understanding and use of color, painted sculpture avoids the effect of excessive pomposity that arises from excessive decorativeness, which makes the



Fig. 7. Stone bas-relief of musicians (Dazu, Sichuan). c. 1127–1279 AD. Artist unknown. Sandstone. Height: approx. 120 cm.



Fig. 8. Painted sculpture of a bodhisattva from Foguang Temple (Shanxi). 857 AD. Artist unknown. Clay. Height: approx. 4 m.

9. Phenomenology of Perception (1945), by the French philosopher Maurice Merleau-Ponty. The book examines the perceptual experience of the body, space, and consciousness.



Fig. 9. Maidservant figures from the Hall of the Holy Mother, Jinci Temple (Shanxi). 1082 AD. Artist unknown. Clay. Height: 147–160 cm.

images of the characters more realistic and thus better serves the sculpture itself.

In conclusion, the sculptural style of Shanxi in the Song dynasty was not merely a manifestation of artistic self-awareness but rather the result of the evolution of craft under specific geographical and technological conditions. Technology was not only a means of production but also the material basis for the formation of style. It was precisely this mastery of the properties of materials and this perception of the spatial environment that allowed the painted sculptures of Jinci Temple to transcend the status of ordinary religious objects.

3. The Expression of Folk Culture in the Painted Sculptures of Shanxi Province

Apart from objective factors such as geography and technology, a comparative study of the regional stylistic features of sculpture should also include the folk culture of each region.

The Shuijing zhu[10] (《水经注》; 386–535 AD) already records a large number of cultural relics associated with the activities of Yao, Shun, Yu, and the clan leaders of the Xia and Shang in the Linfen and Yuncheng areas of southwestern Shanxi, as well as buildings, citang, and temples of Shanxi. This shows that citang and temples have played an important role in Shanxi folk culture since ancient times. The main function of Jinci was to serve as a temple and a citang; its principal purpose was therefore the worship of Yi Jiang, the mother of Tang Shuyu (the statue of the Holy Mother in the Hall of the Holy Mother). However, the people of the Song dynasty, who still lived in the feudal period, had a need for faith. "People's worship of nature was often directed not at nature itself but at the spirits dwelling in it, using this to satisfy their practical needs, such as rain and food. However, Shanxi received relatively little precipitation, and droughts often occurred in winter and spring, which gave rise to the saying 'nine droughts in ten years'" [9]. In traditional Chinese philosophy, women, water, fertility, and nourishment are often associated with a symbolic system. The Jinshui (晋水; a tributary of the Fen River in Shanxi Province, China) is the main source of water for agricultural irrigation and household water supply in the Taiyuan area. The worship of this water god was recognized by the state because prayers for rain had been answered. As an object of worship, the image of Yi Jiang naturally extended its function to that of a water god "nourishing the land." As a result, Yi Jiang later received from the imperial court the title Jinshui Yuan Shen[11] (晋水源神) and became an object of popular faith. This shows the importance and special nature of the statue of the Holy Mother at Jinci Temple.

Since Jinci is a temple centered on the ancestor cult and beliefs in local guardian deities, its belief system naturally corresponds to Confucianism in traditional Chinese culture, especially to the concepts of filial piety and zongfa[12] (宗法). Therefore, the creation of the painted sculptures was inevitably deeply influenced by Confucian ethics[13]. Moreover, Song dynasty China was a typical feudal imperial society in which everything, including art, served the will of the ruling class. The size, relationships, arrangement, and clothing of painted sculptures in Song dynasty temples were influenced by imperial and Confucian thought. Therefore, the principal sculptures in temples were often large, creating a contrast in size with the surrounding sculptures. The use of different sizes reflected a strict hierarchical system. The sculptures in the Hall of the Holy Mother (Fig. 11) at Jinci Temple are no exception. The size and spatial arrangement of the "Holy Mother" (2.28 m) and the "maidservants" (1.6 m on average) form a visible historical scene displaying Song dynasty culture and the imperial hierarchy. This close integration of art with ethics and imperial power raises Jinci above mere art, turning it into a three-dimensional history book that covers the culture of Shanxi in the Song dynasty and the influence of the imperial court.

The Sichuan stone sculptures of the Song dynasty display a wide range of subjects covering Buddhism, Daoism, and various aspects of everyday life. This is inseparable from Sichuan's flourishing popular economy, its rapidly developing urban culture, and the influence of Buddhism and Daoism. Unlike the painted sculptures of Jinci, which convey subtle emotions, the Sichuan stone sculptures show a stronger sense of secular life and narrative closely tied to their social context. For example, such well-known sculptures as Woman Raising Chickens (Fig. 12) and Girl Playing the Flute are simple but expressive, full of everyday life, and directly reflect the social landscape and regional aesthetics of Sichuan.

Song dynasty sculptures in the Jiangnan region were strongly influenced by the style of "literati painting"[14] (文人画), which was distinguished by a refined and restrained aesthetic. Typified by the lacquered and painted wooden sculptures of Guanyin from the Song era (Fig. 13), these figures are, as a rule, slender, with delicate faces and serene expressions, conveying a transcendent, Zenlike quality. This shou gu qing xiang style[15] (瘦骨清 像) is in harmony with the spiritual world admired by the Song dynasty literati, who sought inner peace and transcendence. As an important hub on the Maritime Silk Road, the Jiangnan region was frequently exposed to cultural exchange, which also influenced its artistic style.

The style and form of sculpture are a clear expression of the folk culture of different regions, and the features of folk culture in different regions expand the expressive forms of sculpture.



Fig. 10. Painted sculpture of a Song dynasty arhat in Chongqing Temple (Shanxi). 1079 AD. Artist unknown. Clay. Height: 160–170 cm.



Fig. 11. Statue of the Holy Mother in Jinci Temple (Shanxi). 1082 AD. Artist unknown. Clay. Height: 228 cm.

10. A famous ancient Chinese geographical treatise in forty volumes. Its author was Li Daoyuan, who lived in the late Northern Wei period.
11. In the local folk beliefs of Shanxi Province, the goddess who governs water symbolizes favorable weather and abundant harvests that nourish farmland.
12. A system of family relations emphasizing the dominance of the former over the latter and the subordination of the latter to the former.
13. Class concepts such as emperor and officials, father and son.
14. [A style that] often drew inspiration from landscapes, flowers, and trees to express a personal "spirit," sometimes also reflecting indignation at national oppression or corrupt politics.
15. [A style] emphasizing slender and elegant figures with a distinct bone structure, clear facial features, and a refined spirit.



Fig. 12. Woman Raising Chickens (Dazu, Sichuan). 1174–1252 AD. Artist unknown. Sandstone. Height: 85 cm.



Fig. 13. Painted wooden statue of a bodhisattva. Northern Song period (exact date unknown). Artist unknown. Wood. Height: 92 cm.

The painted sculptures of Jinci Temple in Shanxi Province unite the ancestor cult, faith in deities, and Confucian ethics, and the size and arrangement of the sculptures reflect the hierarchy of imperial power, turning them into a true three-dimensional history book of the Song dynasty. The stone carvings of Sichuan, influenced by folk culture, are distinguished by secular subjects and are full of life. The sculptures of Jiangnan, created under the influence of literati painting, are distinguished by a refined and restrained style. These differences precisely reflect how folk culture, under different regional beliefs and social structures, influences the style and form of sculpture in different places, and how sculpture directly and three-dimensionally represents the folk culture of its time.

Conclusion

"The concept of painted sculpture is not static; its meaning is constantly enriched over time, evolving from the past to the present and into the future — it is a gradual process" [4].

Therefore, from a present-day perspective, the unique style of Song dynasty painted sculptures in Shanxi is not accidental but the result of a combination of the geographical environment, sculptural techniques, and folk culture. By analyzing the Song-era painted sculptures of the Hall of the Holy Mother at Jinci in Shanxi Province, we can clearly define the aesthetic coordinates and historical value of the regional style of Shanxi painted sculpture in the history of Chinese sculpture. This study not only reveals the formative influence of regional factors on artistic forms but also provides an important perspective for understanding the diversity of ancient Chinese sculpture.

REFERENCES

1. Guo, H. (2017) A Study on the Costume Culture of Song Dynasty Painted Sculptures in the Hall of the Holy Mother at Jinci. Dissertation. Taiyuan University of Technology. [In Chinese].
2. Zhou, Y. (2018) 'Digital Documentation of the Painted Sculptures in the Hall of the Holy Mother at Jinci', World of Cultural Relics, (6), pp. 46–47. [In Chinese].
3. Zhao, S. (2019) A Study on the Art of Song Dynasty Temple Painted Sculpture in Shanxi. Dissertation. Yanshan University. [In Chinese].
4. Zhong, C. (2024) 'Pathways for Innovation in Sculpture Art in the Context of Globalization: Deep Exploration of Regional Characteristics and Multidimensional Presentation', Tiangong, (25), pp. 14–16. [In Chinese].
5. Ji, Y. (2025) 'Technological Evolution and Regional Characteristics of the Armature Technique in Shanxi Painted Sculpture', Tiangong, (26), pp. 82–85. [In Chinese].
6. Cui, G. (2017) Monumentality and Splendor: A Preliminary Study of Extant Tang Dynasty Temple Painted Sculptures in Shanxi. Dissertation. China Academy of Art. [In Chinese].
7. Li, Y. (2024) 'Factors in the Development of Song Dynasty Shanxi Painted Sculpture and an Analysis of Classic Works', Western Journal of Social Sciences, (23), pp. 142–145, 150. doi:10.16721/j.cnki.cn61–1487/c.2024.23.037. [In Chinese].
8. Fan, L. (2022) 'Qiantan Wutaishan Nanchansi dadian Tangdai caisu de yishu tese' [On the Artistic Features of the Tang Dynasty Painted Sculptures in the Main Hall of Nanchan Temple on Mount Wutai], Zhongguo minzu bolan [China National Exhibition], (3), pp. 173–175. [In Chinese].
9. Yan, J. (2025) 'Reflection of Shanxi Folk Culture in the Commentary on the Water Classic', Journal of Changzhi University, 42(1), pp. 72–77. [In Chinese].
10. Zhang, B., Liu, X. and Xu, H. (2016) 'A Study of the Color of the Painted Sculptures in the Hall of the Holy Mother at Jinci (Shanxi)', Building Materials Development Journal, 14(1), pp. 13–14. doi:10.3969/j.issn.1672–1675.2016.01.009. [In Chinese].

Ши Вэйци
аспирант
Московского государственного академического
художественного института имени В. И. Сурикова
e-mail: swq717198@gmail.com
ORCID: 0009-0003-5550-0125
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-114-131

РЕГИОНАЛЬНЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАСПИСНЫХ СКУЛЬПТУР В ХРАМАХ ПРОВИНЦИИ ШАНЬСИ ЭПОХИ СУН (960–1279)[1] — НА ПРИМЕРЕ ЗАЛА СВЯТОЙ МАТЕРИ В ЦЗИНЬЦИ (ТАЙЮАНЬ)

Аннотация: *В провинции Шаньси сохранилось значительное количество древних расписных глиняных скульптур разных династий; среди них особое место занимает ансамбль скульптур Зала Святой Матери в Цзиньци, в котором величественность эпохи Тан гармонично сочетается с утончённостью эпохи Сун, образуя самобытную эстетическую парадигму. В центре настоящего исследования — шаньсийские расписанные скульптуры эпохи Сун; на основе трёх измерений — географической среды, технологии изготовления и народной культуры — комплексно анализируются причины формирования и эволюция их регионального художественного стиля. Прежде всего, в географическом и материальном отношении Шаньси располагает высококачественными лёссовыми грунтами; кроме того, умеренный континентальный муссонный климат в сочетании с обильными местными сосновыми лесами создал исключительно благоприятные природные условия как для лепки, так и для тысячелетней сохранности памятников. Сопоставление с Сычуанем, где влажный и дождливый климат обусловил преобладание каменной скульптуры, и с районом Цзяннань, находящимся в зоне субтропического муссонного климата, где получили распространение деревянная пластика и мелкоформатная глина, наглядно демонстрирует, как расписная глина воплотила древнее умение выбирать материал в китайской скульптурной традиции. Во-вторых, в области скульптурной самобытная технология лепки позволила мастерам не только создавать тонкие и живые реалистические образы (как, например, ансамбль придворных служанок, в котором изящество душевных движений сочетается с дворцовой выправкой), но и — за счёт тонкой гармонизации минеральных красок и светотени — усилить торжественность монумента и его пространственную выразительность. Наконец, в народно-культурном и идейно-смысловом отношении скульптуры Цзиньци несут на себе отпечаток местных обрядов моления о дожде и культа водного божества, а также глубоко впитали конфуцианскую родовую этику и феодальный ритуальный порядок. Строгие различия в масштабе и пространственной соотнесённости между Святой Матерью и придворными служанками выводят эти памятники за рамки собственно религиозного изображения, превращая их в объёмную летопись, отражающую дворцовый уклад и социальную иерархию эпохи Сун. Таким образом, самобытный художественный облик шаньсийских расписных скульптур эпохи Сун не является случайным: он представляет собой исторический результат совместного воздействия конкретной географической среды, виртуозной технологической культуры и местной родовой традиции, обладая важным источниковедческим и эстетическим значением для понимания регионального многообразия древнекитайской скульптуры.*

Ключевые слова: *расписная скульптура эпохи Сун; провинция Шаньси; Зал Святой Матери в храме Цзиньци; региональный стиль; секуляризация; техника скульптуры.*

Введение

В провинции Шаньси сохранилось приблизительно 12 700–13 000 глиняных расписных скульптур разных династий, что ставит её на первое место в стране по этому показателю. Среди них группа расписных скульптур из Зала Святой Матери храма Цзиньци занимает уникальное место в истории китайской скульптуры благодаря своей полной сохранности и высокому художественному уровню. Её ключевая особенность заключается в сочетании величественного великолепия династии Тан со сдержанностью династии Сун, что формирует уникальную эстетическую парадигму, объединяющую гуманизм с элегантным аристократическим темпераментом.

«Эволюция техники китайской расписной скульптуры тесно связана с региональными, культурными и религиозными потребностями, а процесс её создания во многом является проявлением региональных особенностей» [5]. Предыдущие исследования в основном были сосредоточены на трансформации художественного стиля провинции Шаньси от династии Тан до династии Сун, игнорируя при этом влияние географии и культуры Шаньси на скульптурный стиль.

1. Влияние географических условий на форму скульптуры в провинции Шаньси

Сравнение расписных скульптур Шаньси в более широком контексте скульптуры династии Сун по всему Китаю выявляет их уникальное региональное значение. Шаньси славится своими глиняными расписными скульптурами, в то время как в других регионах Китая использовались другие материалы и формы скульптур, например, каменные резные изделия Сычуани и деревянные резные изделия Цзяннаня. Это различие в художественных материалах и эстетике косвенно отражает значительные политические, экономические и культурные различия между разными географическими регионами в период династии Сун.

Мастера из провинции Шаньси в полной мере использовали пластичность глины для создания сложной внутренней опорной конструкции. Научные исследования показывают, что каркас расписных скульптур Цзиньци был построен из прочного дерева, скреплённого соломой, а затем покрытого слоями глины различной крупности до тех пор, пока не принял нужную форму.

Что касается выбора материалов, то Шаньси расположена в восточной части Лёссового плато, причём более 60 % территории провинции покрыто глубокими четвертичными лёссовыми слоями[2]. Толщина этих лёссовых слоёв в Шаньси обычно составляет 50–150 метров, а в некоторых районах превышает 200 метров. Этот лёсс, благодаря своей высокой вязкости и превосходной пластичности, стал потенциально идеальным материалом для скульптуры. Эта геологическая структура косвенно определила, что использование глины в качестве материала для скульптуры было наиболее прямым и экономичным выбором в то время.

В Шаньси — типичный умеренно-тёплый континентальный муссонный климат с низким годовым количеством осадков, большими суточными колебаниями температуры и в целом сухим климатом. «В таких условиях здания хорошо сохраняются, а глиняные скульптуры, благодаря постоянной сухости, нелегко повреждаются» [6] — это ключевой природный фактор, способствующий сохранению расписных скульптур Шаньси на протяжении более тысячи лет. Кроме того, Шаньси обладает богатыми лесными ресурсами, в частности большим количеством высококачественной древесины, особенно подходящей для строительства архитектурных сооружений или скульптурных каркасов. В частности, древесина сосны, ставшая в эпоху Сун основным материалом для скульптурных каркасов, благодаря умеренной плотности, лёгкости обработки, хорошей устойчивости к гниению, широкой доступности и стабильной несущей способности, в провинции Шаньси традиционно при-

1. Династии Северной Сун (960–1127) и Южной Сун (1127–1279) в совокупности известны как династия Сун (Две династии Сун). В данной статье под династией Сун понимается Северная династия Сун.

2. Основные первичные осадочные породы Лёссового плато обладают мелкозернистой текстурой, умеренной вязкостью, низкой усадкой и чрезвычайно высокой пластичностью, что обеспечивает высококачественное природное сырьё для расписных скульптур в провинции Шаньси.

менялась для изготовления основного каркаса крупных полихромных глиняных скульптур. Хотя явных записей времён династии Сун нет, это можно подтвердить современными научными исследованиями и записями в «Юаньдай хуасу цзи»[3] (《元代画塑记》). Эти богатые местные запасы древесины обеспечивают прочную основу для применения техники «му гу ни тай»[4](木骨泥 胎).

С точки зрения географического положения провинции Шаньси в эпоху династии Сун, «юго-восточный регион Шаньси находился недалеко от Кайфэна, столицы династии Сун, с удобным транспортным сообщением, развитой торговлей и взаимным влиянием политических, экономических и культурных факторов» [7]. С точки зрения административной структуры, чиновники в Тайюане в основном назначались непосредственно центральным правительством. Эти чиновники были не только политическими руководителями, но и распространителями культуры. Они принесли придворный этикет и эстетические вкусы столицы Кайфэна в другие места, оказав непосредственное влияние на художественные проекты, включая цитаны (祠堂) и храмовое строительство. Наиболее типичным примером являются расписные скульптуры в Зале Святой Матери храма Цзиньци[5] (рис. 1).

Таким образом, можно увидеть, что географические преимущества Шаньси формируют целостную экосистему: лёсс обеспечивает сырьё для скульптур, древесина — прочный внутренний каркас, сухой климат гарантирует долговечность скульптур, а превосходная транспортная доступность и экономическое положение обеспечивают приток художественных идей и средств. Это типичный пример того, как «благоприятное время, географическая среда и единство людей»[6] (天时，地利，人和) совместно создают благоприятные условия для искусства.

Однако влияние географических факторов на выбор материалов для скульптуры не сводится к единой модели. В своём творчестве древнекитайские мастера неизменно руководствовались принципом «соответствия местным условиям»: при переходе от сухого климата к влажному выбор художественного материала закономерно трансформировался. Подобная чуткая адаптация к местным природным условиям сформировала принципиально различные скульптурные традиции.

В отличие от этого, район Дацзу в провинции Сычуань расположен в холмистой местности верхнего течения реки Янцзы и обладает большим количеством юрского песчаника с однородной текстурой и умеренной твёрдостью. Эта порода имеет мелкие частицы и плотную структуру, что облегчает её обработку и позволяет сохранять её в течение длительного времени, обеспечивая идеальную материальную основу для крупномасштабного каменного искусства. В то же время Сычуаньская котловина относится к зоне субтропического муссонного климата, влажному и дождливому. Глиняные скульптуры чрезвычайно подвержены плесени, заражению насекомыми и растрескиванию, что делает их хранение в помещении крайне сложным. Каменные скульптуры, напротив, влаго- и коррозионностойки и могут долго храниться на открытом воздухе, что делает их более подходящими для климата юго-западных регионов. Кроме того, из-за ограничений материала и огромных размеров скульптур, выразительность каменных скульптур (рис. 2) часто более жёсткая и рождает более суровые образы, но вместе с тем и более мощная. Хотя детали не так изящны, как у глиняных скульптур, они всё же демонстрируют свои уникальные региональные художественные особенности.

Регион Цзяннань расположен в субтропической муссонной климатической зоне, характеризующейся жарким и дождливым летом и мягкой, сухой зимой. Годовое количество осадков в Цзяннане составляет 1200–1600 мм, а относительная влажность превышает 80 %. Поэтому хранение крупных глиняных скульптур затруднительно, в результате чего в регионе преобладают небольшие глиняные скульптуры (например, расписная скульптура «Пагода Белого Слона» высотой 64 см; рис. 3), которые легче хранить в помещениях. Однако влажный климат и обилие древесины в Цзяннане также способствовали развитию скульптурной традиции, где сосуществовали резьба по дереву и глиняная скульптура (рис. 4; хотя очень немногие деревянные резные изделия эпохи династии Сун сохранились из-за их уязвимости к консервации).

Из приведённого выше сравнения становится очевидно, что различные географические факторы в китайском скульптурном искусстве привели к использованию различных материалов, что, в свою очередь, обусловило различную технику скульптуры, демонстрируя отчётливое региональное разнообразие.

2. Влияние скульптурных техник на скульптурный стиль провинции Шаньси

«Технология — это средство раскрытия истины»[7]. Следовательно, только изучив технику скульптуры Шаньси эпохи Сун, мы можем определить региональные стилистические особенности этой пластики.

Анализ географических условий Шаньси показывает, что использование глины и дерева в качестве материалов для скульптуры, а также высокий художественный уровень, достигнутый в расписной скульптуре эпохи Сун, неразрывно связаны с уникальными технологиями её производства. Эти техники, известные как «му гу ни тай», и развитие этой комбинированной техники скульптуры сформировали важнейшую технологическую основу для регионального стиля.

Среди них «расписная скульптура династии Тан (рис. 5) в храме Наньчань на горе Утай (Шаньси) является самым ранним из сохранившихся свидетельств «му гу ни тай». Статуя Шакьямуни выполнена на деревянном каркасе, а затем для создания конечностей (руки и ноги) используются горизонтальные деревянные элементы. Точки поворота скульптуры связаны и закреплены пеньковой верёвкой» [8]. Внутри скульптуры используется относительно грубая глина для создания основного тела; внешний слой выполнен из тонкой глины для лепки лица и одежды. Этот многослойный метод конструкции позволяет скульптуре сохранять большой объём, одновременно облегчая достижение тонких выражений и движений. Пластичность этого материала не имеет себе равных среди других материалов. Например, в изображении выражений лица расписные скульптуры Шаньси достигли вершины реализма династии Сун. Так, у служанок были пухлые щёки и округлые подбородки, черты лица были пропорциональны и гармоничны. У некоторых были безмятежные и спокойные выражения лиц, слегка меланхоличные, в то время как другие были живыми и игривыми. Наиболее показательным примером является двуликая статуя служанки (рис. 6), улыбающаяся, словно слушающая спереди, и плачущая сбоку, не в силах скрыть свою печаль (выражение лица скульптуры меняется в зависимости от угла обзора). Одна статуя изображает два состояния души, полностью передавая жизнь женщин в глубине дворца, жизнь, переплетённую со смехом и слезами, демонстрируя чрезвычайно высокое индивидуальное мастерство скульптора и эмоциональную глубину.

В отличие от народных персонажей наскальных рисунков Дацзу в провинции Сычуань, которые полны изображений, отражающими повседневную жизнь и отличаются преувеличенными и яркими выражениями лиц (рис. 7), расписные скульптуры в храме Цзиньци воплощают более «аристократический» секуляризм. Даже служанки, прислуживающие главному божеству, благодаря своим изящным манерам и роскошным костюмам, выглядят скорее как чиновники и принадлежат к знатным семьям, чем как простые люди.

Следует отметить, что мастерство того времени не было совершенным. «На левой руке служанки, изображённой в зале, видно, что для достижения реалистичной динамики дере-

3. В этой книге описаны проекты по созданию буддийских статуй и картин, осуществлявшиеся при дворе и в официальных храмах в период с первого года правления династии Юаньчжэнь (1295) по первый год правления династии Чжишунь (1330).
4. Традиционная китайская техника скульптуры. Сначала в качестве каркаса используется дерево, затем из глины непосредственно создаётся скульптура. После высыхания глины её раскрашивают. Эта техника широко использовалась в древних китайских буддийских статуях.
5. В зале сохранились расписные глиняные скульптуры храма, построенного в период Тяньшэна династии Северная Сун (1023–1032) для поклонения И Цзян, жене царя У из династии Западная Чжоу. Внутри находится 43 расписные скульптуры: 1 скульптура И Цзян, 33 фигуры служанок, 5 скульптур евнухов и 4 скульптуры женщин-чиновниц.
6. Первоначально это выражение относилось к трём необходимым условиям для победы в войне, но позже стало обозначать совокупность субъективных и объективных условий, необходимых для достижения успеха.
7. Мартин Хайдеггер (Германия). Первый раздел первого тома «Докладов и статей» озаглавлен «Вопрос о технике». Heidegger M. Vorträge und Aufsätze (1936–1953). Die Frage nach der Technik.

вянный каркас был изготовлен путём соединения более тонких деревянных планок. Тело служанки, держащей печать, наклонено вперёд, и в нижней части слоя глины появились продольные трещины. Этот случай показывает, что при использовании деревянного каркаса для достижения сложной динамики трудно сбалансировать стабильность и несущую функцию, что затрудняет для мастеров поиск баланса между стремлением к реализму и структурной безопасностью» [2]. Это также было ограничением мастерства «му гу ни тай» того времени.

После процесса «му гу ни тай» следует заключительный этап, называемый «чжуан цзинь»[8] (妆銮). Это «сочетание скульптуры и живописи является основным подходом, используемым в традиционной китайской живописной скульптуре» [10], и процесс «чжуан цзинь» также отражает высокую степень специализации и стандартизации. Этот процесс включает в себя не только полировку поверхности скульптуры, нанесение контура и окрашивание, но и такие сложные этапы, как нанесение сусального золота и создание глаз. Научный анализ пигментов показывает, что мастера династии Сун уже умели использовать различные минеральные пигменты, например, азурит для покраски синей одежды, киноварь и оксид свинца для получения красного цвета, а также аурипигмент или хромат свинца для получения жёлтого. Эти природные минеральные пигменты обладают стойкими цветами и высокой кроющей способностью, что обеспечивает расписным скульптурам долгий срок службы. «Многие буддийские храмы, цитаны и даосские храмы в провинции Шаньси построены на склонах или вершинах гор, в окружении высоких гор и густых лесов, сливаясь с природой. Поэтому свет в храмах проникает сквозь высокие деревья, а архитектурная структура храмов приводит к тому, что солнечная энергия попадает лишь в небольшую зону, что вызывает недостаток света внутри храмов» [3]. Таким образом, цвета этих скульптур были не просто копиями цветов одежды того времени, но и учитывали внутреннюю обстановку здания. Мерло-Понти в своей работе «Феноменология восприятия» утверждал, что «тело — это целостная среда, посредством которой мы познаём мир»[9]. Поэтому, когда художники династии Сун расписывали скульптуры, помимо уважения к реальным цветам одежды, им также необходимо было субъективно оценивать соотношение цветов, исходя из положения скульптуры в пространстве, чтобы скульптура была заметна в этом месте. Благодаря этой технике контрастной окраски скульптура не только гармонировала с тёмной атмосферой самого родового зала, но и подчёркивала форму расписанной скульптуры. Неустанное стремление к совершенству лежит в основе техники «чжуан цзинь». Хотя некоторые цвета со временем немного изменились, общий тон остаётся спокойным и величественным, излучая благородную и царственную ауру. По сравнению с яркими и контрастными цветами расписных скульптур династии Тан (рис. 8), расписные скульптуры династии Сун явно тяготели к элегантности, сдержанности и единообразию цвета (рис. 9, 10). «Оуян Сю писал в своём стихотворении: „Небесно-голубое шёлковое платье ниспадало по полу, демонстрируя бесчисленные грациозные движения; прекрасная женщина выглядела в нём ещё более потрясающе“ (天碧罗衣拂地垂，美人 初著更相宜), что соответствует правилам двора династии Сун относительно женской одежды того времени, которые гласили, что „женская одежда и аксессуары должны содержаться в чистоте и порядке, и особенно не должно быть странной одежды“ (惟务洁净，不可异众), и соответствует минималистскому эстетическому вкусу, пропагандируемому классом литераторов» [1]. Благодаря пониманию и применению цвета искусство династии Сун избегало показного ощущения, вызванного чрезмерным декором, приближая фигуры к реальности, тем самым лучше служа самой скульптуре. Благодаря правильному пониманию и использованию цвета в раскрашенной скульптуре удаётся избежать эффекта чрезмерной напыщенности, который возникает при избыточной декоративности, что делает образы персонажей более реалистичными и, таким образом, лучше служит самой скульптуре.

В заключение следует отметить, что скульптурный стиль Шаньси в эпоху династии Сун был не просто проявлением художественного самосознания, а скорее результатом развития ремесленников в специфических географических и технологических условиях. Технология была не только средством производства, но и материальной основой для формирования стиля. Именно это мастерство владения материальными свойствами и восприятие пространственной среды позволило расписным скульптурам храма Цзиньци выйти за рамки обычных религиозных предметов.

3. Выражение народной культуры в расписных скульптурах провинции Шаньси

Помимо объективных факторов, таких как география и технологии, в сравнительное исследование региональных стилистических особенностей скульптуры следует также включать народную культуру каждого региона.

Уже в «Шуйцзинчжу»[10] (《水经注》; 386–535 гг. н. э.) зафиксировано большое количество культурных реликвий, связанных с деятельностью Яо, Шуня, Юя и вождей кланов Ся и Шан в районах Линьфэнь и Юньчэн на юго-западе Шаньси, а также зданий, цитанов и храмов Шаньси. Это свидетельствует о том, что цитаны и храмы с древних времён играли важную роль в народной культуре Шаньси. Основная функция храма Цзиньци заключалась в том, чтобы быть храмом и цитаном, поэтому его главной задачей было поклонение И Цзян, матери Тан Шуюй (статуя Святой Матери в Зале Святой Матери). Однако для людей династии Сун, всё ещё находившихся в феодальном периоде, существовала потребность в вере. «Поклонение людей природе часто было не самой природе, а духам, обитающим в ней, используя это для удовлетворения своих практических потребностей, таких как дождь и пища. Однако в Шаньси выпадало относительно мало осадков, и засухи часто случались зимой и весной, что привело к поговорке „девять засух за десять лет“» [9]. В традиционной китайской философии женщины, вода, плодородие и питание часто ассоциируются с символической системой. Цзиньшуй (晋水; приток реки Фэнь в провинции Шаньси, Китай) является основным источником воды для сельскохозяйственного орошения и бытового водоснабжения в районе Тайюаня. Поклонение этому богу воды было признано государством, поскольку молитвы о дожде были услышаны. Как объект поклонения, образ И Цзян естественным образом расширил свою функцию до бога воды, «питающего землю». В результате И Цзян впоследствии получила от императорского двора титул «Цзинь шуй Юань Шэнь»[11] (晋水源神) и стала предметом веры народа. Это показывает важность и особую природу скульптуры Святой Матери в храме Цзиньци.

Как храм, в центре которого находится культ предков и верования в местных божеств-хранителей, система верований храма Цзиньци естественным образом соотносится с конфуцианством в традиционной китайской культуре, особенно с концепциями сыновней почтительности и цзунфа[12] (宗法). Поэтому создание расписных скульптур неизбежно находилось под глубоким влиянием конфуцианской этики[13]. Более того, Китай эпохи династии Сун был типичным феодальным имперским обществом, где всё служило воле правящего класса, включая искусство. Размеры, взаимоотношения, расположение и одежда расписных скульптур в храмах династии Сун находились под влиянием имперской и конфуцианской мысли. Поэтому главные скульптуры в храмах часто были большими, создавая контраст по размеру с окружающими скульптурами. Использование разных размеров отражало строгую иерархическую систему. Скульптуры в Зале Святой Матери (рис. 11) храма Цзиньци не являются исключением. Размер и пространственное расположе-

8. Нанесение декоративных красок на скульптуру — это заключительный этап процесса создания расписной скульптуры.
9. «Феноменология восприятия» (1945). Французский философ Морис Мерло-Понти. В этой книге исследуется перцептивный опыт тела, пространства и сознания.
10. Знаменитый древнекитайский географический трактат, состоящий из сорока томов. Автором является Ли Даоюань, живший в поздний период Северной Вэй.
11. В местных народных верованиях провинции Шаньси богиня, управляющая водой, символизирует благоприятную погоду и обильные урожаи, питающие сельскохозяйственные угодья.
12. Система семейных отношений, подчёркивающая доминирование первого над вторым и подчинение последнего первому.
13. Классовые понятия, такие как император и чиновники, отец и сын.

ние «Святой Матери» (2,28 м) и «служанок» (в среднем 1,6 м) образуют видимую историческую сцену, демонстрирующую культуру династии Сун и имперскую иерархию. Эта тесная интеграция искусства с этикой и имперской властью поднимает Цзиньци выше простого искусства, превращая его в трёхмерную историческую книгу, охватывающую культуру Шаньси в эпоху династии Сун и влияние императорского двора.

Сравнивая сычуаньские каменные скульптуры эпохи династии Сун, можно обнаружить широкий спектр тем, охватывающих буддизм, даосизм и различные аспекты повседневной жизни. Это неразрывно связано с процветающей народной экономикой Сычуани, бурно развивающейся городской культурой и влиянием буддизма и даосизма. В отличие от расписных скульптур Цзиньци, которые затрагивают тонкие эмоции, сычуаньские каменные скульптуры демонстрируют более сильное ощущение светской жизни и повествования, тесно связанных с их социальным контекстом. Например, такие известные скульптуры, как «Женщина, разводящая цыплят» (рис. 12) и «Девушка, играющая на флейте», просты, но выразительны, полны повседневной жизни и напрямую отражают социальный ландшафт и региональную эстетику Сычуани.

Скульптуры династии Сун в регионе Цзяннань находились под сильным влиянием стиля «живописи литераторов»[14] (文人画), отличавшегося утончённой и сдержанной эстетикой. Представленные лакированными и расписными деревянными скульптурами Гуаньинь эпохи Сун (рис. 13), эти фигуры, как правило, стройные, с тонкими лицами и безмятежными выражениями, передающие трансцендентное, дзен-подобное качество. Этот стиль «шоу гу цин сян»[15] (瘦骨清像) созвучен духовному миру, которым восхищались литераторы династии Сун, стремящиеся к внутреннему покою и трансцендентности. Будучи важным узлом на Морском шёлковом пути, регион Цзяннань часто подвергался культурному обмену, что также повлияло на его художественный стиль.

Стиль и форма скульптуры являются явным выражением народной культуры разных регионов, а особенности народной культуры в разных регионах расширяют выразительные формы скульптуры. Расписные скульптуры храма Цзиньци в провинции Шаньси объединяют культ предков, веру в божества и конфуцианскую этику, а размер и расположение скульптур отражают иерархию императорской власти, превращая их в настоящую трёхмерную историческую книгу династии Сун. Каменные резные изделия из Сычуани, находящиеся под влиянием народной культуры, отличаются светскими темами и полны жизни. Скульптуры Цзяннаня, созданные под влиянием живописи литераторов, отличаются утончённым и сдержанным стилем. Эти различия точно отражают то, как народная культура, в условиях различных региональных верований и социальных структур, влияет на стиль и форму скульптуры в разных местах, и как скульптура непосредственно и трёхмерно представляет народную культуру того времени.

Заключение

«Концепция расписной скульптуры не статична; её смысл постоянно обогащается с течением времени, эволюционируя из прошлого в настоящее и в будущее — это постепенный процесс» [4].

Поэтому с современной точки зрения уникальный стиль расписных скульптур династии Сун в Шаньси не случаен, а является результатом сочетания географической среды, техник скульптуры и народной культуры. Путём анализа расписных скульптур Зала Святой Матери в Цзиньци провинции Шаньси эпохи Сун мы можем чётко определить эстетические координаты и историческую ценность регионального стиля шаньсийских расписных скульптур в истории китайской скульптуры. Это исследование не только раскрывает формирующее влияние региональных факторов на художественные формы, но и предоставляет важную перспективу для понимания многообразия древней китайской скульптуры.

14. Часто черпавшего вдохновение из пейзажей, цветов и деревьев для выражения личного «духа», иногда также отражавшего негодование по поводу национального угнетения или коррумпированной политики.
15. Подчёркивающий стройные и элегантные фигуры с отчётливой структурой костей, чёткими чертами лица и утончённым духом.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Го Хао. Исследование культуры одежды персонажей расписных скульптур эпохи Сун в Зале Святой Матери в Цзиньци : диссертация / Тайюаньский технологический университет. – Тайюань, 2017.
2. Чжоу Юнли. Цифровая фиксация расписных скульптур Зала Святой Матери в Цзиньци // Мир памятников культуры. – 2018. – № 6. – С. 46–47.
3. Чжао Шуньхуэй. Исследование искусства храмовой расписной скульптуры Шаньси эпохи Сун : диссертация / Яньшаньский университет. – Циньхуандао, 2019.
4. Чжун Цуньхуэй. Пути инноваций в искусстве скульптуры в контексте глобализации: глубокое освоение региональной специфики и многомерное представление // Тяньгун. – 2024. – № 25. – С. 14–16.
5. Цзи Иминь. Технологическая эволюция и региональные особенности каркасной техники шаньсийской расписной скульптуры // Тяньгун. – 2025. – № 26. – С. 82–85.
6. Цуй Гуанъяо. Монументальность и пышность: предварительное исследование сохранившихся в Шаньси храмовых расписных скульптур эпохи Тан : диссертация / Китайская академия художеств. – Ханчжоу, 2017.
7. Ли Юэ. Факторы развития шаньсийской расписной скульптуры эпохи Сун и анализ классических произведений // Западный журнал общественных наук. – 2024. – № 23. – С. 142–145, 150. – DOI: 10.16721/j.cnki.cn61–1487/c.2024.23.037.
8. Фань Ляньчжи. О художественных особенностях расписных скульптур в зале храма Наньчаньсы на горе Утайшань // Китайская национальная выставка. – 2022. – № 3. – С. 173–175.
9. Янь Цзюньцин. Отражение народной культуры Шаньси в трактате «Комментарии к „Речным канонам“» // Вестник Чанчжиского института. – 2025. – Т. 42, № 1. – С. 72–77.
10. Чжан Биньюй, Лю Сяогуй, Сюй Хао. Исследование цвета расписных скульптур Зала Святой Матери в Цзиньци (Шаньси) // Вестник развития строительных материалов. – 2016. – Т. 14, № 1. – С. 13–14. – DOI: 10.3969/j.issn.1672–1675.2016.01.009.

Ekaterina S. Akav
Lecturer
Gzhel State University
e-mail: akav_katya@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3764-9711
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-132-138

A. EXTER AND V. BABADZHAN: A CREATIVE DIALOGUE

Summary: *The article analyzes the creative achievements of the little-known artist and art historian Veniamin Babadzhan and his dialogue with the artist Alexandra Exter. It considers the period of Babadzhan's work and self-development at the Free Workshop, of which he was one of the founders. The reasons for and circumstances of the meeting between A. Exter and V. Babadzhan are identified: Alexandra Exter's move to Odessa to join her like-minded friend Elsa Kruger. The article outlines the stages in the development of the creative dialogue between A. Exter and V. Babadzhan: attending Alexandra Exter's lectures on art in March 1919; studying drawing and painting at Exter's studio school (the specific features of the teaching process at the studio and its results, namely the works produced) in April–June 1919; and creative dialogue and collaboration, when V. Babadzhan taught art history at Exter's studio school in the fall of 1919.*

Keywords: *Veniamin Babadzhan; Alexandra Exter; avant-garde; Exter's studio school; self-portrait; still life.*

The influence of the avant-garde artist Alexandra Exter on Veniamin Babadzhan, an artist of Karaite origin, and their collaboration remain a little-studied subject. The topic has not yet been placed in an art-historical context, although it is an important link in the study of Karaite fine art of the early 20th century. This article examines a brief period of creative contact between the Karaite artist and the renowned avant-garde artist Alexandra Exter. The objectives of the article are to characterize the creative personalities of A. Exter and V. Babadzhan, to determine the reason for and circumstances of their meeting, and to identify three periods of contact between the two artists.

The artist and art historian Alexandra Alexandrovna Exter (née Grigorovich; 1882–1949) worked in various art forms (painting, graphic art, decorative art) and modernist movements (from Impressionism and Cubo-Futurism to non-objective painting and Constructivism). Cubo-Futurism was her principal style at the time the two artists met. This style sought to combine the principles of Cubism (the breaking down of an object into its constituent structures) and Futurism (the development of an object in the "fourth dimension," that is, in time). Exter's painting lessons, which introduced the basics of Cubo-Futurism, were unprecedented: they taught how to "lay out the body on the plane" by reducing any image to geometric forms, and how to make the plane dynamic [3, p. 8].

The aspiring artist and art historian Veniamin Simovich Babadzhan (1894–1920) was also a Silver Age poet and was involved in publishing. Babadzhan's diverse creative legacy reflects critical realism in his poetry, art-historical works, and articles, while his visual art reflects avant-gardism, Cubo-Futurism, and Symbolism.

By the time he met A. Exter, V. Babadzhan was already establishing himself as an artist and art historian. In October 1918, the Free Workshop of Painting and Sculpture opened in Odessa; its aim was to create a free environment for people interested in contemporary art and wishing to work in this field. The aspiring art historian V. Babadzhan was among the seven founders of the Free Workshop. The creative life of the workshop was very intense: lectures were given, contemporary art was actively studied, and practical classes were held. The support of like-minded people helped V. Babadzhan publish two books on art: on Vrubel (1918) and on Cézanne (1919). In addition to these books, Babadzhan set down "ideas" about artists in his notebook Notes on Painting [2, p. 484]. During his work at the Free Workshop (November–December 1918), Babadzhan's drawing style changed: naturalistic representation gave way to an avant-garde, stylized treatment of his pictures with Cubo-Futurist features.

Babadzhan might never have met Exter had it not been for her friendship with E. Kruger, who had long been urging her to come [3, p. 22]. By late January 1919, A. Exter was already in Odessa. The city's artistic community enthusiastically welcomed the "Cubist," who had become famous for her costume designs for theater productions [3, p. 26].

Babadzhan's interest in studying at A. Exter's studio school is attested by entries in two of his notebooks, Notes on Painting and A Painter's Diary. It is known that A. Exter and V. Babadzhan first met on March 2, 1919. Exter began her work in Odessa as an art historian and teacher by giving six lectures on contemporary art. In Notes on Painting, V. Babadzhan summarizes five of the lectures on avant-garde art very concisely, while for the sixth he gives only the title [2, p. 470]. Unfortunately, these notes are undated, but it can be assumed that they were made on March 2–3, since revolutionary events began in the city on March 4 and the lectures were discontinued.

The second stage of their creative contact began in Exter's studio, as recorded in A Painter's Diary, which V. Babadzhan started keeping two weeks after the change of power. The period of study covers April–June 1919, as the dated entries in the diary confirm. In the diary, Babadzhan sets out his own reflections on painting and drawing and analyzes the contemporary methods recommended by A. Exter. The dates of the second entry are given in the New Style, since at that time Soviet power had been established in Odessa for a period of several months. The dates in the manuscript correspond to several of Babadzhan's surviving drawings and canvases [1, p. 288].

At the beginning of his studies, V. Babadzhan was critical of A. Exter's artistic personality and her teaching methods, since he himself was one of the founders of the Free Workshop. His ambitions, however, did not prevent him from later accepting the



Fig. 1. V. S. Babadzhan. Still Life with a Fan. 1919. Oil on canvas. 70 × 67 cm. Unsigned and undated. Babadzhan family archive.

authoritative recommendations of the renowned artist: in time, the student in Babadzhan prevailed, and he went on to study at Exter's studio with enthusiasm [1, p. 283].

Babadzhan's studies at A. Exter's studio are also indirectly confirmed by a letter from his sister Totesh: "My brother <...> studied at some private school. <...> At this school he painted two pictures in oil <...> (in the style of Cézanne and Matisse), which I have." Both still lifes created at Exter's studio school are easily recognizable in this description [2, p. 468].

During this period of study with A. Exter, V. Babadzhan created three pictures: a self-portrait in a turban, Still Life with a Fan (Matissean), and Still Life with Flowers and Fruit (constructive, Cézannesque).

Babadzhan first made drawings of the two still lifes he was assigned, the "Matissean" and the "constructive." In Babadzhan's A Painter's Diary, only the "constructive" one is mentioned. He then unexpectedly took up a self-portrait. A. Exter recommended taking into account and seeking out the movement of objects in every drawing. Yet he first recorded putting this into practice when he wrote down his progress and reflections while working on the self-portrait.

In the first stage, he made a sketch of the self-portrait in a turban, in which he conveyed a sense of the movement of the plane, as described in de-



Fig. 2. V. S. Babadzhan. Still Life with Flowers and Fruit. 1919. Oil on canvas. 75 × 75 cm. Unsigned and undated. Babadzhan family archive.

tail in A Painter's Diary [1, p. 286]. The sketch for the self-portrait was made on April 17, 1919, in pencil and colored ink. Later, in April of the same year, the self-portrait itself was executed in charcoal on cardboard; it is mentioned in the artist's notes.

The drawing for Still Life with a Fan was made in April, but it is not mentioned in the diary. The drawing is executed in graphite pencil, treating the objects as tonal patches, with attention to the nuances of light and shade. The composition of the sketch coincides with that of the oil painting, but the arrangement and some of the objects differ from those in the drawing. On April 30, this still life was painted in oil (Fig. 1). In the diary, the artist describes his impressions; here, for the first time, he used underpainting beneath all the planes: "complex mixtures must be avoided" (of three or more colors), as they always "lead to a weakening of the sense of form" [1, p. 286].

On April 17, 1919, V. Babadzhan drew the "constructive" still life. The diary entries show that the still life, set up by Exter's student K. A. G., had, in his opinion, an overcomplicated and incorrect composition. Exter may have changed the composition under Babadzhan's influence: the composition of the finished painting does not resemble the sketch and is executed in a Cézannesque style (Fig. 2). Both finished still lifes, the "Matissean" and the "Cézannesque," were painted on canvases of the same size made from previously primed soldiers' shirts [2, p. 470].

On June 8, 1919, the First People's Exhibition of Paintings, Posters, Signboards, and Children's Art opened in the city museum building. The exhibition catalog lists works by professionals and amateurs [3, p. 38]: entry No. 139 comprises 10 drawings by V. Babadzhan, which, according to S. Lushchik, were made at the Free Workshop and at Exter's studio shortly before the event. It is known that the two oil still lifes were not shown at the exhibition [2, p. 475].

After tragic events in her family, A. Exter suspended the work of her studio for a time and resumed it in October 1919 with a different group of participants. Whereas in April V. Babadzhan had still been a student, by October he had become a member of staff at her studio school [2, p. 483]. It can be stated with confidence, however, that their collaboration and mutual understanding had already begun during his period of study.

On October 13, 1919, the first announcement of the opening of the studio appeared; the studio was now called Alexandra Exter's Painting Workshop and was located in the artist's apartment. As G. Kovalenko notes, theoretical subjects were taught, and research into the latest issues of contemporary art was supervised, by A. Nurenberg, F. Goziason, and V. Babadzhan [3, pp. 30, 40]. V. Babadzhan and F. Goziason taught a course on the history of Italian, modern French, and Russian painting [2, p. 479].

Babadzhan's working notebooks contain several texts related to his lectures at A. Exter's studio, including a large untitled manuscript (23 sheets) analyzing Cézanne's paintings [2, p. 480].

Exter's promising plans for the new workshop-studio were soon under threat: the situation in the city was deteriorating, and the front line was approaching. In early January 1920, V. Babadzhan was killed during the Civil War. According to some sources, however, the studio continued to exist [2, p. 481]. In 1920, Exter moved to Kyiv and later to Paris [2, p. 466].

An analysis of these data leads to the conclusion that the meeting with A. Exter influenced Babadzhan's work, resulting in a self-portrait and two still lifes, as well as sketches for these works. Unfortunately, the promising partnership of the two talented artists proved short-lived, but the outcome of this collaboration left its mark on Babadzhan's creative work.

REFERENCES

1. Babadzhan, V. S. (2004) Iz tvorcheskogo naslediya: v 2 t. [From the Creative Legacy: In 2 Vols.]. Compiled by S. Z. Lushchik and A. L. Yavorskaya; article and commentary by S. Z. Lushchik; ed. by O. M. Barkovskaya. Vol. 1. Odessa: Optimum, pp. 1–358. [In Russian].
2. Babadzhan, V. S. (2004) Iz tvorcheskogo naslediya: v 2 t. [From the Creative Legacy: In 2 Vols.]. Compiled by S. Z. Lushchik and A. L. Yavorskaya; article and commentary by S. Z. Lushchik; ed. by O. M. Barkovskaya. Vol. 2. Odessa: Optimum, pp. 359–584. [In Russian].
3. Kovalenko, G. F. (2010) Aleksandra Ekster = Alexandra Exter: monografiya: v 2 t. [Alexandra Exter: A Monograph: In 2 Vols.]. Vol. 2. Moscow: Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva. [In Russian and English].
4. Arutyunyan, A. (n.d.) Aleksandra Ekster [Alexandra Exter]. Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva [Moscow Museum of Modern Art]. Available at: https://mmoma.ru/know/collection/favourites/artists/Ekster (Accessed: 11 November 2026). [In Russian].

Екатерина Сергеевна Акав
преподаватель
Гжельского государственного университета
e-mail: akav_katya@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3764-9711
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-132-138

А. ЭКСТЕР И В. БАБАДЖАН: ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ

Аннотация: *В данной статье проанализированы творческие достижения малоизвестного художника и искусствоведа Вениамина Бабаджана и его диалог с художницей Александрой Экстер. Рассмотрен период работы и саморазвития В. Бабаджана в «Свободной мастерской», одним из основателей которой он был. Определены причины и обстоятельства встречи А. Экстер с В. Бабаджаном — переезд Александры Александровны в Одессу к единомышленнице Эльзе Крюгер. Выделены этапы формирования творческого диалога между художниками А. Экстер и В. Бабаджаном: посещение лекций Александры Экстер по искусству в марте 1919 г.; обучение рисунку и живописи в школе-студии А. Экстер (особенности процесса обучения в студии и результаты — выполненные работы) в апреле–июне 1919 г.; творческий диалог и сотрудничество — преподавание В. Бабаджаном истории искусства в школе-студии А. Экстер осенью 1919 г.*

Ключевые слова: *Вениамин Бабаджан; Александра Экстер; авангард; школа-студия Экстер; автопортрет; натюрморт.*

Влияние авангардиста Александры Экстер на художника караимского происхождения Вениамина Бабаджана и их сотрудничество — малоисследованная тема, которая до сих пор не была вписана в искусствоведческий контекст, хотя является важным звеном в изучении караимского изобразительного искусства начала XX в. В этой статье мы рассматриваем короткий период творческого общения караимского художника с известным авангардистом Александрой Экстер. Задачи статьи: охарактеризовать творческие личности А. Экстер и В. Бабаджана; определить причину и обстоятельства их встречи; выделить три периода общения художников.

Художник и искусствовед Александра Александровна Экстер (урожд. Григорович; 1882–1949) проявила себя в различных видах искусства (живопись, графика, декоративное искусство) и направлениях модернизма (от импрессионизма и кубофутуризма до беспредметной живописи и конструктивизма). Именно кубофутуризм был ее основным стилем в период встречи художников. Этот стиль стремился соединить принципы кубизма (разложение предмета на составляющие структуры) и футуризма (развитие предмета в «четвертом измерении», то есть во времени). Беспрецедентными были уроки живописи А. А. Экстер, на которых излагались азы кубофутуризма: как «раскладывать тело на плоскости», сводя любое изображение к геометрическим формам, и как сделать плоскость подвижной [3, с. 8].

Начинающий художник и искусствовед Вениамин Симович Бабаджан (1894–1920) был также поэтом Серебряного века и занимался издательской деятельностью. Многогранное творческое наследие В. Бабаджана отражает критический реализм в поэзии, искусствоведческих трудах и статьях, а в изобразительном искусстве — авангардизм, кубофутуризм, символизм.

К моменту встречи с А. Экстер В. Бабаджан уже формировался как художник и искусствовед. В октябре 1918 г. в Одессе открылась «Свободная мастерская» живописи и скульптуры, целью которой было создать свободную среду для людей, интересующихся современным искусством и желающих работать в этой области. Среди семи основателей «Свободной мастерской» был начинающий искусствовед В. Бабаджан. Творческая жизнь мастерской была очень интенсивной: здесь читали лекции, активно исследовали современное искусство, проводили практические занятия. Поддержка единомышленников помогла В. Бабаджану издать две искусствоведческие книги — о Врубеле (1918) и Сезанне (1919). Кроме этих книг, Вениамин Симович оставил в тетради «Заметки о живописи» «замыслы» о художниках [2, с. 484]. В период работы в «Свободной мастерской» (ноябрь–декабрь 1918 г.) меняется манера рисунка В. Бабаджана: натуралистическое изображение сменяется авангардно-стилистическим решением картин с чертами кубофутуризма.

Встреча Бабаджана с Экстер могла бы не состояться, если бы не дружба художницы с Э. Крюгер, которая давно звала ее к себе [3, с. 22]. Примерно в 20-х числах января 1919 г. А. Экстер уже находилась в Одессе. Городское художественное товарищество с увлечением встретило «кубистку», которая приобрела известность эскизами костюмов к театральным постановкам [3, с. 26].

Об интересе к обучению в школе-студии А. Экстер свидетельствуют записи в двух тетрадях В. Бабаджана: «Заметки о живописи» и «Дневник живописца». Известно, что первая встреча А. Экстер и В. Бабаджана состоялась 2 марта 1919 г. Художница начала свою деятельность в Одессе как искусствовед и педагог, прочитав шесть лекций, посвященных современному искусству. В «Заметках о живописи» В. Бабаджан крайне лаконично излагает содержание пяти лекций об авангардном искусстве, а для шестой приводит только заголовок [2, с. 470]. К сожалению, эти записи не датированы, но можно предположить, что они были сделаны 2–3 марта, поскольку 4 марта в городе уже начались революционные события и лекции прекратились.

Второй этап творческих контактов начался в студии Экстер, что отмечено в «Дневнике живописца», который В. Бабаджан начал вести через две недели после смены власти. Период обучения охватывает апрель–июнь 1919 г., что подтверждают датированные записи в дневнике. В нем В. Бабаджан излагает собственные размышления о живописи и рисунке, а также анализирует современные методы, которые рекомендует А. Экстер. Даты второй записи приведены по новому стилю, так как в это время в Одессе на несколько месяцев установилась советская власть. Рукопись соотносится по датам с несколькими сохранившимися рисунками и полотнами В. Бабаджана [1, с. 288].

В начале обучения В. Бабаджан критически относился к художественной личности А. Экстер и ее методам преподавания, поскольку сам был одним из основателей «Свободной мастерской». Однако амбиции не помешали ему впоследствии принять авторитетные рекомендации известной художницы: со временем в Бабаджане побеждает ученик, и он уже с увлечением занимается в студии Экстер [1, с. 283].

Занятия в студии А. Экстер косвенно подтверждает и письмо сестры Бабаджана Тотеш: «Мой брат <…> занимался в какой-то частной школе. <…> В этой школе он написал две картины маслом <…> (в стиле Сезана и Матиса), которые у меня». В них легко узнаются оба натюрморта, созданные в школе-студии А. Экстер [2, с. 468].

В этот период обучения у А. Экстер В. Бабаджан создал три картины: автопортрет в тюрбане, «Натюрморт с веером» (матиссовский) и «Натюрморт с цветами и фруктами» (конструктивный, сезанновский).

Сначала Вениамин Симович сделал рисунки двух предложенных натюрмортов: «матиссовского» и «конструктивного». В «Дневнике живописца» Бабаджана упомянут только «конструктивный». Затем он неожиданно берется за автопортрет. А. Экстер рекомендует в каждом рисунке учитывать и искать движение предметов. Но впервые он фиксирует это практически, когда записывает свои успехи и размышления во время работы над автопортретом.

На первом этапе он сделал эскиз автопортрета в тюрбане, в котором передал ощущение движения плоскости, что подробно описано в «Дневнике живописца» [1, с. 286]. Набросок автопортрета был сделан 17 апреля 1919 г. карандашом и цветной тушью. Позже, в апреле того же года, был выполнен углем на картоне сам автопортрет, который упоминается в записях художника.

Рисунок «Натюрморт с веером» создан в апреле, но в дневнике о нем не упоминается. Рисунок выполнен простым карандашом с учетом тоновых пятен-предметов и светотеневых нюансов. Композиция эскиза натюрморта совпадает

с картиной, выполненной маслом, но расположение и некоторые предметы отличаются от рисунка. 30 апреля этот натюрморт был написан маслом (Рис. 1). Художник описывает в дневнике свои впечатления; здесь он впервые использует подложки под все плоскости: «необходимо избегать сложных смешиваний» (из трех и более цветов), что всегда «ведет к ослаблению ощущения формы» [1, с. 286].

17 апреля 1919 г. В. Бабаджан нарисовал «конструктивный» натюрморт. Из дневниковых записей известно, что натюрморт, поставленный ученицей А. Экстер К. А. Г., имел, по его мнению, сложную и неверную композицию. Возможно, Экстер изменила композицию под влиянием Бабаджана: композиция завершенной картины не схожа с эскизом и решена в сезанновском стиле (Рис. 2). Оба завершенных натюрморта, «матиссовский» и «сезанновский», написаны на одинаковых по размеру полотнах, изготовленных из предварительно загрунтованных солдатских рубашек [2, с. 470].

8 июня 1919 г. в здании городского музея открылась «Первая народная выставка картин, плакатов, вывесок и детского творчества». В каталоге выставки представлены работы профессионалов и любителей [3, с. 38]: под № 139 указаны 10 рисунков В. Бабаджана, которые, по мнению С. Лущика, были созданы незадолго до этого события в «Свободной мастерской» и в студии Экстер. Известно, что двух натюрмортов, выполненных маслом, на выставке не было [2, с. 475].

После трагических событий в семье А. Экстер на некоторое время приостанавливает деятельность своей студии, а в октябре 1919 г. возобновляет ее в другом составе. Если еще в апреле В. Бабаджан был учеником, то в октябре он уже стал сотрудником ее школы-студии [2, с. 483]. Впрочем, можно уверенно утверждать, что сотрудничество и взаимопонимание начались еще в период обучения.

13 октября 1919 г. появляется первое сообщение об открытии студии, которая теперь называется «Мастерская живописи Александры Экстер» и размещается в квартире художницы. Как отмечает Г. Коваленко, теоретические предметы преподавали и руководили исследованиями новейших вопросов современного искусства А. Нюренберг, Ф. Гозиасон и В. Бабаджан [3, с. 30, 40]. В. Бабаджан и Ф. Гозиасон читали курс истории итальянской, новой французской и русской живописи [2, с. 479].

В рабочих тетрадях В. Бабаджана сохранились некоторые тексты, связанные с лекциями в студии А. Экстер, а именно большая рукопись без названия (23 листа), посвященная анализу картин Сезанна [2, с. 480].

Многообещающие замыслы А. Экстер в новой мастерской-студии вскоре оказались под угрозой: ситуация в городе ухудшалась, линия фронта приближалась. В начале января 1920 г. В. Бабаджан погиб во время Гражданской войны. Но студия, по некоторым данным, еще продолжала существовать [2, с. 481]. В 1920 г. Экстер переезжает в Киев, а затем — в Париж [2, с. 466].

Анализ приведенных данных позволяет сделать вывод, что встреча с А. Экстер повлияла на творчество В. Бабаджана: ее результатом стали автопортрет и два натюрморта, а также эскизы к этим работам. К сожалению, многообещающий тандем двух талантливых мастеров оказался кратковременным, но результат этого сотрудничества повлиял на творческую деятельность В. Бабаджана.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бабаджан В. С. Из творческого наследия : в 2 т. / сост.: С. З. Лущик, А. Л. Яворская ; ст. и коммент. С. З. Лущик ; отв. ред. О. М. Барковская. — Одесса : Optimum, 2004. — Т. 1. — С. 1–358 : ил.
2. Бабаджан В. С. Из творческого наследия : в 2 т. / сост.: С. З. Лущик, А. Л. Яворская ; ст. и коммент. С. З. Лущик ; отв. ред. О. М. Барковская. — Одесса : Optimum, 2004. — Т. 2. — С. 359–584 : ил.
3. Коваленко Г. Ф. Александра Экстер = Alexandra Exter : монография : в 2 т. / Г. Ф. Коваленко. — Москва : Московский музей современного искусства, 2010. — Т. 2. — 361 с. : ил., портр. — Текст парал. рус., англ.
4. Арутюнян А. Александра Экстер // Московский музей современного искусства : [сайт]. — URL: https://mmoma.ru/know/collection/favourites/artists/Ekster (дата обращения: 11.11.2026).

Kamil G. Akhmetzyanov
PhD in Philosophy
Independent Researcher
e-mail: kamil34@mail.ru
ORCID: 0009-0002-2825-7329
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-139-152

THE WORKING SHEET AS AN INDEPENDENT ART-HISTORICAL CATEGORY: TYPOLOGY AND SOURCE STATUS (BASED ON THE ROERICH FAMILY COLLECTION)

Summary: *The article examines the source status of an artist's working sheet as an independent documentary source that records the process of forming an artistic idea. The study is relevant because traditional art history focuses primarily on the analysis of the finished work, while preparatory materials (sketches, drafts, variants) are most often described only in terms of technical features and their connection to the final painting. As a result, the internal logic of the development of the idea and the sequence of compositional decisions remain outside systematic scholarly analysis. The object of the study is the working sheet, and the subject is its function in the process of forming an artistic image. The empirical basis consists of documented sheets from the private collection of the Roerich family, grouped into thematic clusters and bearing catalog codes (RKhL). The methodological basis of the work is the Multicomponent Concept of the Artistic Laboratory (MKHL), which views creativity as a continuous process. The study uses visual analysis of the sheet and its verso, an account of material features (stamps, inscriptions, technique), and comparison of sheets within clusters and with published works. The author proposes a functional typology of working sheets comprising six types: conceptual (recording the initial impulse), compositional (reflecting spatial organization), form-study (related to the development of form), symbolic (documenting the formation of a semantic structure), variant (recording parallel treatments), and integrative (combining the results of previous stages). The typology was tested on specific clusters of the collection, in particular on the pair of sheets RKhL-023 and RKhL-024 from the Sancta series, where the transition from the conceptual to the integrative level can be traced most clearly. The article concludes that classifying sheets according to their function in the development of an idea makes it possible to reconstruct the sequence of decisions where technical description fails. The concept of the "documentary corpus" as a system of interrelated materials is introduced into scholarly discourse. The limits of the method are outlined: a significant proportion of the sheets are undated, intermediate documents are absent, and a number of connections are conjectural. The results are relevant to art-historical source studies and can be used in museum practice for the attribution and scholarly description of graphic collections.*

Keywords: *working sheet; artistic laboratory; artistic idea; compositional search; art-historical source studies; reconstruction of the creative process; Roerich family; MKHL.*

I. Introduction

Art history has traditionally focused on the completed work of art. Formal, iconological, and semiotic analyses provide well-developed methods for interpreting the result [1; 2]. The universality of the problem of the "path to the result" for world art history was already outlined conceptually by E. Gombrich [11]. The path that led to the result has been studied far less. Preparatory materials are drawn on to elucidate the painting: they show how the artist searched for a solution, but they are rarely treated as an independent document of the process.

The relevance of the topic stems from two circumstances. First, a large body of sketches, studies, and variants has accumulated in museum and



Fig. 1. RKhL-023. N. K. Roerich. And We Shall Not Fear. Pencil sketch: mountains, two figures at a precipice. Paper, pencil. 7.2 × 12.7 cm. Passe-partout. Author's collection.



Fig. 2. RKhL-024. N. K. Roerich. And We Shall Not Fear. A bear, two dark figures of priests, a chapel, an orange sky. Paper/ cardboard, tempera. 24.5 × 37 cm. Author's collection.

private collections, and their description is limited to technique, size, and connection with a known work. Second, research into the creative process is developing in related fields, whereas comparable tools for the fine arts have not been formalized (Section III). At the same time, the concept of the "laboratory" in the humanities is gradually acquiring the status of a rigorous analytical category [12].

Object of research: the artist's working sheet. Subject: its function in the formation of an artistic idea and its source status. Material: documented sheets from the private collection of the Roerich family (RKhL codes). The choice of material is determined by its availability to the author for direct study and by the presence of clusters in which different states of the same composition are preserved. The conclusions therefore apply primarily to this material.

Purpose of the article: to substantiate the status of the working sheet as an independent source and to propose a functional typology suitable for reconstructing the process. Objectives:

1. to assess the state of research on preparatory materials and show what it lacks;

2. to formulate the criterion for a functional typology and describe the types;

3. to test the applicability of the typology on the sheets of the collection and determine the limits of the conclusion;

4. to define the place of the working sheet in the MKHL model.

Hypothesis: classifying sheets by their function in the development of an idea makes it possible to establish the sequence of decisions where technical description cannot. The hypothesis is tested on specific clusters and is not considered proven for other laboratories.

II. Problem Statement

In museum practice, working sheets are defined through familiar categories: sketch, study, variant. Their value is assessed by their connection to the finished work. Their own significance as sources has received little attention. From the standpoint of cognitive history and rigorous source studies, the working sheet should be considered not only an art-historical source but also a full-fledged historical one [13]. Yet it is precisely working sheets that allow one to observe the emergence of a composition, the successive changes in decisions, and the transformation of initial meanings.

The second problem is the lack of a generally accepted typology. Sketches, diagrams, notes, and rough jottings are all classed as working sheets. They are described mainly in terms of technique or degree of completion and rarely in terms of their function in the process. Two sheets may be technically identical (watercolor on paper), yet one records the initial impulse, while the other records the late integration of decisions.

III. Historiography

The study of preparatory materials follows several lines. They differ in subject matter, and none fully accomplishes the task at hand.

Theory of perception and interpretation. R. Arnheim describes composition as the result of organizing visual experience [1], and E. Panofsky reveals the multilayered meaning of a work of art [2]. In both cases, the object of analysis remains the finished work.

Genetic criticism. This field emerged from the study of manuscripts and examines the creative



Fig. 3. RKhL-088. Yu. N. Roerich. Duplex sheet. Sketch for S. N. Roerich's portrait of Jawaharlal Nehru. Paper, watercolor, pencil. 11.2 × 20.1 cm (a mountain ridge on the verso). Vasiliev stamp, type II. Author's collection.

process through drafts, variants, and other archival traces. The volume edited by W. Kinderman and J. E. Jones covers music, literature, and theater, from Beethoven's sketches to the creative process of R. Strauss and contemporary composers [3]. The volume edited by S. Katajamäki and V. Pulkkinen shows how the field has expanded over two decades: new types of archival materials, interdisciplinary connections, and methods, including forensic ones [4]. The fine arts occupy only a minor place in these publications. The idea of studying the process through working traces has thus been developed. The methodological basis for transferring these ideas to visual material and for substantiating the concept of the "documentary corpus" is provided by the classic Russian textology of D. S. Likhachev [14].

Workshop practice and the history of technique. C. C. Bambach regards drawing as part of the work of the Italian Renaissance workshop [5]. M. Kemp analyzes the connection between art and optical knowledge [6]. In these works, drawing is integrated into the history of practice and knowledge, and distinguishing documents functionally by the stages of an idea's development is not their aim.

Artist's practice. In contemporary Russian art history, the artist's archive is increasingly conceptualized precisely as a "laboratory," which brings these studies terminologically closer to the proposed model [15].

Summary of the review: the process is studied through manuscripts and musical sketches; the artist's preparatory sheets are studied as part of workshop practice or method. None of the works reviewed proposes a functional classification of the sheet by its place in the development of an idea. A caveat: the review does not exhaust the literature and is limited to publications available to the author; it needs further expansion.

In the literature, the Roerich family collection is described predominantly through biography and philosophical ideas [7; 8]. A detailed analysis of working sheets as a source on the process lies outside the scope of these works.

IV. Methods and Material

The research is based on the description and comparison of sheets from the author's collection. It uses visual analysis of the sheet and its verso, an account of stamps and inscriptions, and comparison of the sheets of a cluster with one another and with published works. Attribution and dating rely on the described features; where documents are missing, the connection between sheets is marked as conjectural.

The sheets selected form clusters in which different states of the same composition or the same task are preserved. This makes it possible to observe the function of a sheet through comparison. Single sheets with no comparable materials were not used to test the typology.

The levels of inference differ. Established fact: characteristics of the sheet observed directly. Substantiated tendency: the function of the sheet that follows from comparing several sheets. Preliminary



Fig. 4. RKhL-144. Yu. N. Roerich. Ladakh. Variant. Sketch. White cardboard, tempera. 29.5 × 42 cm.



Fig. 5. RKhL-145. N. K. Roerich. Ladakh. Variant. Sketch. Gray-brown cardboard, tempera. 24 × 35 cm.



Fig. 6. RKhL-176. S. N. Roerich. The Unknown Old Man. Variant of N. K. Roerich's work. 1941. Cardboard, tempera, watercolor. 29.6 × 46 cm. Author's collection.

observation: a function inferred from one pair of sheets without documentary confirmation.

V. Typology of Working Sheets

There is no single generally accepted typology. Most often, sheets are distinguished by degree of completion, technique, or purpose. This is convenient for museum description but of little help in reconstructing the process.

The MKHL model proposes a classification by the function of the document. Six types are distinguished.

1. Conceptual sheets correspond to the initial stage. They record the initial directions of thought, combining notes, schematic sketches, and elements of the future composition. Their function is to document the moment an idea emerges.

2. Compositional sheets reflect spatial organization: options for placing figures, the distribution of masses, rhythmic structure, and semantic centers.

3. Form-study sheets deal with the development of form: proportions, the character of movement, silhouette, and chiaroscuro modeling. The identification of these types relies on the classic categories of formal analysis (the linear and the painterly, plane and recession) [16].



Fig. 7. RKhL-177. Yu. N. Roerich. The Unknown Old Man. Variant of N. K. Roerich's work. 1941. Cardboard, tempera, watercolor. 36 × 24 cm (cluster with RKhL-176). "Sign of Culture" stamp on the verso. Author's collection.

4. Symbolic sheets document the formation of the semantic structure: symbolic elements, stable color correspondences, sign forms, and the author's title as a signifying act [9].

5. Variant sheets record several parallel treatments of one compositional task and make it possible to trace the choice of the final treatment.

6. Integrative sheets combine the results of previous stages and form an almost finished compositional model.

A functional typology does not replace technical description but adds an analytical layer to it. A technical classification does not indicate the place of a document in the development of an idea; a functional one does. The types do not imply a strict sequence. A sheet may combine features of two types, and some stages may be absent in the work of a particular artist. A sheet is assigned to a type by its predominant function, and the assignment is recorded as a research judgment rather than as a property of the sheet itself.

VI. Application of the Typology to the Sheets of the Collection

Conceptual and integrative types. The And We Shall Not Fear cluster belongs to the Sancta series (1922). According to E. I. Roerich, the artist considered this work one of his favorites [10]. The second generation's view of the continuity of artistic decisions is reflected in the letters of S. N. Roerich [17]. The ideological context of the dialogue between the cultures of Russia and India in which this cluster was created is examined in a recent philosophical study [18]. Sheet RKhL-023 (Fig. 1; paper, pencil, 7.2 × 12.7 cm)



Fig. 8. RKhL-179. S. N. Roerich. N. K. Roerich with the Sacred Casket. Sketch for his own work. Portrait. Cardboard, watercolor. 15.4 × 10.5 cm. Vasiliev stamp and full signature (blurred). Author's collection.

outlines mountains, two standing figures, and a bear in a few lines, without developing form or color. It records the initial compositional impulse. Sheet RKhL-024 (Fig. 2; cardboard, tempera, 37 × 24.5 cm) contains the same composition, but with the form developed (volume of the figures, chiaroscuro), with a semantic load (blue-and-white palette, a chapel in the distance, the bear next to the figures of monks), and with a degree of finish matching the published version in the series. No intermediate sheets have survived, so the transition can be seen only by comparing the starting and end points. The functional interpretation of RKhL-023 as conceptual and of RKhL-024 as integrative has the status of a "substantiated tendency." The interpretation of the semantic load should be regarded as a preliminary observation.

Variant type. Yu. N. Roerich's duplex sheet RKhL-088 (Fig. 3; Vasiliev stamp, type II, 11.2 × 20.1 cm; a mountain ridge on the ver-

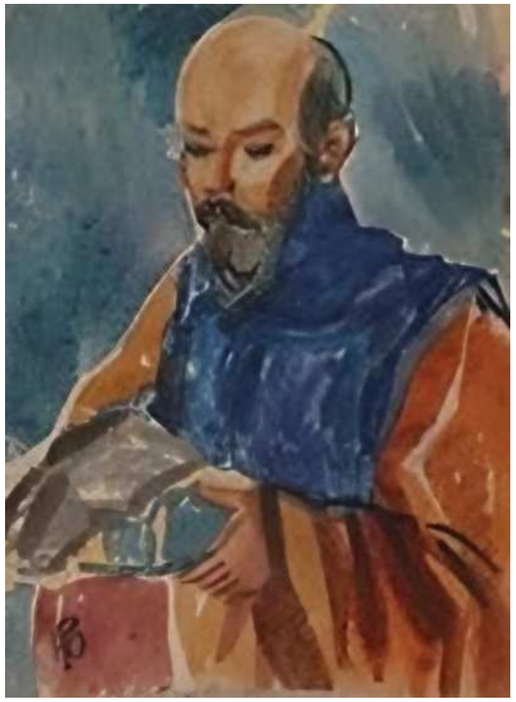


Fig. 9. RKhL-180. Yu. N. Roerich. N. K. Roerich with the Sacred Casket. Variant of a sketch for S. N. Roerich's work. Cardboard, watercolor. 10.2 × 7.9 cm. Vasiliev stamp on the verso. Author's collection.

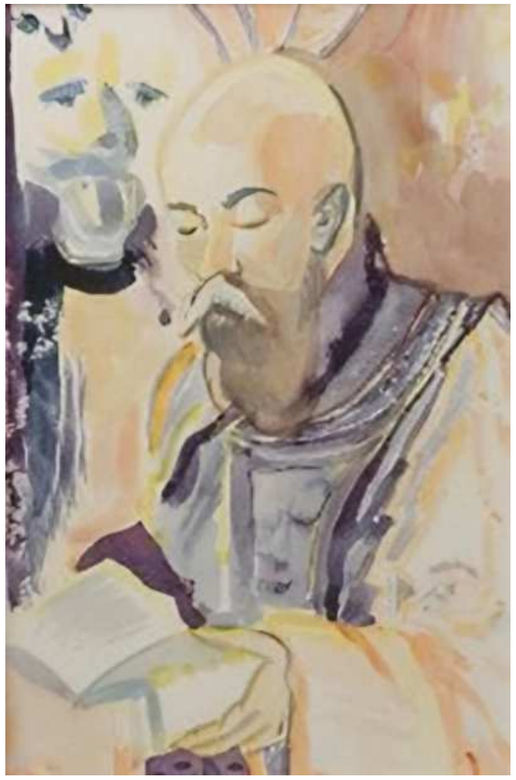


Fig. 10. RKhL-174. Yu. N. Roerich. N. K. Roerich with the Sacred Casket. Variant of a sketch for S. N. Roerich's work. Cardboard, watercolor. 8.7 × 12.7 cm. In a passe-partout. Signature on the verso. Author's collection.

so) contains two sketches for S. N. Roerich's portrait of J. Nehru: a standing figure and a seated figure. Both treatments address a single portrait task and do not form a "draft — final version" hierarchy. What we see here is a parallel exploration of treatments, not the refinement of a single sketch.

Compositional type. The Ladakh sketches: RKhL-144 (Fig. 4; Yu. N. Roerich, white cardboard, Shlepyanov and "Pact of Culture" stamps, 29.5 × 42 cm) and RKhL-145 (Fig. 5; N. K. Roerich, gray-brown cardboard, the same stamps, 24 × 35 cm). The sheets develop one spatial scheme of a mountain landscape but offer different treatments of its rhythmic organization.

Form-study type. Variants for N. K. Roerich's work The Unknown Old Man (1941): RKhL-176 (Fig. 6; S. N. Roerich, cardboard, tempera, watercolor) and RKhL-177 (Fig. 7; Yu. N. Roerich, cardboard, tempera, watercolor, 36 × 24 cm). While retaining the general compositional scheme, each sheet develops the chiaroscuro and the silhouette of the figure in its own way.

Symbolic type. This group includes three variants for the Portrait of N. K. Roerich with the Sacred Casket: RKhL-179 (Fig. 8; S. N. Roerich, Vasiliev stamp, full signature), RKhL-180 (Fig. 9; Yu. N. Roerich, Vasiliev stamp on the verso), and a second variant by Yu. N. Roerich, RKhL-174 (Fig. 10; full signature of Yu. N. Roerich on the verso). The author's title, with its reference to the "sacred casket," establishes the semantic load of the object. The symbolist method in Russian art at the turn of the 20th century, on which this interpretation relies, has been studied in detail by D. V. Sarabyanov [19].

Result of the test. The types can be distinguished in the material of the collection, but the evidence for them is uneven. The most convincing case is the pair RKhL-023 and RKhL-024, where the difference in function is directly visible. Treating material features (stamps, technique, paper) as evidence of a document's source status draws on the approaches of contemporary archaeography [20]. The remaining examples show that functional description is possible but do not prove that the criterion is universal.

VII. The Working Sheet in the MKHL System

In the MKHL model, the working sheet serves as the basic element of reconstruction. Its significance is determined by its ability to record the successive stages in the formation of an idea, not by its connection to the finished work. Each sheet records the state of the idea at a given stage; taken together, the sheets make it possible to trace the emergence of a work more fully than the finished result does.

In long processes, where an idea develops over years, the sheets make it possible to establish the continuity of decisions. In artistic dynasties such as the Roerich family, continuity also manifests itself in the very system of preparatory materials.

The model introduces the concept of the documentary corpus: a set of interrelated sheets, diagrams, notes, variants, and finished works united by a single creative process. It is a research construct, not an archival collection.

VIII. Novelty and Limitations

The novelty lies in the methodological approach. The article proposes a criterion for distinguishing types of sheets that derives from the function of the document in the process, not from technique, degree of completion, or storage status. It distinguishes between the gradual formation of a work, which has been recognized before, and the systemic character of the sheets as a documentary complex. The typology is applied to documented material rather than merely formulated as a scheme.

The limitations are as follows.

• The material comes from one collection and one family. Any claim that the criterion is universal is unsubstantiated.

• The sheets are mostly undated. The sequence of decisions is established from their content, not from documents.

• For a number of clusters there are no intermediate sheets, and some connections are conjectural. The criteria for assessing the "conjectural nature of connections" in work with personal archives require the methodological rigor described in contemporary archival studies [21].

• Assigning a sheet to a type is a research judgment. It has not been independently verified by another researcher.

• The literature review is not exhaustive.

IX. Conclusion

The working sheet has been examined as an independent art-historical source. A functional typology of six types has been proposed, with the place of the document in the formation of an idea as its criterion. In the sheets of the Roerich family collection, the types can be distinguished, most clearly in the pair RKhL-023 and RKhL-024. The concept of the documentary corpus has been introduced.

The conclusions are preliminary. The typology needs to be tested on other laboratories and on dated material. The next step is to compare the criteria with an independent expert classification of the same sheets and to expand the literature review.

REFERENCES

1. Arnheim, R. (1974) Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie [Art and Visual Perception]. Moscow: Progress. [In Russian].
2. Panofsky, E. (1999) Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva [Meaning in the Visual Arts]. St. Petersburg: Akademicheskiy proekt. [In Russian].
3. Kinderman, W. and Jones, J. E. (eds) (2009) Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater. Rochester, NY: University of Rochester Press.
4. Katajamäki, S. and Pulkkinen, V. (eds) (2023) Genetic Criticism in Motion: New Perspectives on Manuscript Studies. Helsinki: Finnish Literature Society (SKS). doi:10.21435/sflit.14.
5. Bambach, C. C. (1999) Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300–1600. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
6. Kemp, M. (1990) The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat. New Haven: Yale University Press.
7. Shaposhnikova, L. V. (2000) Velikoe puteshestvie: Khudozhniki Rerikhi [The Great Journey: The Roerich Artists]. Moscow: International Centre of the Roerichs. [In Russian].
8. Rosov, V. A. (2010) Nikolay Rerikh: vestnik Zvenigoroda. Ekspeditsii N. K. Rerikha po okrainam pustyni Gobi [Nicholas Roerich, Messenger of Zvenigorod: N. K. Roerich's Expeditions to the

Margins of the Gobi Desert]. St. Petersburg: Aleteyya. [In Russian].
9. Losev, A. F. (1990) Filosofiya imeni [The Philosophy of the Name]. Moscow: Izdatel'stvo MGU. [In Russian].
10. Roerich, E. I. (2009) Pis'ma [Letters]. Vol. 9. Moscow: International Centre of the Roerichs, p. 53. [In Russian].
11. Gombrich, E. (2022) Istoriya iskusstva [The Story of Art]. Moscow: AST. [In Russian].
12. Bodrova, A. S. (2021) 'Teoriya tvorcheskoy laboratorii v gumanitarnykh naukakh: ot teksta k artefaktu' [The Theory of the Creative Laboratory in the Humanities: From Text to Artifact], Novoe literaturnoe obozrenie, (4), pp. 245–262. [In Russian].
13. Medushevskaya, O. M. (2015) Teoriya i metodologiya kognitivnoy istorii [Theory and Methodology of Cognitive History]. Moscow: RGGU. [In Russian].
14. Likhachev, D. S. (2023) Tekstologiya: na materiale russkoy literatury X–XVII vekov [Textology: Based on Russian Literature of the 10th–17th Centuries]. St. Petersburg: Aleteyya. [In Russian].
15. Busev, M. A. (2022) 'Arkhiv i laboratoriya khudozhnika: ot romantizma k modernizmu' [The Artist's Archive and Laboratory: From Romanticism to Modernism], Iskusstvoznanie, (1), pp. 112–135. [In Russian].
16. Wölfflin, H. (2021) Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv: Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve [Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art]. Moscow: HSE. [In Russian].
17. Roerich, S. N. (2021) Pis'ma [Letters]. In 2 vols. Vol. 1: 1936–1960. Moscow: International Centre of the Roerichs. [In Russian].
18. Kiseleva, M. S. and Seredkina, E. V. (2023) 'Filosofiya i nauka v intellektual'nykh setyakh Rossii i Indii: dialog sem'i Rerikh' [Philosophy and Science in the Intellectual Networks of Russia and India: The Roerich Family Dialogue], Voprosy filosofii, (5), pp. 78–94. [In Russian].
19. Sarabyanov, D. V. (2019) Russkaya zhivopis'. Probuzhdenie pamyati [Russian Painting: The Awakening of Memory]. Moscow: Iskusstvo — XXI vek. [In Russian].
20. Sterligova, I. A. (2021) 'Sokrovishchnitsa Oruzheynoy palaty: arkheograficheskie aspekty izucheniya yuvelirnogo iskusstva' [The Treasury of the Armory Chamber: Archaeographic Aspects of the Study of Jewelry Art], in Arkheograficheskiy ezhegodnik za 2020 god [Archaeographic Yearbook for 2020]. Moscow: Nauka, pp. 289–305. [In Russian].
21. Tunkina, I. V. (2018) Russkaya nauka o klassicheskikh drevnostyakh Yuga Rossii (istoriografiya i istochniki) [Russian Scholarship on the Classical Antiquities of Southern Russia (Historiography and Sources)]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya. [In Russian].

Камиль Габдульнурович Ахметзянов
кандидат философских наук
независимый исследователь
e-mail: kamil34@mail.ru
ORCID: 0009-0002-2825-7329
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-139-152

РАБОЧИЙ ЛИСТ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ: ТИПОЛОГИЯ И ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЙ СТАТУС (НА МАТЕРИАЛЕ СОБРАНИЯ СЕМЬИ РЕРИХОВ)

Аннотация: *В статье рассматривается источниковедческий статус рабочего листа художника как самостоятельного документального источника, фиксирующего процесс формирования художественной идеи. Актуальность исследования обусловлена тем, что традиционное искусствознание ориентировано преимущественно на анализ завершённого произведения, тогда как подготовительные материалы (эскизы, наброски, варианты) чаще всего описываются лишь через технические признаки и связь с итоговой картиной. В результате внутренняя логика развития замысла и последовательность композиционных решений остаются вне поля системного научного анализа. Объектом исследования выступает рабочий лист, предметом — его функция в процессе формирования художественного образа. Эмпирическую базу составляют документально описанные листы из частного собрания семьи Рерихов, объединённые в тематические кластеры и имеющие шифры каталога (РХЛ). Методологическую основу работы составляет Многокомпонентная концепция художественной лаборатории (МКХЛ), рассматривающая творчество как непрерывный процесс. Используются методы визуального анализа листа и оборота, учёт материальных признаков (штампы, надписи, техника), а также сравнительное сопоставление листов внутри кластеров и с опубликованными произведениями. В ходе исследования автором предложена функциональная типология рабочих листов, включающая шесть типов: концептуальные (фиксирующие исходный импульс), композиционные (отражающие пространственную организацию), пластические (связанные с разработкой формы), символические (документирующие становление смысловой структуры), вариантные (фиксирующие параллельные решения) и интеграционные (объединяющие результаты предшествующих стадий). Апробация типологии проведена на конкретных кластерах собрания, в частности на паре листов РХЛ-023 и РХЛ-024 из серии «Санкта», где наиболее наглядно прослеживается переход от концептуального уровня к интеграционному. Сделан вывод о том, что классификация листов по функции в развитии идеи позволяет реконструировать последовательность решений там, где техническое описание оказывается бессильным. В научный оборот вводится понятие «документального корпуса» как системы взаимосвязанных материалов. Обозначены границы метода: недатированность значительной части листов, отсутствие промежуточных документов и предположительный характер ряда связей. Результаты исследования имеют значение для источниковедения искусства и могут быть использованы в музейной практике для атрибуции и научного описания графических фондов.*

Ключевые слова: *рабочий лист; художественная лаборатория; художественная идея; композиционный поиск; источниковедение искусства; реконструкция творческого процесса; семья Рерихов; МКХЛ.*

I. Введение

Искусствознание традиционно ориентировано на завершённое произведение. Формальный, иконологический и семиотический анализ дают развитые методы интерпретации результата [1; 2]. Универсальность проблемы «пути к результату» для мирового искусствознания была концептуально обозначена еще Э. Гомбрихом [11]. Путь, который привёл к результату, изучается значительно слабее. Подготовительные материалы привлекаются как уточнение к картине: они показывают, как художник искал решение, но редко рассматриваются как самостоятельный документ процесса.

Актуальность темы связана с двумя обстоятельствами. Во-первых, в музейных и частных собраниях накоплен большой массив эскизов, набросков и вариантов, описание которых ограничено техникой, размером и связью с известным произведением. Во-вторых, исследования творческого процесса развиваются в смежных областях, и для изобразительного искусства сопоставимый инструментарий не оформлен (раздел III). При этом понятие «лаборатории» в гуманитарных науках постепенно приобретает статус строгой аналитической категории [12].

Объект исследования: рабочий лист художника. Предмет: его функция в формировании художественной идеи и источниковедческий статус. Материал: документально описанные листы из частного собрания семьи Рерихов (шифры РХЛ). Выбор материала определяется его доступностью автору для непосредственного изучения и наличием кластеров, где сохранены разные состояния одной композиции. Выводы поэтому относятся прежде всего к этому материалу.

Цель статьи: обосновать статус рабочего листа как самостоятельного источника и предложить функциональную типологию, пригодную для реконструкции процесса. Задачи:

1. определить состояние изучения подготовительных материалов и показать, чего в нём не хватает;

2. сформулировать критерий функциональной типологии и описать типы;

3. проверить применимость типологии на листах собрания и определить границы вывода;

4. обозначить место рабочего листа в модели МКХЛ.

Гипотеза: классификация листов по функции в развитии идеи позволяет установить последовательность решений там, где техническое описание этого не даёт. Гипотеза проверяется на конкретных кластерах и не считается доказанной для других лабораторий.

II. Постановка проблемы

В музейной практике рабочие листы определяются через привычные категории: эскиз, набросок, вариант. Их ценность оценивается по связи с готовым произведением. Собственное источниковедческое значение разработано слабо. С позиций когнитивной истории и строгого источниковедения рабочий лист следует рассматривать не только как искусствоведческий, но и как полноценный исторический источник [13]. Между тем именно рабочие листы позволяют наблюдать возникновение композиции, последовательное изменение решений и трансформацию первоначальных смыслов.

Вторая проблема — отсутствие общепринятой типологии. К рабочим листам относят эскизы, схемы, записи, беглые заметки. Их описывают в основном через технику исполнения или степень завершённости и редко через функцию в процессе. Два листа могут быть технически идентичны (акварель на бумаге), но один фиксирует первоначальный импульс, а другой — позднюю интеграцию решений.

III. Историография

Изучение подготовительных материалов имеет несколько направлений. Они различаются по предмету, и ни одно не решает поставленной задачи полностью.

Теория восприятия и интерпретации. Р. Арнхейм описывает композицию как результат организации визуального опыта [1], Э. Панофски раскрывает многослойность смысла произведения [2]. Объектом анализа в обоих случаях остаётся готовое произведение.

Генетическая критика. Направление сложилось на материале рукописей и изучает творческий процесс по черновикам, вариантам и другим архивным следам. Сборник под редакцией У. Киндермана и Дж. Джонса охватывает музыку, литературу и театр: от эскизов Бетховена до творческого процесса Р. Штрауса и современных композиторов [3]. Сборник под редакцией С. Катаямяки и В. Пулккинена показывает расширение области за два десятилетия: новые типы архивных материалов, междисциплинарные связи и методы, включая судебно-криминалистические [4]. В составе этих изданий изобразительное искусство занимает незначительное место. Идея изучать процесс по рабочим следам, следовательно, разработана. Методологическую основу для переноса этих идей на изобразительный материал и обоснования понятия «документального корпуса» дает классическая отечественная текстология Д. С. Лихачева [14].

Мастерская практика и история техники. К. Бамбах рассматривает рисунок как часть работы итальянской ренессансной мастерской [5]. М. Кемп анализирует связь искусства и оптических знаний [6]. В этих работах рисунок включён в историю практики и знания, и функциональное различение документов по стадиям развития идеи не является их задачей.

Практика художника. В современном отечественном искусствознании архив художника все чаще концептуализируется именно как «лаборатория», что терминологически сближает эти исследования с предлагаемой моделью [15].

Итог обзора: процесс изучается по рукописям и нотным эскизам; подготовительные листы художника изучаются как часть практики мастерской или метода. Функциональная классификация листа по его месту в развитии идеи в рассмотренных работах не предложена. Оговорка: обзор не исчерпывает литературы и ограничен изданиями, доступными автору; он нуждается в дальнейшем расширении.

Собрание семьи Рерихов в литературе описывается преимущественно через биографию и философские идеи [7; 8]. Подробный разбор рабочих листов как источника процесса в этих работах не входит в предмет рассмотрения.

IV. Методы и материал

Исследование основано на описании и сопоставлении листов из собрания автора. Используются визуальный анализ листа и оборота, учёт штампов и надписей, сопоставление листов одного кластера между собой и с опубликованными произведениями. Атрибуция и датировка опираются на описанные признаки; там, где документов нет, связь между листами указывается как предположительная.

Выбраны листы, образующие кластеры: сохранены разные состояния одной композиции или одной задачи. Это позволяет наблюдать функцию листа в сравнении. Одиночные листы без сопоставимых материалов для проверки типологии не использовались.

Уровни вывода различаются. Установленный факт: характеристики листа, наблюдаемые непосредственно. Обоснованная тенденция: функция листа, следующая из сопоставления нескольких листов. Предварительное наблюдение: функция, выведенная из одной пары листов без документальных подтверждений.

V. Типология рабочих листов

Единой общепринятой типологии нет. Чаще всего листы различают по степени завершённости, технике или назначению. Это удобно для музейного описания, но мало помогает при реконструкции процесса.

Модель МКХЛ предлагает классификацию по функции документа. Выделяются шесть типов.

1. Концептуальные листы соответствуют начальной стадии. Они фиксируют исходные направления мысли, сочетают записи, схематичные наброски и элементы будущей композиции. Их функция — документирование момента возникновения идеи.

2. Композиционные листы отражают пространственную организацию: варианты размещения фигур, распределение масс, ритмическую структуру, смысловые центры.

3. Пластические листы посвящены разработке формы: пропорции, характер движения, силуэт, светотеневая моделировка. Выделение этих типов опирается на классические категории формального анализа (линейность и живописность, плоскость и глубина) [16].

4. Символические листы документируют становление смысловой структуры: символические элементы, устойчивые цветовые соответствия, знаковые формы и авторское название как знаковый акт [9].

5. Вариантные листы фиксируют несколько параллельных решений одной композиционной задачи и позволяют проследить выбор окончательного решения.

6. Интеграционные листы объединяют результаты предшествующих стадий и образуют практически завершённую композиционную модель.

Функциональная типология не отменяет технического описания, а добавляет к нему аналитический слой. Техническая классификация не указывает место документа в развитии идеи, функциональная указывает. Типы не означают строгой последовательности. Лист может сочетать признаки двух типов, а некоторые стадии у конкретного художника могут отсутствовать. Принадлежность листа к типу определяется по преобладающей функции и фиксируется как исследовательское суждение, а не как свойство самого листа.

VI. Применение типологии к листам собрания

Концептуальный и интеграционный типы. Кластер «И не убоимся» относится к серии «Санкта» (1922). По свидетельству Е. И. Рерих, эту работу художник считал одной из любимых [10]. Взгляд на преемственность художественных решений со стороны второго поколения династии отражен в письмах С. Н. Рериха [17]. Идейный контекст диалога культур России и Индии, в котором создавался этот кластер, раскрыт в современном философском исследовании [18]. Лист РХЛ-023 (рис. 1; бумага, карандаш, 7,2 × 12,7 см) несколькими линиями намечает горы, две стоящие фигуры и медведя, без проработки формы и цвета. Зафиксирован исходный композиционный импульс. Лист РХЛ-024 (рис. 2; картон, темпера, 37 × 24,5 см) содержит ту же композицию, но с пластической разработкой (объём фигур, светотень), смысловой нагрузкой (синебелая гамма, часовня на дальнем плане, медведь рядом с фигурами монахов) и завершённостью, совпадающей с опубликованным вариантом серии. Промежуточных листов не сохранилось, поэтому переход виден только по сопоставлению начальной и конечной точек. Функциональная трактовка РХЛ-023 как концептуального и РХЛ-024 как интеграционного листа имеет уровень «обоснованная тенденция». Трактовку смысловой нагрузки следует считать предварительным наблюдением.

Вариантный тип. Дуплекс-лист Ю. Н. Рериха РХЛ-088 (рис. 3; штамп Васильева тип II, 11,2 × 20,1 см; на обороте — горный гребень) содержит два эскиза к портрету Дж. Неру работы С. Н. Рериха: фигура стоя и фигура сидя. Оба решения фиксируют одну портретную задачу и не образуют иерархии «черновик — окончательный вариант». Здесь представлен параллельный перебор решений, а не доработка одного эскиза.

Композиционный тип. Эскизы «Ладак»: РХЛ-144 (рис. 4; Ю. Н. Рерих, белый картон, штампы Шлёпянова и «Пакта Культуры», 29,5 × 42 см) и РХЛ-145 (рис. 5; Н. К. Рерих, серокоричневый картон, те же штампы, 24 × 35 см). Листы разрабатывают одну пространственную схему горного пейзажа, но предлагают разные решения ритмической организации.

Пластический тип. Варианты к работе Н. К. Рериха «Неведомый старик» (1941): РХЛ-176 (рис. 6; С. Н. Рерих, картон, темпера, акварель) и РХЛ-177 (рис. 7; Ю. Н. Рерих, картон, темпера, акварель, 36 × 24 см). При сохранении общей композиционной схемы каждый лист посвоему разрабатывает светотень и силуэт фигуры.

Символический тип. В эту группу входят три варианта к «Портрету Н. К. Рериха со священным ларцом»: РХЛ-179 (рис. 8; С. Н. Рерих, штамп Васильева, развёрнутая подпись), РХЛ-180 (рис. 9; Ю. Н. Рерих, штемпель Васильева на обороте) и второй вариант Ю. Н. Рериха — РХЛ-174 (рис. 10; развёрнутая подпись Ю. Н. Рериха на обратной стороне). Авторское название с указанием на «священный ларец» фиксирует смысловую нагрузку предмета. Символический метод русского искусства рубежа XIX–XX веков, на который опирается эта интерпретация, детально исследован Д. В. Сарабьяновым [19].

Результат проверки. Типы различимы на материале собрания, но обеспечены неравномерно. Наиболее убедительна пара РХЛ-023 и РХЛ-024, где различие функций видно непосредственно. Интерпретация материальных признаков (штампов, техники, бумаги) как аргумент в пользу источниковедческого статуса документа опирается на подходы современной археографии [20]. Остальные примеры показывают возможность функционального описания, не доказывая универсальности критерия.

VII. Рабочий лист в системе МКХЛ

В модели МКХЛ рабочий лист выступает базовым элементом реконструкции. Его значение определяется способностью фиксировать последовательные стадии формирования идеи, а не связью с готовым произведением. Каждый лист фиксирует состояние идеи на данном этапе, совокупность листов позволяет проследить возникновение произведения полнее, чем готовый результат.

При длительных процессах, когда идея развивается годами, листы позволяют установить преемственность решений. В художественных династиях, к которым относится семья Рерихов, преемственность проявляется и в самой системе подготовительных материалов.

В модель вводится понятие документального корпуса: совокупности взаимосвязанных листов, схем, записей, вариантов и готовых произведений, объединённых единством творческого процесса. Это исследовательская система, а не архивное собрание.

VIII. Научная новизна и ограничения

Новизна состоит в методологическом решении. Предложен критерий разграничения типов листов, выведенный из функции документа в процессе, а не из техники, завершённости или статуса хранения. Различены постепенность формирования произведения, которая признавалась и ранее, и системность листов как документального комплекса. Типология применена к документально описанному материалу, а не только сформулирована как схема.

Ограничения следующие.

• Материал относится к одному собранию и одной семье. Утверждение универсальности критерия не обосновано.

• Листы в основном не датированы. Последовательность решений устанавливается по содержанию, а не по документам.

• Для ряда кластеров нет промежуточных листов, и часть связей предположительна. Критерии оценки «предположительного характера связей» при работе с личными фондами требуют методологической строгости, описанной в современном архивоведении [21].

• Принадлежность листа к типу является исследовательским суждением. Независимая проверка другим исследователем не проводилась.

• Обзор литературы не исчерпывающий.

IX. Заключение

Рабочий лист рассмотрен как самостоятельный историко-художественный источник. Предложена функциональная типология из шести типов, критерием которой служит место документа в формировании идеи. На листах собрания семьи Рерихов типы различимы, наиболее ясно на паре РХЛ-023 и РХЛ-024. Введено понятие документального корпуса.

Выводы имеют уровень предварительных. Типология требует проверки на других лабораториях и на датированном материале. Следующий шаг: сопоставить критерии с независимой экспертной классификацией тех же листов и расширить обзор литературы.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие – М. : Прогресс, 1974 – 392 с.
2. Панофски Э. Смысл и толкование изобразительного искусства – СПб. : Академический проект, 1999 – 416 с.
3. Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater / ed. by W. Kinderman, J. E. Jones – Rochester, NY : University of Rochester Press, 2009 – 229 p.
4. Genetic Criticism in Motion: New Perspectives on Manuscript Studies / ed. by S. Katajamäki, V. Pulkkinen – Helsinki : Finnish Literature Society (SKS), 2023 – DOI: 10.21435/sflit.14.
5. Bambach C. C. Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300–1600 – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1999 – 548 p.
6. Kemp M. The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat – New Haven : Yale University Press, 1990 – 384 p.
7. Шапошникова Л. В. Великое путешествие: Художники Рерихи – М. : Международный Центр Рерихов, 2000 – 650 с.
8. Росов В. А. Николай Рерих: вестник Звенигорода. Экспедиции Н. К. Рериха по окраинам пустыни Гоби – СПб. : Алетейя, 2010 – 624 с.
9. Лосев А. Ф. Философия имени – М. : Изд-во МГУ, 1990 – 270 с.
10. Рерих Е. И. Письма. Т. 9 – М. : Международный Центр Рерихов, 2009 – С. 53.
11. Гомбрих Э. История искусства – М. : АСТ, 2022 – 688 с.
12. Бодрова А. С. Теория творческой лаборатории в гуманитарных науках: от текста к артефакту // Новое литературное обозрение – 2021 – № 4 (170) – С. 245–262.

13. Медушевская О. М. Теория и методология когнитивной истории – М. : РГГУ, 2015 – 358 с.
14. Лихачев Д. С. Текстология: на материале русской литературы X–XVII веков – СПб. : Алетейя, 2023 – 496 с.
15. Бусев М. А. Архив и лаборатория художника: от романтизма к модернизму // Искусствознание – 2022 – № 1 – С. 112–135.
16. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве – М. : ВШЭ, 2021 – 290 с.
17. Рерих С. Н. Письма : в 2 т. Т. 1 : 1936–1960 – М. : Международный Центр Рерихов, 2021 – 512 с.
18. Киселева М. С., Середкина Е. В. Философия и наука в интеллектуальных сетях России и Индии: диалог семьи Рерих // Вопросы философии – 2023 – № 5 – С. 78–94.
19. Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти – М. : Искусство — XXI век, 2019 – 384 с.
20. Стерлигова И. А. Сокровищница Оружейной палаты: археографические аспекты изучения ювелирного искусства // Археографический ежегодник за 2020 год – М. : Наука, 2021 – С. 289–305.
21. Тункина И. В. Русская наука о классических древностях Юга России (историография и источники) – СПб. : Нестор-История, 2018 – 632 с.

Gulrukhsor A. Umarova
Candidate of Art History
Head of the Department of Architecture
Polytechnic Institute of the Tajik Technical University named after M. S. Osimi
e-mail: gulum78@list.ru
ORCID: 0009-0006-2310-1893
Khujand, Tajikistan

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-153-164

SACRED MOTIFS IN TRADITIONAL TAJIK ART AS A FORM-BUILDING BASIS OF DESIGN THINKING (BASED ON CHUST SKULLCAPS)

Summary: *The article analyzes sacred motifs in traditional Tajik decorative and applied art in the context of form-building and design thinking. Ornament is examined as a design and aesthetic system in which artistic form serves as a vehicle for cosmogonic and worldview meanings. Particular attention is paid to the Chust skullcap, interpreted as an integral object of traditional design that combines functional, compositional, and sacred-symbolic characteristics. The article examines the structure of the ornament, its rhythm and symmetry, and the semiotic nature of its elements, as well as the almond-/teardrop-shaped motif as a universal archetype of birth, development, and temporal cyclicity. The study draws on comparative historical, formal compositional, and semiotic methods. The author concludes that traditional Tajik ornament can be regarded as a source of stable principles of design thinking relevant to contemporary design and art education.*
Keywords: *Tajik art; sacred symbolism; design thinking; ornament; Chust skullcap; form-building; almond-/teardrop-shaped motif.*

In the traditional art of the peoples of Central Asia, decorative and applied forms originally developed as a synthesis of utilitarian function, artistic image, and sacred meaning. The Tajik artistic tradition is characterized by a particular attitude to form as a vehicle for worldview ideas: an object serves not only as an item of everyday use but also as an element of the culture's symbolic system.

In contemporary art education and design practice, the turn to traditional forms is becoming particularly relevant. This is connected with the search for stable principles of form-building based on harmony, rhythm, and richness of meaning. In this context, traditional Tajik ornament is a valuable source for developing design thinking.

Cosmogonic Foundations of Form in Traditional Tajik Art

Ancient cosmogonic ideas, in which the world was perceived as a harmoniously organized structure, are among the key factors that shaped the ornamental system of Tajik decorative and applied art. These ideas took shape over many centuries and were closely connected with the mythological models of the universe characteristic of the cultures of Iran and Central Asia.

According to M. Eliade, traditional cultures perceive the world as a sacredly organized space in which every element is subordinate to a particular cosmic order. These ideas are reflected in artistic forms, above all in ornament, which records the idea of cosmic harmony. In Tajik decorative and applied art, the cosmogonic model of the world manifests itself in stable compositional principles: symmetry, the rhythmic repetition of motifs, and the closed structure of ornamental compositions. This organization of form reflects the idea of the world as an integral system in which natural and spiritual forces are in a state of equilibrium. The rhythm of ornamental elements symbolizes the continuity of natural cycles, while symmetry expresses the idea of cosmic order and harmony.

The cosmos was understood as a closed but endlessly repeating whole, which led to the predominance of closed forms, symmetry, and rhythmic repetition. For design, this means an orientation toward the integrity of form, in which every element is subordinate to the overall structure. In this context, ornament functions as a visual code that records ideas about time, space, and the place of humans in the universe.

Here, the ornamental structure acts not as a secondary decorative overlay but as a primary design matrix that sets the logic of the form's construction, its scale, proportions, and rhythmic organization. This approach brings traditional art closer to contemporary design methods based on systemic and modular thinking.

The cyclical nature and repetition of ornamental motifs give rise to a modular principle of form construction that is widely used in architectural and product design. The ornamental cell functions as a basic design element that can be scaled, transformed, and reproduced in variations without losing the integrity of the composition. Traditional forms thus offer a prototype of the parametric approach, in which a single structural code determines a multitude of plastic treatments.

Symmetry and axial organization, rooted in the cosmogonic model of the world, are directly reflected in the composition of design objects, from architectural volumes to works of decorative and applied art. These principles ensure the visual stability of form and its psychological legibility, which corresponds to the fundamental tasks of design as a discipline aimed at creating a harmonious and functionally sound environment.

The relationship between form and meaning is of particular importance. In traditional Tajik art, form-building is inseparable from semantics: each element of the ornament carries a symbolic load, correlating with ideas about order, time, and the structure of the universe.

Ornament as a Design System

Current research in design theory confirms that the principles of form-building developed in traditional cultures can be regarded as early forms of design thinking. According to T. Maldonado, design is not only a technological process of making objects but also a system of cultural codes that reflect a society's worldview. In this context, traditional forms of decorative and applied art acquire particular value as a source of stable models for organizing form.

Ornament holds a special place in the artistic culture of Central Asia, performing not only a decorative but also a semantic function. As Yu. M. Lotman noted, ornamental structures can be regarded as a special form of visual language through which a culture transmits symbolic meanings and value orientations.

Geometric structures ensure the constructive stability of the composition, plant motifs give the form dynamism and plasticity, and symmetry creates a sense of visual balance. This approach corresponds to the basic principles of design thinking, which seeks to harmonize form and function.

The Chust Skullcap as an Object of Traditional Design

The Chust skullcap is a characteristic example of an object in which the traditional principles of design are realized in finished form. The Chust type of skullcap emerged within the craft traditions of the Fergana Valley and became widespread, including in Tajik dress culture. Its consideration in the context of Tajik art therefore requires attention to shared regional cultural traditions. The skullcap's construction is simple and functional, yet its ornamental organization is highly saturated with symbolism.

In a classical Chust skullcap, the crown is generally organized through fourfold symmetry: repeated almond- or pepper-shaped motifs are arranged around the centre, while an ornamental band along the edge completes the composition.

The skullcap thus acts as an object-spatial model in which form, function, and symbolism are united into a single whole. The tyubeteika is an important men's or women's national headdress whose name derives from the word "tyube," meaning "top, summit." Since ancient times, the skullcap has been one of the main types of headwear in Central Asia.

The Tajik name for these headdresses is "tuppi" or "kalpok." The custom of wearing a skullcap developed under the influence of local cultural traditions, everyday etiquette, and religious practices. Covering the head, however, should not be described as a universal religious obligation for all Muslims.

Our ancestors used skullcaps in remarkably diverse ways: they were not only an element of the



Fig. 1. Chust skullcap with fourfold repetition of the stylized kalampir motif.

national costume for men and an adornment of women's costume but also performed a wide variety of functions. The skullcap served not merely as an additional item of clothing; it also protected its owner's head from the sun very well. The cotton fabric from which skullcaps were made not only helped prevent sunstroke but also provided good ventilation for the head and hair.

References to headdresses resembling skullcaps appear in historical documents of the 15th–16th centuries. Museum collections hold examples of embroidered skullcaps dating from the mid-19th century. In the past, a skullcap could tell a great deal about its owner. By reading the pattern embroidered on it, one could easily determine the owner's occupation and place of origin. Today, however, not everyone reflects on the messages hidden in the patterns of the duppi, although every curve, design, and line carries a deep meaning and mystery. Entire legends and traditions about skullcaps have survived among the people to this day.

According to tradition, the four flowers on the top of the skullcap protect a man's health from all four sides, while the sixteen flowers along the edge express the wish to have a large and close-knit family, "to have sixteen children." This can be clearly seen in one of the most common classic men's skullcaps. These duppi originate from the Fergana Valley but have become popular throughout the country.

These skullcaps are characterized by a contrasting combination of a white pattern in the form of four kalampir pepper pods against a black background. The flowers embroidered in white silk on a dark background served, as it were, as an expression of the purity of a man's soul and heart. It cannot be stated unequivocally, however, that this headdress depicts a plant. Some researchers see in it echoes of cosmic ideas that have come down from ancient times.

Thus, all the decorative elements of the skullcap (color, line, and the symbolic ornamental sign) carry an important semantic load, often connected with such universal concepts as life and death, light and darkness, earth and sky, good and evil. The most common skullcaps in Central Asia, the Chusti (named after the town of Chust in the Fergana Valley), are square in shape and distinguished by the simplicity and delicacy of their white silk embroidery on a black background. Such a skullcap is practical not only in shape but also in its blackand-white coloring: it can be worn on days of joy and on days of sorrow.

The coloring of the plant motifs in the embroidery conveys the hues of the floral and leafy parts of the pattern. The details inside the flowers were elaborated with particular care. Craftswomen depicted plants that, in addition to their decorative significance, had healing properties and were used to treat various ailments.

Common floral motifs include the rose, iris, carnation, tulip, cockscomb, apple blossom, and others; among fruits, there are depictions of the pomegranate, cherry and sweet cherry, almond, pepper, and others. For example, the flower of the sweet almond, "bodom," was believed to represent a three-month-old human embryo.

Plant patterns were often enlivened with images of bright, colorful birds. Birds could also form the main pattern of an ornamental motif. These are mainly images of the pheasant, the rooster, and the nightingale, "bulbul." The bird figures are rendered brightly and decoratively; they are organic and stylistically consistent with the ornament.

Zoomorphic motifs include symbolic images, such as the motif of horns, which personify strength, courage, and protection. The ram's horn motif appears as a row of double spirals in a border or as rows of leaves in edging. In the "ram's horns" pattern, especially in its spiral variant, scholars also see the ancient cosmological motif of the spiral, symbolizing the universe and eternal motion. The image of a writhing snake is common in skullcap ornament. It may be assumed that the belief in the magical power of the snake was



Fig. 2. Stylized teardrop-shaped kalampir motif in Chust skullcap embroidery.



Fig. 3. Variations of vegetal ornament on Chust skullcaps.

connected with a snake cult that existed in the past, traces of which can be found to this day. The snake, "ilon," was credited with many positive functions. It was considered the guardian of the home, the family, wealth, livestock, grain, treasures, and so on. It was also revered as the patroness of women and children, especially newborns. According to mythological tradition, the "ilon izi" ("snake's trail") pattern, widespread in embroidery, also served as a protective amulet.

Skullcaps are embroidered with images of the mountain goat, the scorpion, and an animal resembling a leopard. Images of animal paws or bird tracks are common. Animal tracks signify the way to water and therefore to life.

The richness of skullcap patterns is also achieved through color. The following colors and shades were used: "ok," white; "kora," black; "och kuk," light blue; "tuk kuk," dark blue; "sausan," violet; "zeinobi," warm green; "tutaki," cool green, parrot green ("tuti" means parrot); "sarik," yellow; "pushti," dark crimson; and "shol," red.

An integral part of the skullcap's decoration is the braid, "zhiyak" (in some places "zekh" or "sheroza"), which as a rule frames the skullcap and, as it were, protects its owner from evil forces. The braid is decorated with one or two repeating motifs. In some cases, an additional color rhythm is created by rendering two related motifs in different colors.

The edge of the skullcap is also trimmed with a narrow strip of black velvet or satin. In this case, the ornament of the band continues the ornament of the crown. Patterns embroidered on the braid in gold and silver thread, "zekhi kurta," indicated the high status of the skullcap's owner or the sacred nature of the occasion on which it was worn. While men's skullcaps are sewn from black satin or velvet, women's skullcaps are made of silk, velvet, and brocade.

The patterns were worked in silk dyed the required color with natural dyes. The items were often given a round or square shape, but there are also conical, hemispherical, and even flat skullcaps. The historical forms of the duppi derive from a pointed skullcap that was worn under a turban.

Especially gifted women artists, pattern drawers called "chizmakash," worked on the embroidery designs. The patterns were drawn directly onto the prepared fabric in ink, usually with a finely sharpened reed shaped like a pencil, the "kalam." If the fabric was dark, the patterns were applied with a solution of yellow paint slightly thickened with sugar. In addition to the sharpened reed, ordinary steel pens were used. The craftswomen's striving for beauty and perfection raised their work from a craft to high art. The technology of making skullcaps itself comprises 16 stages, all of which are carried out by women; only at the final stages, when the skullcap is given its traditional shape, do men join in, since pressing requires great physical effort.

The small pattern and the ornament of the skullcap are embroidered separately: first the top, then the edge. A cotton lining is sewn onto the embroidered parts of the future skullcap. To give the skullcap a firm shape, its bottom is quilted with rows of stitching, and paper cords soaked in glue are inserted between the rows. The same gluesoaked paper is inserted between the outer and lining fabrics. In this way, skullcaps keep their shape and serve their owner for a long time.



Fig. 4. Fourfold symmetry and rhythmic organization of a Chust skullcap.

Skullcaps differ by region in shape, ornament, and signs of artistic symbolism. The creation of a particular type of skullcap in a given region was influenced not only by natural conditions and the ethnic composition of the population but also by the region's historically established artistic traditions and the overall level of development of its artistic culture.

The earliest skullcaps originated in the cities of the Fergana Valley: Chust, Margilan, Kokand, and Andijan. In Tashkent, most women's skullcaps were embroidered in solid cross-stitch, "iroki," in which floral motifs on a white embroidered ground predominated.

In Surkhandarya and Kashkadarya, round and conical skullcaps were embroidered with sharply contrasting silk threads. In Bukhara, they are sewn from expensive velvet and decorated with gold relief embroidery.

The women's Andijan skullcap is embroidered in the "iroki" style, in dense cross-stitch or satin stitch, with apricot and pomegranate blossoms and rose bushes on a white ground. The serpentine crisscross path is the traditional "ilon izi" ("snake's trail"), an amulet against evil forces. Such skullcaps are worn by young girls. The name of the city where they are made is added to the names of skullcaps: "Chust duppi," "Margilon duppi," "Shakhrisabz duppi," and so on. A person's headdress made it easy to tell which locality he or she came from. Men especially valued the skullcap, since it was an integral part of the Tajik national costume.

The tradition of making and wearing skullcaps continues in Tajikistan today. Men's and women's headdresses vary by region, age, function, shape, and ornamentation. Some examples are carefully preserved within families and passed down to later generations; skullcaps may also be given as gifts on festive occasions.

The Almond-Shaped Motif and Its Symbolic Interpretations

A prominent feature of the Chust skullcap is a stylized teardrop-shaped motif, commonly referred to as kalampir (pepper), which may resemble the bodom (almond) motif in outline. These names should not be treated as interchangeable: their identification depends on local traditions and the particular design. The fourfold repetition of this motif establishes the rhythm and symmetry of the crown. In some folk interpretations, it is associated with protective meanings. Suggested associations with the emergence and renewal of life should be treated as possible symbolic readings rather than established universal meanings. In design practice, the organization of the ornamental form itself—its modularity, proportions, rhythm, and compositional coherence—is of particular interest.

The classical Chust skullcap is characterized by four repetitions of the stylized kalampir motif on the crown and a rhythmically organized border around the band. Traditional interpretations may associate these elements with protective and auspicious meanings. Any specific interpretation, however, should be considered in relation to the provenance of the example and ethnographic evidence.

Conclusion

The sacred motifs of traditional Tajik art are not only an element of cultural heritage but also an important source of form-building principles relevant to contemporary design culture. The Chust skullcap, viewed as an object of traditional design, demonstrates integrity of form based on the synthesis of function, composition, and symbolism.

Almond- and pepper-shaped motifs, together with the rhythmic structure of the ornament, demonstrate the interaction between artistic form and culturally situated symbolic interpretations. Their analysis makes it possible to regard traditional headdresses as a source of compositional principles relevant to contemporary design.

REFERENCES

1. Akimov, A. I. (1987) Ornament narodov Tsentral'noi Azii [Ornament of the Peoples of Central Asia]. Tashkent: Fan. [In Russian].
2. Braginskii, I. S. (1983) Tadzhikskaya narodnaya kul'tura [Tajik Folk Culture]. Dushanbe: Irfon. [In Russian].
3. Gropius, W. (1985) Granitsy arkhitektury [Scope of Total Architecture]. Moscow: Stroiizdat. [In Russian].
4. Lotman, Yu. M. (2000) Semiotika kul'tury i ponyatie teksta [The Semiotics of Culture and the Concept of Text]. St. Petersburg: Iskusstvo. [In Russian].
5. Panofsky, E. (2009) Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva [Meaning in the Visual Arts]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt. [In Russian].
6. Papanek, V. (2012) Dizain dlya real'nogo mira [Design for the Real World]. Moscow: Studiya Artemiya Lebedeva. [In Russian].
7. Tolstov, S. P. (1962) Drevnyaya kul'tura narodov Srednei Azii [The Ancient Culture of the Peoples of Central Asia]. Moscow: Izdatel'stvo AN SSSR. [In Russian].
8. Eliade, M. (1994) Svyashchennoe i mirskoe [The Sacred and the Profane]. Moscow: Izdatel'stvo MGU. [In Russian].
9. Jung, C. G. (1991) Arkhetip i simvol [Archetype and Symbol]. Moscow: Renessans. [In Russian].
10. Maldonado, T. (1972) Design, Nature and Revolution. New York: Harper & Row.
11. Dormer, P. (1990) The Meanings of Modern Design. London: Thames & Hudson.

Гульрухсор Абдусаломовна Умарова
кандидат искусствоведения
заведующий кафедрой архитектуры
Политехнического института
Таджикского технического университета им. М. С. Осими
e-mail: gulum78@list.ru
ORCID: 0009-0006-2310-1893
Худжанд, Таджикистан

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-153-164

САКРАЛЬНЫЕ МОТИВЫ ТРАДИЦИОННОГО ТАДЖИКСКОГО ИСКУССТВА КАК ОСНОВА ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ПРОЕКТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ ЧУСТСКИХ ТЮБЕТЕЕК)

Аннотация: *Статья посвящена анализу сакральных мотивов традиционного таджикского декоративно- прикладного искусства в контексте формообразования и дизайн-мышления. Рассматривается орнамент как проектно-эстетическая система, в которой художественная форма выступает носителем космогонических и мировоззренческих смыслов. Особое внимание уделяется чустской тюбетейке, интерпретируемой как целостный объект традиционного дизайна, объединяющий функциональные, композиционные и сакрально-символические характеристики. Анализируются структура орнамента, ритмика, симметрия и знаковая природа элементов, а также миндалевидный/каплевидный мотив как универсальный архетип рождения, развития и временной цикличности. Методологической основой исследования являются сравнительно-исторический, формально-композиционный и семиотический методы. Делается вывод о том, что традиционный таджикский орнамент может рассматриваться как источник устойчивых принципов проектного мышления, актуальных для современного дизайна и художественного образования.*

Ключевые слова: *таджикское искусство; сакральная символика; дизайн-мышление; орнамент; чустская тюбетейка; формообразование; миндалевидный/каплевидный мотив.*

В традиционном искусстве народов Центральной Азии декоративно-прикладные формы изначально формировались как синтез утилитарной функции, художественного образа и сакрального смысла. Для таджикской художественной традиции характерно особое отношение к форме как к носителю мировоззренческих представлений, где предмет выступает не только объектом быта, но и элементом символической системы культуры.

В условиях современного художественного образования и дизайн-практики обращение к традиционным формам приобретает особую актуальность. Это связано с поиском устойчивых принципов формообразования, основанных на гармонии, ритме и смысловой насыщенности. В данном контексте традиционный таджикский орнамент представляет собой ценный источник формирования проектного мышления.

Космогонические основания формы в традиционном таджикском искусстве

Одним из ключевых факторов формирования орнаментальной системы таджикского декоративно-прикладного искусства являются древние космогонические представления, в которых мир воспринимался как гармонично организованная структура. Подобные представления формировались на протяжении многих столетий и были

тесно связаны с мифологическими моделями мироздания, характерными для культур Ирана и Центральной Азии.

Согласно исследованиям М. Элиаде, традиционные культуры воспринимают мир как сакрально организованное пространство, в котором каждый элемент подчинён определённому космическому порядку. Эти представления находят отражение в художественных формах, прежде всего в орнаменте, который фиксирует идею космической гармонии. В таджикском декоративно-прикладном искусстве космогоническая модель мира проявляется через устойчивые композиционные принципы — симметрию, ритмическую повторяемость мотивов и замкнутую структуру орнаментальных композиций. Подобная организация формы отражает представление о мире как о целостной системе, в которой природные и духовные силы находятся в состоянии равновесия. Ритм орнаментальных элементов символизирует непрерывность природных циклов, тогда как симметрия выражает идею космической упорядоченности и гармонии.

Космос осмысливался как замкнутое, но бесконечно повторяющееся целое, что обусловило доминирование замкнутых форм, симметрии и ритмического повтора. Для дизайна это означает ориентацию на целостность формы, где каждый элемент подчинён общей структуре. Орнамент в данном контексте выполняет функцию визуального кода, фиксирующего представления о времени, пространстве и месте человека в мироздании.

Орнаментальная структура здесь выступает не как вторичное декоративное наложение, а как первичная проектная матрица, задающая логику построения формы, её масштаб, пропорции и ритмическую организацию. Подобный подход сближает традиционное искусство с современными дизайнерскими методами, основанными на системном и модульном мышлении.

Цикличность и повторяемость орнаментальных мотивов формируют модульный принцип построения формы, широко применяемый в архитектурном и предметном дизайне. Орнаментальная ячейка функционирует как базовый элемент проектирования, способный к масштабированию, трансформации и вариативному воспроизведению без утраты целостности композиции. Таким образом, традиционные формы демонстрируют прообраз параметрического подхода, в котором единый структурный код определяет множество пластических решений.

Симметрия и осевая организация, укоренённые в космогонической модели мира, находят прямое отражение в композиции объектов дизайна — от архитектурных объёмов до предметов декоративно-прикладного искусства. Эти принципы обеспечивают визуальную устойчивость формы и её психологическую считываемость, что соответствует фундаментальным задачам дизайна как дисциплины, направленной на формирование гармоничной и функционально обоснованной среды.

Особое значение приобретает взаимосвязь формы и смысла. В традиционном таджикском искусстве формообразование неотделимо от семантики: каждый элемент орнамента несёт символическую нагрузку, соотносясь с представлениями о порядке, времени и структуре мироздания.

Орнамент как проектная система

Современные исследования в области теории дизайна подтверждают, что принципы формообразования, сформированные в традиционных культурах, могут рассматриваться как ранние формы проектного мышления. По мнению Т. Мальдонадо, дизайн представляет собой не только технологический процесс создания предметов, но и систему культурных кодов, отражающих мировоззрение общества. В этом контексте традиционные формы декоративно-прикладного искусства приобретают особую ценность как источник устойчивых моделей организации формы.

Особое значение в художественной культуре Центральной Азии имеет орнамент, который выполняет не только декоративную, но и семантическую функцию. Как отмечал Ю. М. Лотман, орнаментальные структуры могут рассматриваться как особая форма визуального языка, посредством которого культура передаёт символические смыслы и ценностные ориентиры.

Геометрические структуры обеспечивают конструктивную устойчивость композиции, растительные мотивы придают форме динамику и пластичность, а симметрия формирует ощущение визуального равновесия. Такой подход соответствует базовым принципам дизайнмышления, направленного на гармонизацию формы и функции.

Чустская тюбетейка как объект традиционного дизайна

Чустская тюбетейка является характерным примером предмета, в котором традиционные принципы дизайна реализованы в завершённой форме. Чустский тип тюбетейки сформировался в художественно-ремесленной среде Ферганской долины и получил распространение в том числе в таджикской традиции костюма. Поэтому его рассмотрение в контексте таджикского искусства предполагает учёт общерегиональных культурных связей. Конструкция тюбетейки проста и функциональна, однако её орнаментальная организация отличается высокой степенью символической насыщенности.

В классической чустской тюбетейке композиция верхней части обычно основывается на четырёхчастной симметрии: повторяющиеся миндалевидные или перцевидные мотивы организованы вокруг центра, а орнаментальный пояс по краю завершает композицию.

Таким образом, тюбетейка выступает как предметно-пространственная модель, в которой форма, функция и символика объединены в единое целое. Тюбетейка — важный мужской или женский национальный головной убор, получивший своё название от слова «тюбе», означающего «верх, вершина». Тюбетейка издревле является одним из основных видов головного убора в Средней Азии.

Таджикское название этих головных уборов — «туппи» или «калпок». Обычай ношения тюбетейки складывался под воздействием местных культурных традиций, норм повседневного этикета и религиозных представлений; при этом покрытие головы не следует представлять как безусловное религиозное требование для всех мусульман.

Удивляет, насколько разносторонне наши предки использовали тюбетейки: они были не только элементом национального костюма для мужчин и украшением костюма для женщин, но и выполняли самые различные функции. Тюбетейка служила не только дополнительным элементом гардероба, но и прекрасно защищала голову своего владельца от солнца. Хлопчатобумажная ткань, из которой изготавливались тюбетейки, не только помогала избежать солнечного удара, но и способствовала хорошей вентиляции головы и волос.

Упоминания о головных уборах, напоминающих тюбетейки, встречаются в исторических документах XV–XVI вв. В музейных коллекциях сохранились образцы вышитых тюбетеек, относящиеся к середине XIX в. В давние времена тюбетейка могла многое рассказать о своём хозяине. Читая узор, которым была вышита тюбетейка, можно было легко определить, чем занимался её владелец и откуда он родом. Сегодня, однако, не каждый задумывается над посланиями, скрытыми в узорах дуппи, а ведь каждый изгиб, рисунок, линия несут в себе глубокий смысл и тайну. До настоящего времени в народе сохранились целые легенды и предания о тюбетейках.

Четыре цветка в верхней части тюбетейки, по преданию, охраняют здоровье мужчины с четырёх сторон, а шестнадцать цветков по кромке тюбетейки выражают желание быть большой и дружной семьёй, «иметь шестнадцать детей». Это хорошо видно на примере одной из самых распространенных классических тюбетеек для мужчин. Эти дуппи родом из Ферганской долины, но стали популярны по всей стране.

Для этих тюбетеек характерно контрастное сочетание белого узора в виде четырех стручков перца «калампир» с чёрным фоном. Вышитые белым шелком цветы на темном фоне служили как бы выражением чистоты души и сердца мужчины. Однако нельзя однозначно утверждать, что на этом головном уборе изображено именно растение. Некоторые исследователи видят в нём отголоски космических представлений, пришедших из глубины веков.

Таким образом, все элементы оформления тюбетейки — цвет, линия, символический орнаментальный знак — несут в себе важную смысловую нагрузку, нередко связанную с такими универсальными понятиями, как жизнь и смерть, свет и тьма, земля и небо, добро и зло. Самые распространенные в Средней Азии тюбетейки — «Чусти» (по названию местечка Чуст в Ферганской долине) — квадратные по форме, отличаются простотой и тонкостью вышивки белым шелком на черном фоне. Такая тюбетейка удобна не только по форме, но и по цвету — чёрному

и белому: её можно надеть и в дни радости, и в дни печали.

Цветовое решение растительных мотивов в вышивке передаёт колорит цветочных и лиственных частей узора. Особенно тщательно разрабатывались детали внутри цветков. Мастера изображали те растения, которые наряду с декоративным значением обладали целительной силой и использовались при лечении различных недугов.

Среди цветочных мотивов распространены роза, ирис, гвоздика, тюльпан, петушиный гребешок, цветок яблони и другие, а среди плодов — изображения граната, вишни и черешни, миндаля, перца и др. Например, считалось, что цветок сладкого миндаля «бодом» — это трехмесячный эмбрион человека.

Растительные узоры часто оживлялись изображениями ярких пестрых птиц. Птицы могли составлять и основной узор орнаментального мотива. В основном это изображения фазана, петуха, соловья «булбул». Фигурки птиц решены ярко, декоративно, они органичны и едины по своему стилю с орнаментом.

Среди зооморфных мотивов используются символические изображения, например мотив рогов, олицетворяющих силу, мужество, защиту. Мотив бараньих рогов встречается в виде ряда двойных спиралей в окантовке или рядов листьев в окаймляющей отделке. В узоре «бараньи рога», особенно в его спиральном варианте, усматривают также древний космологический мотив спирали, символизирующий вселенную, вечное движение. Распространённым в орнаменте тюбетеек является изображение извивающейся змеи. Можно предположить, что представление о магической силе змеи было связано с бытовавшим в прошлом культом змеи, следы почитания которой прослеживаются до наших дней. Змее «илон» приписывалось множество положительных функций. Она считалась охранительницей дома, семьи, богатства, скота, зерна, кладов и т. д. Почиталась она и как покровительница женщин и детей, особенно новорожденных. Узор «илон изи» («след змеи»), распространённый в вышивке, согласно мифологической традиции также выполнял роль оберега.

На тюбетейке вышивают изображения горного козла, скорпиона, животного, напоминающего леопарда. Распространены изображения звериных лап или птичьих следов. Следы животного означают путь к воде, а значит, к жизни.

Узорное богатство тюбетеек достигается и с помощью цвета. Применялись следующие цвета и оттенки: «ок» — белый, «кора» — чёрный, «оч кук» — светло-голубой, «тук кук» — темно-голубой, «саусан» — фиолетовый, «зейноби» — зелёный тёплый, «тутаки» — зелёный холодный, попугаечный («тути» — попугай), «сарик» — жёлтый, «пушти» — тёмно-малиновый, «шол» — красный.

Неотъемлемой частью украшения тюбетейки является тесьма — «жияк» (в отдельных местах — «зех», «шероза»), которая, как правило, обрамляет тюбетейку и как бы предохраняет владельца от злых сил. Тесьма украшается одним или двумя повторяющимися мотивами. Дополнительный цветовой ритм создаётся в ряде случаев за счёт разноцветной разработки двух родственных мотивов.

Край тюбетейки обшивается также узкой полоской черного бархата или сатина. В этом случае орнамент околышка тюбетейки является продолжением орнамента донца. Узоры, вышитые на тесьме золотой и серебряной нитью «зехи курта», указывали на высокий статус владельца тюбетейки или на сакральность события, в связи с которым её надевали. Если при пошиве мужских тюбетеек используют чёрный сатин или бархат, то женские тюбетейки делают из шёлка, бархата, парчи.

При выполнении узоров использовался шёлк, который окрашивали в нужный цвет натуральными красителями. Часто изделиям придавали круглую или квадратную форму, однако встречаются конусообразные, полусферические и даже плоские тюбетейки. Исторические формы дуппи вышли из остроконечной тюбетейки, которая носилась под чалмой.

Над узорами вышивки работали особо одарённые художницы-рисовальщицы — «чизмакаш». Узоры наносились прямо на подготовленную ткань чернилами или тушью, обычно при помощи тонко отточенной камышинки в виде карандаша — «калам». Если ткань была тёмной, то узоры наносились раствором желтой краски, слегка загущенной сахаром. Помимо заострённой палочки из камыша использовались обыкновенные стальные перья. Стремление мастериц к красоте, к совершенству возвышало их труд от ремесла до высшего искусства. Сама технология изготовления тюбетеек включает 16 этапов, и все они выполняются женщинами; только на последних стадиях, когда тюбетейке придают традиционную форму, подключаются мужчины, так как прессовка требует больших физических усилий.

Мелкий узор вместе с орнаментом тюбетейки вышивается раздельно: сначала верхняя часть, потом кромка. На вышитые части будущей тюбетейки пришивается изнаночная хлопчатобумажная ткань. Для того чтобы придать тюбетейке твёрдую форму, её дно прострачивают и между строчками вставляют пропитанные клеем бумажные жгутики. Такую же пропитанную клеем бумагу вставляют между лицевой и изнаночной материей. Таким образом, тюбетейки сохраняют свою форму и долгое время служат своему хозяину.

Тюбетейки различаются по регионам формой, орнаментом, знаками художественной символики. На создание определённого типа тюбетеек в том или ином регионе влияли не только природные условия и национальный состав населения, но и исторически сложившиеся в нём художественные традиции и общий уровень развития художественной культуры.

Наиболее ранние по своему происхождению тюбетейки изготовлены в городах Ферганской долины — Чусте, Маргилане, Коканде, Андижане. В Ташкенте большинство тюбетеек для женщин вышивались в технике сплошного шитья крестиком «ироки», где преобладали цветочные мотивы на белом вышитом фоне.

В Сурхандарье и Кашкадарье круглые и конусообразные тюбетейки вышивались ярко-контрастными шёлковыми нитками. В Бухаре их шьют из дорогого бархата и расшивают золотым рельефным шитьем.

Женская андижанская тюбетейка вышивается в стиле «ироки» плотным крестиком или гладью: на белом фоне — цветы урюка, граната и кусты роз. Змеевидная дорожка крест-накрест — это традиционный «илон изи» («след змеи»), оберег от злых сил. Такие тюбетейки носят молодые девушки. К названиям тюбетеек добавляется имя города, где они изготовлены: «Чуст дуппи», «Маргилон дуппи», «Шахрисабз дуппи» и так далее. По головному убору легко было определить принадлежность человека к той или иной местности. Особенно дорожили тюбетейкой мужчины, поскольку она являлась неотъемлемой частью таджикского национального костюма.

Традиция изготовления и ношения тюбетеек сохраняется в Таджикистане и в настоящее время. Мужские и женские головные уборы различаются в зависимости от региона, возраста, назначения, формы и орнаментального оформления. В семейной культуре отдельные образцы бережно хранятся и передаются следующим поколениям; тюбетейка также может выступать памятным и праздничным подарком.

Миндалевидный мотив и его символические интерпретации

В орнаменте чустской тюбетейки важное место занимает стилизованный каплевидный мотив, часто именуемый «калампир» (перец), который по очертаниям может сближаться с мотивом «бодом» (миндаль). Эти обозначения не следует механически отождествлять: конкретная идентификация зависит от местной традиции и характера изображения. Четырёхкратное повторение мотива задаёт ритм и симметрию верхней части тюбетейки. В ряде народных интерпретаций ему приписывают охранительное значение; предположения о связи с идеями зарождения и обновления жизни целесообразно рассматривать как возможное символическое прочтение, а не как установленную универсальную семантику. Для проектной практики наибольший интерес представляет сама организация орнаментальной формы — её модульность, пропорциональные отношения, ритм и композиционная целостность.

Для классического типа чустской тюбетейки характерно четырёхкратное повторение стилизованного мотива «калампир» на верхней части и ритмически организованная кайма на околыше. В традиционных толкованиях этим элементам могут приписываться охранительные и благопожелательные значения. При этом конкретная семантика орнамента требует соотнесения с происхождением образца и этнографическими свидетельствами.

Заключение

Сакральные мотивы традиционного таджикского искусства представляют собой не только элемент культурного наследия, но и важный источник формообразующих принципов, актуальных для современной проектной культуры. Чуст-

ская тюбетейка, рассматриваемая как объект традиционного дизайна, демонстрирует целостность формы, основанную на синтезе функции, композиции и символики.

Миндалевидные и перцевидные мотивы, а также ритмическая организация орнамента демонстрируют взаимодействие художественной формы и культурно обусловленных символических интерпретаций. Их анализ позволяет рассматривать традиционный головной убор как источник композиционных принципов, значимых для современного художественного проектирования.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Акимов А. И. Орнамент народов Центральной Азии. — Ташкент : Фан, 1987.
2. Брагинский И. С. Таджикская народная культура. — Душанбе : Ирфон, 1983.
3. Гропиус В. Границы архитектуры. — Москва : Стройиздат, 1985.
4. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста. — Санкт-Петербург : Искусство, 2000.
5. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2009.
6. Папанек В. Дизайн для реального мира. — Москва : Студия Артемия Лебедева, 2012.
7. Толстов С. П. Древняя культура народов Средней Азии. — Москва : Изд-во АН СССР, 1962.
8. Элиаде М. Священное и мирское. — Москва : Изд-во МГУ, 1994.
9. Юнг К. Г. Архетип и символ. — Москва : Ренессанс, 1991.
10. Maldonado T. Design, Nature and Revolution. — New York : Harper & Row, 1972.
11. Dormer P. The Meanings of Modern Design. — London : Thames & Hudson, 1990.

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. 119019, 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