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 ученой степени доктора и кандидата наук».
TABLE OF CONTENTS

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL JOURNAL "BURGANOV HOUSE. SPACE OF CULTURE"  

No. 4  2022

LETTER FROM THE EDITOR  6

THE HEAVEN-AND-MAN ONENESS CONCEPT AND THE STYLE OF FUNERARY PLASTIC ART DURING THE HAN DYNASTY  10  BY XIANG WU

OBJECTS OF THE FUNERARY CULT IN THE HAN DYNASTY. GOLD AND SILVER ITEMS. AESTHETICS OF GOLD AND SILVER IN THE HAN DYNASTY  19  BY QIU MUBING

SCHOOL OF SCULPTOR ALEXANDER TERENTYEVICH MATVEEV AND HIS STUDENTS  29  BY PETER V. DOBROLYUBOV

THE GOLDEN AGE OF HISTORY PAINTING OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA (1949–1966): ORIGINS, SEARCHES, ACHIEVEMENTS  44  BY KIRELL N. GAVRILIN & LU XIAONAN

ACADEMIC MUSIC IN THE PRACTICE OF RUSSIAN MILITARY BANDS IN THE 19TH–EARLY 21ST CENTURIES  56  BY SERGEI A. ZUBAREV

SONG DYNASTY AESTHETICS. ORIGINS OF THE NEW CHINESE FURNITURE DESIGN STYLE  66  BY NATALIA YU. KAZAKOVA & QIU QI

PROBLEMS OF COLOUR HARMONIZATION OF THE COMPOSITION AND THE DEVELOPMENT OF ASSOCIATIVE AND IMAGINATIVE THINKING IN THE ENVIRONMENTAL DESIGN  78  BY NADZHIDA P. BOGATova

ON THE COVER  "The Eighteen Scholars" by an anonymous Ming Dynasty artist. The painting depicts the 18 erudite Confucian scholars gathered by Emperor Taizong of Tang, when he established the Institute of Literary Studies.
Dear readers,

We are pleased to present to you Issue 4, 2022, of the scientific and analytical journal Burganov House, The Space of Culture.

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

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

The journal opens with articles by Chinese researchers devoted to the art of Ancient China. In the article “The Heaven-and-Man Oneness Concept and the Style of Funerary Plastic Art During the Han Dynasty”, Xiang Wu analyses the idea of heaven-and-man oneness, which was important for the art of this period. It was based on the Confucian view, the rituals of a strict social hierarchy and Taoist metaphysics.

Qiu Mubing’s research topic is “Objects of the Funerary Cult in the Han Dynasty. Gold and Silver Items. Aesthetics of Gold and Silver in the Han Dynasty”. Examining archaeological sources, the author concludes the high achievements of Chinese artisans during the Han Dynasty on examples of works of arts and crafts made of precious metals.

In the article “Aesthetics of the Song Dynasty. The Origins of the New Style of Furniture Design in China”, N.Kazakova and Qiu Qi analyse the vector of development of the furniture industry through the prism of the industrial design evolution. The reasons for the emergence of the New style in furniture design in China are studied. They are analysed in detail against the background of changing economic, political, and cultural realities. The issues of the influence of Ancient China aesthetics on the formation and development of a new language in furniture design are touched upon.

In the article “Problems of Colour Harmonisation of Composition and Development of Associative-imaginative Thinking in the Environmental Design”, N.Bogatova reveals the potential of colouristic graphic two-dimensional modelling in artistic and imaginative thematic compositions. On the example of the compositional laws of colouristics, the author traces the path of ascent from the concrete to the abstract, pictorial to the expressive, and emotional to the figurative.

Dobrolyubov presents the text “Sculptor Alexander Matveev’s School and His Students”, which includes many archival documents and photographs. The author describes the process of learning from teacher and sculptor A.Matveev, names the main dates in his creative work, reveals the details of the sculptural craft, talks about the variety of moves in the master’s plasticity, analyses the methods and principles of work in sculpture, shows the attitude of students to their teacher, and highlights the entire course of historical milestones in the sculptor’s creative biography.

In the article “The Golden Age of PRC Historical Painting (1949–1966); Origins, Searches, Achievements”, K.Gavrili and L.Xiaoan consider the issues of the formation of the modern Chinese art school. Its foundation was laid in the framework of the creative and educational dialogue between China and the Soviet Union at the beginning of the second half of the 20th century.

The authors believe that the characteristic features of the golden age of Chinese historical painting were, on the one hand, the popularisation of painting as an art form and, on the other hand, the predominance of the dominant position of realism over the traditional styles of Chinese painting. It is noted that during this period, two main plots became widespread: scenes of socialist construction and historical events of the revolution.

Zubarev considers theoretical and practical aspects of the activities of military musicians in the article “Academic Music in the Practice of Russian Military Bands of the 19th – early 21st Centuries”. In the process of studying military bands, special attention is paid to the study of the features of military band service development in the 19th and 20th centuries. Factors revealing the role of Russian composers in the history of military musical culture are highlighted, and several works of academic music performed by military bands are analysed. In conclusion, the author notes that in the national culture, unique conditions for the development of military musicians’ arranging activity were created. They made it possible to preserve the traditions of the military band service and form the value principles of academic art.

The publication is addressed to professionals specialising in the theory and practice of the fine arts and philology and all those interested in the arts and culture.
Дорогие читатели!

Мы рады представить Вам № 4/2022 научно-аналитического журнала «Дом Бургагнова. Пространство культуры».

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

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 языкознания. В этой многогранности обозрения проявляется основная специфика журнала, представляющего современное состояние пространства культуры.

Журнал открывает тексты китайских исследователей, посвященные искусству Древнего Китая. Сянь У в статье «Концепция единства Неба и человека» и стиль потребительской пластики эпохи Хань анализирует важную для искусства этого периода идею «единства Неба и человека», основанную на конфуцианском воззрении, ритуалах строгой общественной иерархии и даосской метафизике.

«Предметы потребительского культур в эпоху Хань» — идея из золота и серебра. Эстетика золота и серебра в эпоху Хань — тема научных изысканий Ц. Мубина. Автор исследует археологические источники, делает вывод о высоких достижениях китайских ремесленников эпохи Хань на примере произведений декоративно-прикладного искусства из драгоценных металлов.

Н.Ю. Казакова и Цю Цю в статье «Эстетика династии Сун. Истоки нового стиля» анализируют вектор развития мебельной индустрии через призму эволюции промышленного дизайна. Изучают причины возникновения «нового стиля» в дизайне мебели в Китае, которые подробно обсуждаются на фоне смены экономических, политических и культурных реалий. Затрагиваются вопросы влияния эстетики Древнего Китая на формирование и развитие нового языка в дизайне мебели.

Н.П. Богатова в статье «Проблемы цветовой гармонизации композиции и развития ассоциативно-образного мышления в дизайне среды» раскрывает потенциал колористического графического двухмерного моделирования в художественно-образных тематических композициях. На примере композиционных законов колористики автор прослеживает путь воссоздания от конкретного к абстрактному от изобразительного к выражительному, от эмоционального к образному.

Выводы автор отмечает, что в отечественной культуре созданы уникальные условия развития архитектурно-художественной деятельности военных музыкантов, позволившие сохранить традиции военно-оркестровой службы и формировать ценностные принципы академического искусства.

Издание адресовано профессионалам, специализирующимся в областях теории и практики изобразительного искусства и филологии, а также всем, кто интересуется вопросами искусства и культуры.
Xiang Wu  
Art historian  
e-mail: 270283983@qq.com  
Moscow, Russia  
ORCID 0000-0002-7189-6133

THE HEAVEN-AND-MAN ONENESS CONCEPT AND THE STYLE OF FUNERARY PLASTIC ART DURING THE HAN DYNASTY

Summary: The article analyses the Heaven-and-Man Oneness concept, which appeared during Emperor Wu of Liang’s reign (汉武帝) and was important for the art of ancient China during the Han Dynasty. On its basis, the ideological thinking based on the Confucian view was formed. This philosophical concept explains the desire for a harmonious coexistence of man and heaven, where man and nature merge and mutually influence each other. The author emphasises that it is necessary to consider that during the long period of Confucian, Taoist and other teachings development, they constantly intertwined and mixed. Such a merger led to the fact that the Han Dynasty Confucian ideas, which combined the rituals of a strict social hierarchy and Taoist metaphysics, actively strengthened the consolidation of social stratification and the divine origin of the ruling class. Therefore, Confucianism was recognised and fully used by those in power. The Confucian teaching of the Han Dynasty, led by its primary representative Dong Zhongshu, exalted the Heaven-and-Man Oneness concept (天人合一), implying that man and Heaven are one. 

Scultures in mausoleums are a product of the funerary culture. They bear the ideas of ancient people about life, death and the universe, at the same time being an essential part of the ancient China sculpture, which reflects the achievements and aesthetic aspirations characteristic of the ancient China art.

Ideological thinking based on the Confucian view started to form during the reign of Emperor Wu of Liang (汉武帝). At the same time, it must be taken into account that over a long period of Confucian, Taoist and other teachings development, they constantly intertwined and mixed with each other. Such a merger led to the fact that the Han Dynasty Confucian ideas, which combined the rituals of a strict social hierarchy and Taoist metaphysics, actively strengthened the consolidation of social stratification and the

under the influence of the Heaven-and-Man Oneness concept and the cultures of small-numbered peoples from the north and the kingdom of Chu (楚国) from the south, a unique style of stone carving was formed. The era of the Han Dynasty is the period of the emergence of funerary plastics. This historical period is divided into Western and Eastern Han. Until now, only stone sculptures erected in front of the tombs of officials have survived. The sculptures from the burial of Huo Quqing (霍去病) are an example of stone sculptures of Western Han tombs. Here, attention was paid to the original texture and shape of the stone processing; minimal; the imagery technique was used (雕刻) through which the ideological approach of the harmonious unity of man and nature with the heaven-and-man oneness (天人合一) was expressed. At the same time, funerary plastic art was influenced by the traditions of the nomadic peoples of Northern China. Such features as naturalness and roughness of the image were formed. In stone sculptures in front of the tombs of the Eastern Han, man’s fantasies about heaven were expressed, as well as the desire to gain immortality after death. At the same time, the stone sculptures were aesthetically influenced by the mystical and romantic realm of Chu.

Keywords: Heaven-and-Man Oneness, nomadic peoples, the kingdom of Chu (楚国)

1. Dong Zhongshu (董仲舒) (192 - 104 BC), the founder of orthodox Confucianism, was a famous thinker and politician of the Western Han period; he was a representative of the Confucian thought of the Han Dynasty.
2. Feng Yuan, A Brief History of Chinese Philosophy - Beijing: Beijing University Press, 2013, P. 68 (冯友兰，<中国哲学史>，北京：北京大学出版社).
3. Feng Yuan, A Brief History of Chinese Philosophy - Beijing: Beijing University Press, 2013, P. 68 (冯友兰，<中国哲学史>，北京：北京大学出版社).
4. Dong Zhongshu (董仲舒) (192 - 104 BC), the founder of orthodox Confucianism, was a famous thinker and politician of the Western Han period; he was a representative of the Confucian thought of the Han Dynasty.
5. Xu Fuqian, The Spirit of Chinese Art - Guangzhou: Guangdong Normal University Press, 2007, P. 113.
6. The Isomorphism of Heaven and Man (天人合一) is a philosophical concept that assumes the similarity of the nature of man and heaven. Thus, the sun was perceived as the eyes of heaven, while the moon was its breath. Within the framework of this concept, the mysterious heavenly world was identified with the earthly world.
7. Jiu An Huiyan (九安慧延) (translated by Chen Guanghong): Beijing, China Publishing House: January 2012, P. 77.
8. The five elements (五行) - water, fire, wood, metal, earth. The elements do not mean specific objects or phenomena; they are abstract ideas about everything that exists in the universe. Ancient Chinese philosophers used the theory of the five elements to interpret the processes of formation and interaction of beings and objects in the universe. 
9. Dong Zhongshu, The Abundant New of the Ethic Canon: The Interaction of Life with Like. - Beijing: Zhongzangkun Ancient Literature Publishing House - January 2010. P. 67.
ing for fantasy and fiction, the desire to express the special character of nature without the desire to show excessively high craftsmanship or images - a natural style was formed; 2) the spiritual aspect: the close relationship of the human soul, feelings and everything that exists in nature, the elevation of the image of nature, its personification and humanization, endowing everything that exists in nature with feelings and thoughts like a living organism, the desire to merge the subjective and the objective at the aesthetic level.

Both of these aspects should be considered as a whole. The pictorial image method10 (象意) was used as a means of display for their more harmonious combination. Here, “image” is a particular artistic image of a physical object, created through a special emotional and active way, which expresses more subjective feelings and ideas and is by no means a real imitation of an external “form.” It emphasizes its spiritual structure, expressing its essence, its most truthful display, free from any conventions. In this process, the inner spirit is manifested to the greatest extent, and the fusion of man and nature into a single whole is realized.

This approach profoundly affected the logic of thinking and aesthetic perception of the ancient people of China and their aspirations in art.

In the creative component of the funerary sculptures of the Western Han Dynasty, there is an emphasis on expressing the immanent presence of the spiritual life, the desire to express the aesthetics and quality of the stone itself, to minimize the artificial interference of the sculptor and emphasize the harmony and unity of one’s consciousness with the object of nature. The stone statues in front of the tomb of General Huo Qubing(霍去病) of the Western Han period represent this approach. The style of the sculptures in front of the general’s tomb is truthful and natural but, overall, gives the impression of solidity. The sculptor realized the image and composition based on the characteristics inherent in the stone itself, its shape and kinetic potential. As a method of creating a sculpture, a combination of the natural relief of the stone and the creation of roundings was used. The engraving was applied only at the most essential points and edges of the composition. This made it possible not only to preserve the original appearance of the stone, but also to reproduce the pattern of the animal’s skin and the integrity of the composition. The sculpture completely natural and devoid of any fictitious representation of a galloping horse, on which the sculptor managed to convey the dynamics of a racing horse using an almost triangular block of stone, shows this. The animal’s body is carved with clean ascetic lines that skillfully emphasize the exceptional combination of the horse’s figure with the stone’s natural shape. This sculpture embodies the natural art style of the art of the Western Han period.

b. The Interpretation of “Heaven” in the Heaven-and-Man Oneness Concept (天人合一) – as God or as the Heavenly Kingdom.

Within the framework of this approach, based on the humanization of nature and the mutual response of man and natural energy, their theological fusion takes place. As the concept of the art of the Heaven and Man Dynasty, if we admit that Heaven and man have the same structure, it is reasonable to assume that the heavenly world should be similar to the world of people; however, at the same time, it should be higher than it. Therefore, the spread of various myths and images is worship and reverence for the power of nature. Moreover, it is the imagination of a beautiful heavenly kingdom, the inhabitants of which possessed, for example, magical power and immortality, as well as the hope of gaining immortality in heaven after death. The stone sculptures of mythical animals’ in front of the tombs of the Eastern Han period are the protectors of the tombs and the protectors of their owners in heaven after their death, expressing the hope and desire to resist death and gain eternal life.

Funerary plastic art of the Eastern Han period is mainly represented by the image of mythical animals, the source of which is the imagination and fantasies about the heavenly world. It was believed that despite the uniformity of Heaven and man, they possessed greater strength compared to earthly animals. Different parts of powerful creatures on earth were displayed united and exaggerated; wings and horns were also added. Therefore, the artistic style of animal sculptures of the Eastern Han period is characterized by rich imagination, an expression of energy and strength, and the fullness of sensations of dynamics and mysticism. Secondly, the sculptural images of animals of the Eastern Han period have a strong decorative focus. They are characterized by the most excellent finesse and a tendency to deification, which distinguishes them from the rough, reflecting the nature and solidity, artistic style of the Western Han period. It is probably the result of differences in the interpretation of the concept of “heaven” in the Heaven-and-Man Oneness concept. Stone sculptures in front of the tomb of General Huo Qubing of the Western Han period represent animals from the world of man and nature, which embody their harmonious fusion and express the aesthetics of the harmonious unity of man with real nature. In contrast, the stone sculptures of the Eastern Han period depict fictitious animal representations, reflecting a person’s desire to gain eternal life after death and dreams of the kingdom of heaven; they convey the excessive power and aesthetics of mystical deities.

Subsequently, due to the transfer of the capital to the south, such ideological aspirations of the Eastern Han period severely impacted the specifics of the stone funerary sculpture of the period of the Southern and Northern Dynasties.

REFERENCES

1. Malavin, V.V. 2016. Chinese Ethos or the Gift of Peace, Ivanovo: Rosha, p. 522
2. Cao Xiong. 2018. “Origin and Development of Chinese Sculpture”, Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, no. 1, pp.94-100.
3. Gudimova, S.A. 2017. “Fundamentals of Ancient Chinese Aesthetics”, Culturology, no. 2, pp.57-73.
4. Jr. Benjamin Rowland. “Notes on the Dated Statues of the Northern Wei Dynasty and the Beginnings of Buddhist Sculpture in China”, The Art Bulletin. 1937. - Mar. – Vol. 19.–No. 1. Pp. 92–107 [Electronic resource]. https://www.jstor.org/stable/304564DOE.10.2307/3045664. DOI: 10.2307/3045664. (Date of access: 20.03.2018).
5. 王可平:《中国传统雕塑的审美特征》.发表于《文艺研究》.1989.第 2 期. 第116-131 页.
6. 刘毅:《中国古代物质文化史—陵墓》.上海.开明出版社.2016.
7. 张学锋:《中国墓葬史(两册)》.南京.广陵书社出版.2000.
8. Xiang, Wu. 2021. “Cultural background of carved stone sculpture of ancient Chinese mausoleums”, Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, vol. 17, no. 2, pp. 45-52. DOI:10.36340/2071-6818-2021-17-2-45-52
9. Qiu, Mubing. 2021. “Han – era funerary art objects – works of bronze. Han – era bronze aesthetics”, Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, vol. 17, no. 2, pp. 53-60. DOI:10.36340/2071-6818-2021-17-2-53-60
10. Burganova, M.A., Xiang Wu. 2021. “Animal Images in Chinese Monumental Art of the Han and Tang Dynasties”, Decorative Art and Object-Spatial Environment. Vestnik MGHPA, no. 1-1, pp. 34-44.

10. Xiang (象意) – the word xiang consists of two hieroglyphs - 象 and 思, where 象denotes feelings or thoughts, and 思 - an image. It is literally translated as “an image built on subjective experiences.” It denotes an artistic image based on an objective phenomenon and passed through the prism of the spiritual experiences of the creator; it is a creative method aimed at expressing the thoughts and feelings of the author; the key expressive method and aesthetic ideal of Chinese art.
11. Liu Chengji. “The Theory of the Iconomorphism of Heaven and Man in the Philosophy of the Han Era and Its Aesthetic Significance”. Bulletin of the Shanghai Institute of History and Economics, November 2016, Issue 6, pp. 37-44 (in Chinese).
12. Wang Ziyuan. The History of Chinese Sculpture. Beijing : Renmin Meishu Chubanshe, January 2012. P. 176.
13. Xu Fuguan, The Spirit of Chinese Culture - Gulin : Guangxi Pedagogical Publishing Press.
Концепция «единства Неба и человека» и стиль погребальной пластики эпохи Хань

Философская концепция «единства Неба и человека» (Тянь-чунь) и стиль погребальной пластики эпохи Хань.

В период правления императора У-ди (145–184) формируется идейное мышление, основанное на конфуцианском воззрении. При этом необходимо учитывать, что в течение продолжительного периода развития конфуцианского, даосского и буддийского учений они постоянно переплетались и смешивались между собой. Такое слияние привело к тому, что конфуцианское воззрение эпохи Хань, объединяющее в себе ритуалы строительной общественной иерархии и даосской метафизики, активно усиливало закрепление социального расслоения и божественное начало правящей прослойки. Поэтому конфуцианство было признано и в полной мере использовалось в импэрации.

Конфуцианское учение эпохи Хань во главе с его основным представителем Дун Чжуншуем в виде сложного процесса развивалось, влияя на искусство и культуру древнего Китая.

Смысл концепции «единства Неба и человека» (Тянь-чунь) для представителей даосского учения заключается в том, чтобы человек умел поступать, как велит Небо, и при этом поддерживать божественное начало. Суть концепции «единства Неба и человека» заключается в том, чтобы человек умел поступать, как велит Небо, и при этом поддерживать божественное начало.

1. Дун Чжуншуй (89–154) — представитель конфуцианской мысли эпохи Хань.
2. Концепция «единства Неба и человека» (Тянь-чунь) — философская концепция, стимулирующая восприятие природы органически сбалансированной, где человек и природа слаживаются в единый организм, и она оказывает большое влияние на образ жизни и поведение людей.

2. Слова и выражения, используемые в тексте, могут требовать специфических знаний и понимания для всестороннего понимания. Пожалуйста, обратитесь к соответствующему контексту или дополнительной информации, если это необходимо.

Список литературы
1. Дун Чжуншуй (145–184) — представитель конфуцианской мысли эпохи Хань. Наличие социального строительства и общественной иерархии, а также монотонное метафизическое мышление, активно усиливало закрепление социального расслоения и божественное начало правящей прослойки. Поэтому конфуцианство было признано и в полной мере использовалось в импэрации.

2. Концепция «единства Неба и человека» (Тянь-чунь) — философская концепция, стимулирующая восприятие природы органически сбалансированной, где человек и природа слаживаются в единый организм, и она оказывает большое влияние на образ жизни и поведение людей.

Список литературы
1. Дун Чжуншуй (145–184) — представитель конфуцианской мысли эпохи Хань.
2. Концепция «единства Неба и человека» (Тянь-чунь) — философская концепция, стимулирующая восприятие природы органически сбалансированной, где человек и природа слаживаются в единый организм, и она оказывает большое влияние на образ жизни и поведение людей.

Список литературы
1. Дун Чжуншуй (145–184) — представитель конфуцианской мысли эпохи Хань.
2. Концепция «единства Неба и человека» (Тянь-чунь) — философская концепция, стимулирующая восприятие природы органически сбалансированной, где человек и природа слаживаются в единый организм, и она оказывает большое влияние на образ жизни и поведение людей.

Список литературы
1. Дун Чжуншуй (145–184) — представитель конфуцианской мысли эпохи Хань.
2. Концепция «единства Неба и человека» (Тянь-чунь) — философская концепция, стимулирующая восприятие природы органически сбалансированной, где человек и природа слаживаются в единый организм, и она оказывает большое влияние на образ жизни и поведение людей.

Список литературы
1. Дун Чжуншуй (145–184) — представитель конфуцианской мысли эпохи Хань.
2. Концепция «единства Неба и человека» (Тянь-чунь) — философская концепция, стимулирующая восприятие природы органически сбалансированной, где человек и природа слаживаются в единый организм, и она оказывает большое влияние на образ жизни и поведение людей.

Список литературы
1. Дун Чжуншуй (145–184) — представитель конфуцианской мысли эпохи Хань.
2. Концепция «единства Неба и человека» (Тянь-чунь) — философская концепция, стимулирующая восприятие природы органически сбалансированной, где человек и природа слаживаются в единый организм, и она оказывает большое влияние на образ жизни и поведение людей.

Список литературы
1. Дун Чжуншуй (145–184) — представитель конфуцианской мысли эпохи Хань.
2. Концепция «единства Неба и человека» (Тянь-чунь) — философская концепция, стимулирующая восприятие природы органически сбалансированной, где человек и природа слаживаются в единый организм, и она оказывает большое влияние на образ жизни и поведение людей.

Список литературы
1. Дун Чжуншуй (145–184) — представитель конфуцианской мысли эпохи Хань.
2. Концепция «единства Неба и человека» (Тянь-чунь) — философская концепция, стимулирующая восприятие природы органически сбалансированной, где человек и природа слаживаются в единый организм, и она оказывает большое влияние на образ жизни и поведение людей.

Список литературы
1. Дун Чжуншуй (145–184) — представитель конфуцианской мысли эпохи Хань.
2. Концепция «единства Неба и человека» (Тянь-чунь) — философская концепция, стимулирующая восприятие природы органически сбалансированной, где человек и природа слаживаются в единый организм, и она оказывает большое влияние на образ жизни и поведение людей.

Список литературы
1. Дун Чжуншуй (145–184) — представитель конфуцианской мысли эпохи Хань.
2. Концепция «единства Неба и человека» (Тянь-чунь) — философская концепция, стимулирующая восприятие природы органически сбалансированной, где человек и природа слаживаются в единый организм, и она оказывает большое влияние на образ жизни и поведение людей.

Список литературы
1. Дун Чжуншуй (145–184) — представитель конфуцианской мысли эпохи Хань.
2. Концепция «единства Неба и человека» (Тянь-чунь) — философская концепция, стимулирующая восприятие природы органически сбалан
с настроение — это действие позитивной силы природы. Согласно этому принципу взаимного реагирования человек должен следовать законам природы, вести дела согласно естественному ходу вещей, пребывать в гармонии с природой и тесно увязывать с природой свою деятельность во всех сферах, включая земледелие, здоровье и праздник. С другой стороны, людей здраво и зло неизбежно находят отражение на небе и в природе. Добрые дела награждаются божьей милостью, а злые дела ждет небесная кара.

По этой причине судьба государства, как правило, имела тесную связь с добродетельной или отрицательной тяжести его правительства и воспринималась как воля Небес. Такая концепция взаимодействия человека и Неба получила название "взаимореагирования Неба и человека." На фоне поклонения и любви людей к природе в русской логике концепции "изоморфизма Неба и человека" (гомоморфизм) и "взаимореагирования Неба и человека" (гомоморфизм) произведены искусства, как в живописи, так и в скульптуре, подчеркивают единение человека с природой.

Такое единение выражается в двух аспектах. 1) аспект изобразительных методов: следование природе, уважение сущности, свойств и закономерностей объектов и явлениях, акцент на реалистичности без стремления к фантазии и вымыслу, желание выразить особый характер самой природы без желания показать чрезмерно высокое мастерство ремесла или изображения. Это сформировано единой, ненапыщенной природой стилей; 2) духовный аспект: тесная взаимозависимость человеческой души и всего человечества в природе, возвышение образа природы, его персонализация и очеловечивание, на деление всего сущего в природе чувствами и мыслями, подобно живому организму, стремление к слиянию субъективного и объективного на эстетическом уровне.

Оба указанных аспекта следует рассматривать как единое целое, а для их более гармоничного сочетания в качестве средства отображения используется изобразительный метод "образ." Это позволяет сохранить ориентировочный вид, воспроизвести рисунок кожи животного и целостность композиции, но и выразить особенности животного, что сделало скульптуру совершенно естественной и лишённой какого-либо вымысла. Например, скульптура скакающего тигрёнка коня, в которой автору через почти треугольную камерную глянцевую структуру удалось передать динамику скачущего лошади. Тело животного вырезано чистыми аксиальными линиями, которые искусно подчеркивают изотопическое сочетание фигуры коня с природной формой камня. Эта скульптура воплощает природный художественный стиль искусства периода Западная Хань.

В. Образ «Неба» в концепции «единства Неба и человека» (гомоморфизм) как Бога или как Небесного царства. В рамках этого подхода на основе очеловечивания природы и взаимопроникновения человека и природной энергии происходит их теологическое синтеза. Следование этому подходу привело к формированию основной на северо-востоке идеологии династии Хань. Если признать, что Небо и человек имеют одинаковое устройство, то разумно предположить, что и небесной мир должен быть схожим с миром людей, но при этом должен быть выше его. Поэтому распространение разнообразных мифов и образов — это поклонение и благоговение перед силой природы и, более того, воображение прекрасного небесного царства, обитатели которого были небесным и вечным, но, в целом, создавая впечатление созидательности. Скульптор реализовал образ и композицию, опираясь на характеристики, присущие самому камню, его форму и кинетический потенциал. В качестве метода создания скульптуры использовано сочетание естественного рельефа камня и создания закруглений и только в самых ключевых точках и граних композиции применена выразительный метод и эстетический идеал китайского искусств.

10. Дун Чуньшуй. Обыкновенные растения Чунью, взаимодействие с природой. — Пекин: Издательство древней литературы Чуньшу, 2010. — С. 67. 11. Феникс. (третий энергоноситель) — Среда (третий энергоноситель) — Среда (третий энергоноситель) — Среда (третий энергоноситель) — Среда (третий энергоноситель) — Среда (третий энергоноситель) — Среда (третий энергоноситель) — Среда (третий энергоноситель). 12. Леонид. Теория изоморфизма Неба и человека в философии греко-латинского изобразительного влечения Неба и человека в эстетическом значении // Вестник (Эриксонского педагогического университета им. Иванова и социального научного). — 2016. — Вып. 6. — С. 37-44. 13. Ван Цзяньфен. История китайской скульптуры. — Пекин: Шанхайская научная публика, 2012. — С. 176. 14. Суй Лунцзун. Изобразительное искусство. — Книга: Уделов В. Т. — Издательство университета Пекин, 2007. — С. 87. 15. Лин Ландао. (Доисторический китайский узор: Гуанчжоу: Ойлдрифт, 2007.) Потребительская пластика периода Восточная Хань главным образом представлена изображением мифических животных, истоком которых является воображение и фантазии о небесном мире. Считалось, что несмотря на единобра- зие Неба и человека, они обладали большей в сравнении с земными животными силой, раз- ные части могущественных существ на земле ото- бражались объединёнными и преувеличенными, также добавлялись крылья и рог. Поэтому художе- ственные формы скульптур животных периода Восточная Хань отличаются богатым воображе- нием, выражением энергии и силы, наполненно- стью контуров и мистикой. Во-вторых скульптурные изображения животных периода Восточная Хань имеют сильную декоративную функцию, для них характерны высокое из- годство и склонность к общему, что от- личает их от грубого, отображающего естество и солидность гуманитарного стиля периода За- падная Хань. Вероятно, это является следствием различных в толковании понятия "Неба" в кон- цепции "единства Неба и человека". Каменные скульптуры периода появляются в период Гонгшань. В отличие от каменного периода, период Восточная Хань характеризуется более широкой ориентацией на божественную сущность, которая выражает стремление человека обрести вечную жизнь после смерти и грезы о царстве небесном, передать чрезвычайно сильные и эстети- чески мистические божества.

Во-вторых, такие идеи "стремления к вечной власти" в период Восточная Хань из-за переноса столицы на юг оказались чрезвычайно серьёзным влиянием на специфику каменного потребительского искусства периода Южных и Северных династий.

15. По Хань. Китайская культура: проблема. — Ханьшань. — Народное издательство Ханьхай, 1998. — С. 91. (Народное издательство Ханьхай, 1998.)
The unification of China under the rule of the Han Dynasty and the subsequent prosperity of the state inevitably led to a sharp increase in the production of gold and silver products. The Hanshu (汉书), the official history of the dynasty, describes the change from the beginning of the dynasty: "Gold and silver items are made in Guanghan in Sichuan. Five million coins are spent on both a year." According to a source, treasury expenses on the three highest officials of the empire "amounted to 50 million coins". The emperors of the Western Han Dynasty often rewarded officials who had served with gold to the extent that cast gold discs and gold bars were included in circulation. In addition, it was believed that the use of gold and silver utensils could contribute to longevity, which also played a role in the powerful increase in demand for the items. Looking at the gold and silver items that archaeologists find in the tombs of the Han period makes one see the superiority of utensils in this era over the products of previous periods both in quantity and in their typology, and possibly in terms of manufacturing complexity. Having become an independent craft, separate from traditional bronze casting, it strongly influenced the art of subsequent Chinese dynasties. Gilding technologies appeared in China as early as the early Zhangguo period. This highly commensalite art used in the decoration of bronze, which was densely covered with gold, reached its maturity in the pre-Qin period and gained popularity during the Han Dynasty. Most importantly, in the Han Dynasty, the fine art of decorating with silver and gold reached a new, higher level and, no longer being part of the bronze casting craft, received independent development. Silver utensils of the Han period are found even throughout the territory of modern China. Silver caskets, funnel-shaped vessels and many ornaments were found in the tombs of the Jing king, Liu Sheng, in Zhongshan, the Hua king, Liu Xiu, and the Mu king, Liu Chan, in the same city district. Gold and silver vessels are evidence of the development of the art of working with gold and silver. Gold and silver vessels that archaeologists find in the graves of the highest tribal nobility of the Han Dynasty not only speak of the high level of this industry in the Han Dynasty but also testify to a unique culture and help us better understand the society of this time.

Keywords: Han Dynasty, gold and silver, gilding technologies, cultures during the Han Dynasty, mysterious utensils in the Han Dynasty.
Gilding technologies appeared in China as early as the early Zhanguo period (战国). This highly commendable art used in the decoration of bronze, which was widely covered with gold, reached its maturity in the pre-Qin period and gained popularity during the Han Dynasty. Han craftsman not only used techniques such as gilding and inlay but also made gold and silver sheets or powder, which were used to decorate lacquer or silk items. Most importantly, in the Han Dynasty, the fine art of decorating with silver and gold reached a new, higher level and, no longer being an appendage to the bronze casting craft, received independent development.

The most notable achievement of the Han metal-workers was the invention of gold grain inlay technology, in which small pieces of gold, the size of a grain of rice, and gold threads were welded to the items, forming ornaments. The earrings from the Shangwancun burial in Linzi (Shandong Province 山东临淄), dating to the Zhanguo period (Fig. 1), are the earliest evidence of the existence of the art of surface in ancient China known to us. A gold-en pattern in the form of a pearl thread is fused onto golden petals, threads and rings. Considering there is no evidence of earlier use of this technique in China, and the example presented shows a relatively mature art, it can be assumed with a high degree of probability that the technique was borrowed from abroad. Around the Han period, this possibly foreign style of gold drop surfacing became a more popular decoration technique. Golden “balls” became smaller; their number on various products increased. During this time, this technology spread throughout the Central Plain, even in its southern territories. As an example, we can cite jinhuapao (金花泡) (Fig. 2) from the burial of king Nanyue, a hoof-shaped gold ingot in Dingxian burial （定县）(Hebei Province 河北) and a golden dragon and a Pixiu (辟邪) in the tomb of Liu Chan from Eastern Han in Dingxian.

In Bellingtou Han burial (定县) in Dingzhou (定州) (Hebei Province), a golden filigree Pixiu (Ill. 3), made using surface, inlay and filigree technologies, was found. The outlines of the Pixiu’s muzzle and its horn are made using filigree; the crown, cheeks, neck and belly are made of the thinnest layer of gold, and between the filigree contours, the surface is dotted with small gold balls welded onto it, so the body of the Pixiu looks as if it is covered with “grains” of gold. An elegant inlay with precious stones of different colours, turquoise and agate, gives a remarkable beauty to the item. Surfacing with gold balls creates a kind of glow and shine effect, and gold threads give the item a shape, so a very harmonious combination is obtained. It is also worth noting that gold threads were used to connect the plates of jade suits, a classic example of which is Liu Sheng’s suit found in his tomb. Thus, in the Western and Eastern Han Dynasties, the art of working with gold and silver continued to develop. Having become an independent craft, separate from traditional bronze casting, it strongly influenced the art of subsequent Chinese dynasties.

The rulers of the Han Empire had a large amount of gold at their disposal. In addition to various decorations, household utensils and vessels, there were also gold discs and gold ingots of a special form - gotijin (荆金). These are slightly cup-shaped ingots that were made in the shape of a horse's hoof or qilin's hoof (麒麟) and were called linnao (麟角) or gotijin. Gotijins are cylindrical in shape, hollow inside, with a hole at the top. Later, for convenience, they began to be divided into two types - ingots in the form of a horse's hoof and ingots in the shape of a qilin's foot. There is a mention of them in the

3. jinhuapao (金花泡) - gold jewelry made from gold balls and worn on a jacket decorated with pearls, and which was allowed to be worn only by emperors and kings in ancient China
4. Pixiu (辟邪) - a mythical animal that looks like a lion and a tiger. According to legend, it symbolised philanthropy and good news.
5. Qilin is an auspicious beast from Chinese mythology. According to the belief of the ancient Chinese, the sudden appearance of a qilin promises good luck. Sometimes the qilin comparison is used to praise a person for some outstanding ability, talent, or moral character.
6. Shen Ko (沈括). Records of Conversations in Mensi, Extraordinary (梦溪笔谈·异事), the Song era.

Hanshu section of the Chronicle of the Deeds of Emperor Wudi (汉书·武帝纪), where it is said that in 95 BC, “on the third month, an imperial edict came out, which said: At the suggestion of officials, We went to the west of the city to Longshou Mountain to make sacrifices to the Heavenly Sovereign, hunted a white qilin to present to the ancestral temple. The heavenly lord’s horse came out of the waters of Wo-wa, and gold appeared on Mount Taishan; the old laws should be changed for better luck. Now gold will be cast in the form of a qilin’s foot, a hoof, a cloud, and serve as a symbol of good omens”. Commenting on this text, Yan Shigu (顏師古), a famous scientist and writer of the late 6th - first half of the 7th centuries, later explained that Wu Di changed the widespread shape of ingots into a qilin’s hoof and a horse’s hoof to attract good luck, thereby changing the old laws. Yan Shigu’s contemporaries, according to his testimony, found golden hooves in the ground, and “the shape of these items was magnificent, and the gold was of the highest quality.”

The tomb of Prince Liu He (刘合), the Marquis of Haihun, is a rare example of a well-preserved tomb of a Han-era zhuhou aristocrat. There is a lot of gold and money in the tomb, including ingots in the form of a horse’s hoof (Fig. 4) and the upper parts of qilin’s feet made of gold (Fig. 5), all with elegant and skillful patterns. It is a filigree work: gold was pulled into a thread, from which various ornaments were formed, after which the thread was welded onto the item. During the manufacturing process, gold in the form of the thinnest thread was processed using a variety of complex technologies - rolling, drawing, filigree, additives, followed by surfacing. As can be seen, it was delicate work. In addition, the coins were also encrusted with pieces of glass, which was considered a precious material during the Han Dynasty. Gotijins, the creation of which required incredible skill from the emperor’s artisans, high-quality gold, inlaid with valuable glass at that time, and mastery of complex technologies, clearly show us the level of gold processing available to the Han people. Of course, the cost of such items was extremely high; thus, it is likely that these were not money that went into circulation but that the emperors of the Western Han Dynasty used them during sacrifices. They gave them to zhuhou princes and kings at the end of the rituals.

The golden discs of the Han Dynasty are similar in shape to Yue Bing mooncakes. Their surface is slightly convex due to drip casting - there are random voids, and the back side is convex, with a pattern of cracks (Fig. 6). On the gold discs from the tomb of a Haihun zhuhou prince (Western Han period), archaeologists found vague traces of ink. It was possible to make out some hieroglyphs: “Haihun zhuhou in the southern lands, dignitary He...Yuan'kang (沅康)”. In this case, “He” is the name of the prince, meaning the first zhuhou of a certain region called Haihun, and “Yuan’kang” is the third regal year of Emperor Xuan-di. That is, we are talking about 65-61 BC. In the Western Han, there was a special custom of the so-called “offerings for sacrificial wine” - each year in the eighth month, the tribal nobility, zhuhou princes and kings, who possessed land domains, brought gold as a gift to the imperial court. Gold could be offered either as a ransom in case of guilt or to purchase a title, and large sums were used to cover trade or military expenses. Also, the inscription preserved on the gold
disc has a high scientific value as it testifies to this custom of giving gold to the emperor.

Silver utensils of the Han period are found evenly throughout the territory of modern China. Silver caskets, funnel-shaped vessels and many ornaments were found in the tombs of the Jing king, Liu Sheng, in Zhongshan, the Hua king, Liu Xiu, and the Mu king, Liu Chan, in the same city district. At the same time, large silver items are rare. Thus, jian, a silver water basin (Fig. 7), 11.4 cm high and 74.4 cm in diameter, was discovered in the tomb of a Chu king in Shizishan (Suizhou) (徐州狮子山). The edges of the water basin are flattened; there are two small rings under them; the walls are low; the bottom is flat; the surface is smooth without complex patterns. It is ringed with a broken line inside. A hieroglyphic inscription in the Zhuan Shu calligraphic style of 25 characters is carved on the outside. From it, we can find out the basin’s purpose, volume and weight: “jian, a silver water basin for ablution, with a capacity of two dan, one dou and five sheng, weighing one jun eighteen jin and ten liang”. Judging by its size, the jian basin could not accommodate an entire adult; thus, it must be assumed that it was used to store water during bathing. Simultaneously with the basin, a silver cauldron and a Pan water basin were also unearthed - items used by a Chu king and his wives while bathing. Speaking of silver finds in burials, it is also worth mentioning other everyday items that could be found in a grave. For example, silver needles, bowls and vessels for diluting medicines were found in a burial in Mangcheng (满城) in Hebei province (河北).

Gold and silver vessels are evidence of the development of the art of working with gold and silver. Silver and gold vessels that archaeologists find in the graves of the highest tribal nobility of the Han era not only speak of the high level of this industry during the Han period but also testify to a unique culture and help us better understand the society of this time. It is a special property of thinking, characterised by “cherishing what is rare”, forcing people to present rather impractical things from a modern point of view, which were valuable precisely for the material from which they were made. In the Han Dynasty, where the belief in the similarity of the world of the living with the world of shadows reigned, wealthy representatives of noble families and members of the imperial family craved all the same wealth and luxury after their death, maintaining their status, the symbols of which were gold and silver, which they put in their burials.
REFERENCES

1. Historical Notes (Shi Chi), V.2. Sima Qian; translated from Chinese and commentary by R.Vyatkin and V.Taskin; edited by R.Vyatkin. - Moscow: Vostochnaya Literatur, 2003.
2. Burganova, M.A., Qiu M. 2020. “Models of Architecture of the Eastern Han Period”, Decorative Arts and Object-Spatial Environment. Vestnik MGPHA, no. 2-1, pp. 26-33.
3. Report on the Excavation of Han Burials in Mangcheng District of Archeology and Cultural Monuments of Jiangxi Province, Capital Museum. – Beijing Chubanshe Gunsi Committee for the Protection of Cultural Heritage of the People's Republic of China. Commercial Press (Hong Kong), Shanghai Zidian Chubanshe, 1994.
4. Monuments of Chinese Culture: the Best. Gold, Silver, Precious Stones. China Telecom Shaanxi Gold and Silver, Enamel Applied Art - Items Made of Gold, Silver, Glass and Enamel. China Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, no.2, p.71.
5. The Five Coloured Radiance: Findings from the Han Burial Site of Zhuhou Hainong in Nianchang. 五色炫耀：南朝汉代海昏国考古成果 - Research Institute of Archeology and Cultural Monuments of Jiangxi Province, Capital Museum. – Beijing Chubanhshe Gunsi (USA), 2016.
6. Wu Yongqi 吴永琪. Qin Gold and Silver Items Discov - 25}
грало свою роль в мощном увеличении спроса на изделия. Если взглянуть на те изделия из золота и серебра, что находятся в гробницах хаосской эпохи, то можно увидеть, что привлекающие внимание золотые диски эпохи Хань. Это был один из самых высоких уровней, и, больше не являясь придатком к керамике, золотые диски насыщали раку керамических предметов своего рода. В монеты, обнаруженные в его гробнице. Таким образом, золото вытягивалось в нить, из которой формировалась золотая нить. Это была тонкая и деликатная работа. В монеты, обнаруженные в его гробнице. Таким образом, золото вытягивалось в нить, из которой формировалась золотая нить. Это была тонкая и деликатная работа.

Самые ранние золотые изделия, известные из лака или шёлка. Что самое, важно, в них золотые нити использовались для соединения пластичных нитей, обработанных краем, символизировавших зубчатые и искусные узоры. Это филигранная работа: золото вытягивалось в нить, из которой формировались изысканные и кружевные узоры. Золотые нити использовались для соединения пластичных нитей, обработанных краем, символизировавших зубчатые и искусные узоры. Это филигранная работа: золото вытягивалось в нить, из которой формировались изысканные и кружевные узоры.

Золотые диски эпохи Хань по форме похожи на лунные пряник избёнки, их поверхность не- вымногого выявления, благодаря капельному литью — имеются изображения птиц и драконов, украшенных золотыми дисками аппаратов.

В некоторых захоронениях Центральной равнины, в пример мы можем привести цзинь (провинция Хэбэй) в городе Чанчжоу (《汉书·武帝纪》), где гово ряют, что в 95 г. до н.э. третьего месяца были императорские эмбы, в которых было сказано: “предметы, состоящие из золота, которые мы посвятили Небесам в Гону на гору Луншу, чтобы совершить жертвоприношение Небесному Владыке, смотрите на блюдо черного золота, чтобы преподнесли вам вперед предков. Конец небесного владыки вышел из вод Во-на, а на горе Тайхань появилось золото, старые законы должны быть изменены для большей удачи. Теперь золото будет оставаться в форме стола цилиндра. Кольца, облицованные как символом доброго предзнаменования". Комментировали этот текст Янь Шэнь (《頤生石》), знаменитый учёный и литератор конца VI — первой половины VII в., в письме, поясняя, что У-ди для привлечения удачи изменил повсеместно распространённую форму слитков на стол цилиндра и кольца — ложда, помещая тем самым старые законы. Современники Янь Шэнь, согласуя его свидетельству находили золотые слитки в зем ле, и, «форма этих изделий была великолепной, а само золото — высшего качества». Захоронение князя Хайхуа Лу Хэ (《考信》), редкий пример хорошо сохранившегося погребения аристокра. "Цилинь — благовещенное зверь из китайской мифологии. По поверьям, цилиндр, внутри золотой, с отверстием означает возвышение. Их, так сказать, можно использовать для получения доступа к небесам. Эти цилинды имеют разные цвета — близкий и золотой. Атагон — цилинь в форму цилиндра, копыта, облака и служить символом доброго предзнаменования’. Ком ментировали этот текст Янь Шэнь (《頤生石》), знаменитый учёный и литератор конца VI — первой половины VII в., в письме, поясняя, что У-ди для привлечения удачи изменил повсеместно распространённую форму слитков на стол цилиндра и кольца — ложда, помещая тем самым старые законы. Современники Янь Шэнь, согласуя его свидетельству находили золотые слитки в земле, и, «форма этих изделий была великолепной, а само золото — высшего качества». Захоронение князя Хайхуа Лу Хэ (《考信》), редкий пример хорошо сохранившегося погребения аристокра. "Цилинь — благовещенное зверь из китайской мифологии. По поверьям, цилиндр, внутри золотой, с отверстием означает возвышение. Их, так сказать, можно использовать для получения доступа к небесам. Эти цилинды имеют разные цвета — близкий и золотой. Атагон — цилинь в форму цилиндра, копыта, облака и служить символом доброго предзнаменования’. Комментировали этот текст Янь Шэнь (《頤生石》), знаменитый учёный и литератор конца VI — первой половины VII в., в письме, поясняя, что У-ди для привлечения удачи изменил повсеместно распространённую форму слитков на стол цилиндра и кольца — ложда, помещая тем самым старые законы. Современники Янь Шэнь, согласуя его свидетельству находили золотые слитки в земле, и, «форма этих изделий была великолепной, а само золото — высшего качества». Захоронение князя Хайхуа Лу Хэ (《考信》), редкий пример хорошо сохранившегося погребения аристокра. "Цилинь — благовещенное зверь из китайской мифологии. По поверьям, цилиндр, внутри золотой, с отверстием означает возвышение. Их, так сказать, можно использовать для получения доступа к небесам. Эти цилинды имеют разные цвета — близкий и золотой. Атагон — цилинь в форму цилиндра, копыта, облака и служить символом доброго предзнаменования’. Комментировали этот текст Янь Шэнь (《頤生石》), знаменитый учёный и литератор конца VI — первой половины VII в., в письме, поясняя, что У-ди для привлечения удачи изменил повсеместно распространённую форму слитков на стол цилиндра и кольца — ложда, помещая тем самым старые законы. Современники Янь Шэнь, согласуя его свидетельству находили золотые слитки в земле, и, «форма этих изделий была великолепной, а само золото — высшего качества». Захоронение князя Хайхуа Лу Хэ (《考信》), редкий пример хорошо сохранившегося погребения аристокра. "Цилинь — благовещенное зверь из китайской мифологии. По поверьям, цилиндр, внутри золотой, с отверстием означает возвышение. Их, так сказать, можно использовать для получения доступа к небесам. Эти цилинды имеют разные цвета — близкий и золотой. Атагон — цилинь в форму цилиндра, копыта, облака и служить символом доброго предзнаменования’.
Серебряные и золотые сосуды, которые археологи обнаруживают в могилах высшей родовой знати эпохи Хань, не только говорят о высоком уровне этой отрасли в Хань, но и свидетельствуют о совершенно особой культуре, и помогают нам лучше понять общество этого времени. Это особенное свойство мышления, для которого характерно «дорожить тем, что является редкостью», заставляющее людей дарить достаточно непрактичные с современной точки зрения вещи, которые были цены именно тем материалом, из которого были изготовлены. В Хань, где царила монархия, и умерший царь жаждал сохранить всё тех же богатства и роскоши, сохранения своего статуса, символов которого были золото и серебро, которые они вкладывали в свои захоронения.

Сосуды из золота и серебра — свидетельство развития искусства работы с золотом и серебром, письма в каллиграфическом стиле чжуаншу из 25 знаков. Из неё мы можем узнать предназначение, объём и вес таза: «серебряный таз цзянь для омовения».

**БИБЛИОГРАФИЯ**

1. Исторические записки (Ши ци). — Т. 2: Сыма Цзянь / пер. с кит. и коммент. Р.В. Виткина и В.С. Таскина; под общ. ред. Р.В. Виткина; испр. и доп. под.ред. А.Р. Виткина. — М.: Восточная литература, 2003.

2. Бурганова М.А., Цю М. Модели архитектурных сооружений периода восточной Хань // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГУЯ. — 2020. — № 2–3. — С. 36–39.

3. Доклад о раскопках захоронений эпохи Хань в Манчжоу и исследованиях памятников культуры провинции Хэбэй // Исследовательский институт археологии при Китайской академии общественных наук. — Пекин: Вэньу чубаньшэ, 1980. — С. 41–43.

4. Памятники Китая: самое лучшее. Золото, серебро, драгоценные камни. — М.: Восточная литература, 2003.

5. Птицветное синее: результаты раскопок ханьского захоронения // Исторический комитет по охране культурного наследия КНР. — Гонконг, 1994.

6. Цянь Шэней, Цю М. Предметы погребального культа в период Хань // Дом Бурганова. Пространство культуры / пер. с кит. и коммент. Р.В. Вяткина и В.С. Таскина; в кн.: Исторические записки (Ши ци). — Т. 2: Сыма Цзянь / пер. с кит. и коммент. Р.В. Виткина и В.С. Таскина; под общ. ред. Р.В. Виткина; испр. и доп. под.ред. А.Р. Виткина. — М.: Восточная литература, 2003.

7. Ци Дунфан. Искусство золота и серебра на ранних китайских золотых и серебряных изделий периода // Трекскомиссия о памятниках культуры. — 1999. — С. 71. — С. 92.

8. Цю Дунфан. Китайские изделия из золота и серебра раннего периода Китайских кинематографических // Археология кунъя. — 1999 (4). — С. 68–85.

9. Цю М. Статуэтки в полном ковчег в период ханьской династии // Дом Бурганова. Пространство культуры. — № 4/2019. — С. 63–81.

10. Цю М. Предметы погребального культа в эпоху Хань в Пекин // Дом Бурганова. Пространство культуры. — № 2/2021. — С. 53–60.

11. Цю Мо. История погребальных фоней в эпоху Хань // Дом Бурганова. Пространство культуры. — № 2/2019. — С. 70–81.

12. Ян Бадо Шульман. Искусство Китая: собранное сочинения. Прикладное искусство — изделия из золота, серебра, стекла и фарфора. — М.: Восточная литература, 2003.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Summary: This article is dedicated to the “School of sculptor Alexander Terentievich Matveev and his students.” A.T. Matveev had a profound influence on the development of Russian and Soviet sculpture both through his creativity and his purposeful teaching activities. The beginning was laid by the sculptor while studying at the Bolshoye School (modeling classes with blind children). The pedagogical experience of A.T. Matveev is measured not only to the tasks of teaching in the field of sculptural craft, but also to the worldview of the master sculptor as a teacher at the head of his school. The author analyzes and convincingly proves by concrete examples that the school of Alexander Terentievich Matveev is an understandable, logically competently built pedagogical system based on the experience and skill of previous generations of artists coming from antiquity and Byzantium and related to heuristics and maieutics, from Western European aesthetics and traditions and foundations of the Russian plastic school, its basic foundations and principles dating back to N. F. Gillet and to F. P. Chistyakov. In the early forties, A. T. Matveev compiled a “Sculpture Program” that complemented the established method of teaching sculpture, which earlier and now, of course, is rightfully called as the School of Sculptor Matveev. The author analyzes the process of learning from the teacher and sculptor A.T.Matveev, names the main dates of his work, reveals the details of sculptural craft, talks about the variety of moves in the plastic of the master, analyzes the methods and principles of work in sculpture, shows the attitude of students to their teacher, and highlights the whole course of historical milestones in the creative biography of the sculptor.

Keywords: Sculptors of Russia, school of sculptor Matveev, Russian Academy of Arts, Moscow School of Painting Sculpture and Architecture, “World of Art”, “Jack of Diamonds”, “Golden Fleece”, “Donkey tail”, “World of Art”, “Blue Rose”, Kuchuk-Koe, IV.Kuznetsov, IV.Tubysakov, V.E.Boris-Mustov, sculptors of Moscow, the Association of Artists of the Revolution, the Union of Artists of the Russian Federation, the Town of Artists on Verkhnyaya Maslovka, the State Tretyakov Gallery, the State Russian Museum.
The concept of "Matveev School of plastics" has firmly entered the history of Russian art. It was formed throughout the history of the period of formation of Soviet sculpture. Initially as an art school with its own system of education, then, starting in the 1920’s, as a unique artistic phenomenon in the country. Like everything new, the Matveev school has not been perceived so widely, the Matveev school remains a phenomenon still little studied. However, it is an example of deep awareness and penetration by artists into the tasks of the sculptor's creativity, his plastic course, into the specifics of a special three-dimensional vision of the environment. The Matveev school was formed on the principles of the school of classical sculpture, which in Matveev's teaching acquired a new lively and expressive perception, their own plastic sculptural language. The influence of Matveev's own creativity, his love of harmony, the desire for clarity and clarity of embodiment in sculptural work emphasized the development of a pronounced classical tradition. The mechanism of introducing the sculptor to the foundation, the basis of his school, approved by the sculptor himself, only clarified the already existing method of teaching plastics. This school was based on painstaking work from nature. In the first year, students were tasked with overcoming the skills of blunt copying, and already in the second year, students got acquainted with the work of comprehending the plastic vision of nature itself - the model, as well as building a sculpture on a frame in motion with a supporting one or another leg. In the process of studying, the time of productions in the full-scale class increased and students already had a more in-depth course of working with the model. Matveev himself worked alongside the students and modeled the model. Matveev liked to say that clay, as opposed to stone, has the property of building up, a property that must always be reckoned with in sculpture, building the shape itself as if from the inside, gradually bringing it out like a dome. This is clearly seen in the period of his work in the estate of E.Y.Zhukovsky Kuchuk-Koe in the Crimea and work on large sketches in the period 1906-1912. The body of the most monumental sculptural volume, landscape sculpture, sculpture in architecture is completely different from easel sculpture. At Matveev's school, students also drew inspiration from traditional historical plasticity as an independent type of spatial solution of volume. In 1923, art historian N.N. Punin celebrated the birth of the "Matveev School" for the first time. "Matveev has his own school, and only thanks to our Russian insensitivity and carelessness, this one is exceptional in quality and because such phenomena are rare in our history, a person is not kept by the state as the only living force gifted with pure intense plastic consciousness. Matveev's workshop was the only place where one could hear the voice of the plastic element itself." 1 From the memoirs of L.A. Mess, one of the first graduates of Matveev: "In 1921, as a thirteen-year-old boy, I came to Demidov Lane, 6, to the former Society for the Encouragement of the Arts to study sculpture. V.V. Lishev taught there. We coped casts and made compositions on free themes. After several months of classes, one of my fellow students, Jan Eglon, took me to the former Stieglitz School in the Salt Town to the workshop of the sculptor A.T.Matveev. A model posed in the workshop, students sculpted the head, sharply emphasizing and enhancing the shape - heavy pieces really seemed heavy, stretched, stretched, etc. Clay was stuffed with wooden hammers, the excess was cut with trowels. The ratio of volumes, which seemed to me both conditional and precise, gave an extremely expressive silhouette. The surface of the sculpture was surprisingly fresh and uncluttered. What I saw shocked me, a new, hitherto unknown world opened up before me, a conscious perception of nature, a creative attitude to it...After the merger of the former Stieglitz School with the Academy of Fine Arts, at the age of 14 I found myself a first-year student of the Academy in the workshop of Matveev. Every visit by Alexander Terentyevich to the workshop was an event and left a deep mark on our souls. With an acute decisive reaction to this or that work, Alexander Terentyevich brought us up, developed us, developing a creative active principle, awaking our thought. When a student

1 Punin, N.N. 1923.Matveev’s School

Ill. 2. A.T. Matveev in his studio
hypnotized by his work stopped seeing nature and began, as Alexander Terentyevich put it, to "twist a stocking"; he intervened in the modeling process in such a way as to force the "darner" to wake up, look at nature with pure and open-minded eyes, and begin to work essentially. To do this, one or two correct divisions, the correct weight ratio of volumes made by the hand of a master were enough. In those cases when the work was going well, Alexander Terentyevich usually refrained from interfering. He preferred to talk to the student about things completely extraneous, having nothing to do with the work. The very fact of his appeal to the student was an honor, a recognition that the student's work is not useless, that there is something to cling to in his work. The conversation with the student about the weather, parents, and the like was the highest honor, recognition that the work is going well and the student is not in vain at the machine. The conversation with the student about the weather, parents, and the like was the highest honor, recognition that the work is going well and the student is not in vain at the machine. The conversation with the student about the weather, parents, and the like was the highest honor, recognition that the work is going well and the student is not in vain at the machine. The conversation with the student about the weather, parents, and the like was the highest honor, recognition that the work is going well and the student is not in vain at the machine. The conversation with the student about the weather, parents, and the like was the highest honor, recognition that the work is going well and the student is not in vain at the machine. 

In novice artists, Alexander Terentyevich sought to cultivate courage and the ability to operate with large masses, to see a large form, to feel a plastic form. Understand the laws of its organization and begin to work essentially. To do this, one or two correct divisions, the correct weight ratio of volumes made by the hand of a master were enough. In those cases when the work was going well, Alexander Terentyevich usually refrained from interfering. He preferred to talk to the student about things completely extraneous, having nothing to do with the work. The very fact of his appeal to the student was an honor, a recognition that the student's work is not useless, that there is something to cling to in his work. The conversation with the student about the weather, parents, and the like was the highest honor, recognition that the work is going well and the student is not in vain at the machine. The conversation with the student about the weather, parents, and the like was the highest honor, recognition that the work is going well and the student is not in vain at the machine. The conversation with the student about the weather, parents, and the like was the highest honor, recognition that the work is going well and the student is not in vain at the machine. 

He preferred to talk to the student about things completely extraneous, having nothing to do with the work. The very fact of his appeal to the student was an honor, a recognition that the work is going well and the student is not in vain at the machine. The conversation with the student about the weather, parents, and the like was the highest honor, recognition that the work is going well and the student is not in vain at the machine. The conversation with the student about the weather, parents, and the like was the highest honor, recognition that the work is going well and the student is not in vain at the machine. The conversation with the student about the weather, parents, and the like was the highest honor, recognition that the work is going well and the student is not in vain at the machine. The conversation with the student about the weather, parents, and the like was the highest honor, recognition that the work is going well and the student is not in vain at the machine. 

In the 1930s, the state canon of the socialist realism platform movement visibly existed. Academic sculpture received support, sometimes devoid of any individual and creative understanding of nature and sculptural form. This sculpture was supposed to perpetuate the image and cult of the trained body of the builder of socialism, created the image of a new Soviet man. All directions in art were considered by Soviet criticism only from the standpoint of party ideology. In the ideology of normative aesthetic ideas about the beauty of the plastic image of sculpture, the key expression for Matveev about monumental plasticity was replaced by an external pathos expression of heroic feat, spectacular theatrical pose of the sculpture, its gigantic size, commensurate with the achievements in five-year plans. In the Matveev school system, the concept of monumentality was associated with a whole natural plastic perception, with the principles of architectural, three-dimensional construction of the sculptural form itself. The creative works of Matveev's pre-war students, thanks to their communication, acquired even greater stylistic significance, although many young artists of Matveev's school could not be an alternative to the official direction of socialist realism. At the beginning of the war, the Institute of Painting, Sculpture and Architecture of the All-Russian Academy of Arts was evacuated to Samarkand, then classes continued in Zagorsk. After the war, Matveev lived in Moscow. I've been to Leningrad on several occasions.

A.T. Matveev said: "You and I have a wonderful aesthetic theory, we have a wonderful content of life, an abundance of images, an abundance of people, not only outstanding, but also the most ordinary, who have not yet had time to express themselves, and even if they had not expressed themselves, they still exist, and for the artist it is of great interest to impress them, create images of these people. But sometimes we hope too much that our good intentions and themes can save us from oblivion. Unfortunately, she will live very short if we don’t work on the image" (speech by A.T. Matveev on the day of discussion of his final exhibition at the State Russian Museum). 3

The school of A.T. Matveev is still committed to classical art. There was a certain tradition among sculptors of the Matveev school, in which classical examples of sculptural heritage are

---

2. I.E. Khvoynik, exhibition "Artists of the Russian RFPSR for XV years", 1932

3. The State Russian Museum presents: Alexander Matveev and his school. Almanac. Issue 84. - St. Petersburg: Palace Editions, 2005.
refracted through the knowledge and experience of the sculptor. Matveev’s school shows us all the true culture of plastic art, loyalty to the ideals of sculpture itself as a special direction in the visual arts and the centuries-old search for masters of sculpture in search of a beautiful ideal. Sculptors rightfully belong to the school of A.T. Matveev and are: A.V. Andreaea-Petoshina, M.K. Anikushin, M.F. Baburin, R.G. Badov, A.I. Bassehes, E.F. Belashova, L.L. Berlin, I.F. Blumel, V.F. Bogatyrev, V.Y. Bogolyubov, N.V. Bogushevskaya, A.D. Brezeitskaya, M.A. Vainman, B.Ya. Vorobyev, M.R. Gabe, N.A. Grube, E.A. Handelman, K.F. Zale, E.S. Herzenstein, K.P. Demina, L.K. Ivanovskaya, A.M. Ignatiev, V.V. Isaeva, B.E. Kaplyansky, R.S. Kirillova, I.A. Kozlovska, I.A. Klassep, N.A. Koltsov, E.P. Krupinina, T.S. Kuchkina, A.V. Kuznetsova, S.G. Druzhinina-Tugarinova, A.A. Drevin, L.A. Mess, N.A. Lavinsky, G.P. Levitskaya, M.T. Litovchenko, A.L. Malakhin, L.R. Malko, I.Y. Mellup, S.N. Mirenkska, L.D. Mikhailov, N.S. Mogilevsky, N.B. Nikoghosyan, V.P. Nikolaev, I.N. Nikonorova, S.L. Ostrovskaya, S.F. Pilipenko, Yu.P. Pommer, A.I. Posyadko, G.B. Pyankova-Rachmanina, S.L. Rabinovich, V.L. Rybkov, K.N. Ryzhov, N.L. Ryabinin, P.V. Sabsay, N.N. Savateev, V.A. Sinaisky, V.G. Stamov, G.S. Stolbova, A.A. Strekavin, I.I. Suvorov, M.M. Sutskever, A.P. Timchenko, A.P. Faidish-Krandievsky, VA. Fedorov, A.N. Filippova-Rukavishnikova, L.V. Priyazhnyuk, M.M. Kharlamova, N.I. Khlestop, L.N. Kholina, L.Ya. Hortik, A.N. Chemisky, B.R. Shalyutin, V.B. Shelow-Kovedyaev, G.A. Shultz, L.Yu. Eildin, V.V. Ellonen, O.G. Eldarov, G.D. Yastrebntitsky, G.N. Yasko and others.

The grandfather of A.T. Matveev, a veteran of the Patriotic War of 1812, from the peasants, who came from Moscow to Paris, a man of extraordinary vitality. As an eighty-year-old man, like a pilgrim, he walked the way from his home in Saratov to the Crimea to see his son, a participant in the defense of Sevastopol, and back. The young sculptor’s childhood place of inspiration was the abandoned Bishop’s dacha, with its rainbow spots on the window panes from time to time, dusty desolation inside, pigeons on the pediment of the classical facade. A.T. Matveev recalled that the strongest impression on his youthful imagination was made by the statue of Moses standing in front of the dilapidated structure in blue-red tones, cut out of solid wood, with stern eyes, white tablets of the covenant and black Roman numerals of the ten commandments on them.

In the early 1960s, A.T. Matveev’s students made marble copies of the figures of the ensemble in the Kuchuk-Koe estate «Thoughtfulness», «Sleeping Boys», «Nymphae» and «Young Man». The works were restored by sculptors A.M. Ignatiev, V.G. Stamov and A.P. Timchenko, and took the place of the lost originals in 1967. In 1980, on the occasion of the 100th anniversary of the master, a small memorial museum-workshop of A. T. Matveev was opened in the town of artists on Vekhnyaya Maslovka in the legendary house-commune of AHR, a monument of constructivism, No. 9 in Moscow. The exhibition presents several originals and plaster castings of the sculptor’s works. The tides included in the museum’s collection were made under the guidance of A. T. Matveev’s students and with their direct participation, who made up the Commission on his legacy Y.P. Pomer, G.A. Schultz, V.B. Shelova, A.V. Kuznetsova, R.G. Badov. At the request of the Commission, the plaster portraits of M. Lermontov and V. Stanyukovich, previously taken by the Russian Museum from the sculptor’s workshop for translation into bronze, were returned to the museum. During the post-war decade, a wave of harsh “anti-formalist” companies began in Soviet art. In 1948, A.T. Matveev was dismissed from the VI. Surikov Institute, where he had been teaching for several years. His works were not accepted for exhibitions. During the reorganization of the All-Russian Academy of Arts, he was not approved as a member of the new Academy of Arts of the USSR. The activities of Matveev and his school have been criticized. The principles on which his school was founded were called “formalistic, anti-national, alien, imbued with bourgeois aesthetics.” In 1948, at a session of the USSR Academy of Arts, a group of sculptors M.G. Manizer, Z.I. Azgur, E.V. Vuchetich accused Matveev. From the transcript: “As a sculptor, I am very concerned and concerned about the issue of art education in sculpture. Allow me to speak quite frankly from this rostrum. The previous speaker, sculptor B.D. Korolev, described very colorfully what a wonderful position we have on the sculptural front. The formalists were only three years old, all the parks were filled with sculpture, etc. Pedagogical activity in our field seems, if I may say so, to be something like shamanism. Honored Artist sculptor A.T. Matveev has been in charge of the sculpture Department at the Leningrad University for 30 years. 30 years old! Has the Russian land not...
given birth to a talented person in 30 years? I don’t believe it. For 30 years, the Matveev school has not produced a single great sculptor. We know that the school of P.P.Chistyakov has produced a whole galaxy of great masters, but the school of A.T.Matveev has not produced a single great sculptor. I studied with Matveev myself. It was in 1931. Why did I leave A.T.Matveev’s school? He didn’t like my job. And I didn’t like the way Matveev guided me. It’s been 17 years since that momentous day when Matveev told me, ‘either I’ll break you and you’ll work the way I need you to, or you’ll hate the sculpture and be an unhappy person.’ I chose the third one - I took a train and left for Central Asia. After that, I lived 17 very difficult years. He left all these mysteries, which are called “plastic vision,” “plastic content”, “plastic artistic image”, etc. All the time after the Academy I was learning how to make a hand, make a head, make a person, because at school I was not taught this, but various stupidities. It seems to me that it is not these “plastic visions” and “plastic images” that should be taught to young people, it is necessary to teach them simple literacy. It is necessary to know the anatomy, be able to draw, sculpt. So, let’s teach people to read and write clearly, understandable to everyone and teach at a high level.”4 In 1956, the works of A. T. Matveev were exhibited at the XVIII International Art Exhibition in Venice; - several works are presented at the exhibition of a sculptural portrait in Moscow. In 1957, at the First All-Russian Congress of Soviet Artists, he was elected to the Board of the Union of Artists. The works of A. T. Matveev were exhibited at the exhibition dedicated to the congress and at exhibitions dedicated to the 40th anniversary of the revolution in Moscow and Leningrad. In 1958-1959, personal exhibitions of the sculptor A. T. were held in Moscow and Leningrad. Matveev, dedicated to his 80th birthday. His works were exhibited at the exhibition of works of artist of socialist countries in Moscow. In 1960, he was a delegate to the First Congress of the Union of Artists of the RSFSR in Moscow.

In 1960, on October 22, at the age of 82, Alexander Terentyevich Matveev died and was buried at the Novodevichy Cemetery

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-4-29-43

ШКОЛА СКУЛЬПТОРА АЛЕКСАНДРА ТЕРЕНТЬЕВИЧА МАТВЕЕВА И ЕГО УЧЕНИКИ

Аннотация: Данная статья посвящена Школе скульптора Александра Терентьевича Матвеева и его ученикам. А.Т. Матвеев оказал глубокое влияние на развитие русской и советской скульптуры и своим творчеством, и своей целестремлённой преподавательской деятельностью. Начало было положено скульптором ещё при учёбе в Боголюбовском училище (занятия леткой со скелетами детьми). Педагогический опыт А.Т. Матвеева измеряется полувековым сроком, а официальный лишь тридцатью годами, но за это время скульптор завоевал признание. Но связь поколений мастеров скульптурного ремесла не замерла полностью. Ученики, обучавшиеся у скульптора-педагога А.Т. Матвеева, развивали полученные знания в свою очередь уже со своими последователями и учениками и в собственном творческом поиске, обращаясь к учителю за советом и поддержкой. Автор анализирует процесс обучения у скульптора-педагога и о его личных соображениях на эту тему. В данной статье приводятся сохранившиеся в записках и воспоминаниях учеников разговоры с ним, его высказывания, которые, как кажется автору, имеют исключительное значение, и автор анализирует процесс обучения учеников. Ярким примером служит скульптор Михаил Васильевич Существов, обучавшийся у А.Т. Матвеева в 1950-х годах. Он был десятый ученик в классе А.Т. Матвеева, и он стал учителем в Матвеевской школе.

Ключевые слова: Скульптора России, школа скульптора Матвеева, педагог и его личных соображениях на эту тему. В данной статье приводятся сохранившиеся в записках и воспоминаниях учеников разговоры с ним, его высказывания, которые, как кажется автору, имеют исключительное значение, и автор анализирует процесс обучения учеников. Ярким примером служит скульптор Михаил Васильевич Существов, обучавшийся у А.Т. Матвеева в 1950-х годах. Он был десятый ученик в классе А.Т. Матвеева, и он стал учителем в Матвеевской школе.
Понятие «Матвеевская школа пластики» прочно вошло в историю отечественного искусства. Оно складывалось на протяжении истории периода становления советской скульптуры. Вначале как художественная школа со своей системой обучения, затем, начиная с 1920-х годов, как уникальное художественное явление в стране. Как всё новое, школа Матвеева не была воспринята столь широко, Матвеевская школа в стране. Как всё новое, школа Матвеева не была системой обучения, затем, начиная с 1920-х годов, как художественная школа со своей системой обучения. Оно складывалось на протяжении истории России, основанный на национальной стилистике, основанной на русских скульптурных традициях. Матвеевское понятие, с античным через Византию, Древнюю Русь, нашу русскую нечуткость и беспечность этот фонд является явлением до сих пор мало изученным. В 1923 году историк искусства Н.Н. Пунин впервые отметил рождение «Школы Матвеева»: «В 1921 году тринадцатилетним мальчиком я пришёл на Демидов переулок, 6 в бывшее училище Штиглица в Соляном городке в Москве. Преподавал там В.В. Лишев». Матвеевская школа в период 1906–1912 годов. Кое в Крыму и работой над большими этюдами вдохновение традиционной исторической пластики как самостоятельного вида пространственного решения объёма. В 1923 году история искусства Н.Н. Пунин впервые отметил рождение «Школы Матвеева»: «Матвеев имеет свою школу, и только благодаря нашей русской нечуткости и беспечности этот
А.Т. Матвеев говорил: «Мы с вами обладаем прекрасной эстетической теорией, у нас прекрасное содержание жизни, изобилие образов, изобилие людей, не только выдающихся, но и самых обыкновенных, которые ещё не успели себя выразить, и даже если бы они не выразились, всё равно они существуют, а для художника это только предназначение интерес, их довыразить, создать образы этих людей. Но мы иногда слишком надеемся, что у нас могут спасти от забвения наши добрые намерения, темплетика. К сожалению, она будет жить очень недолго, если мы не потратим на этот образ» (выступление А.Т. Матвеева в день обсуждения его итоговой выставки в Государственном Русском музее).  

Школа А.Т. Матвеева в своём стиле и методах обучения и творчества её учеников расширяла пределы возможностей, предложенных советской эстетикой, и была в этом смысле своеобразной альтернативой официальной перспективе. Она проводила свои поиски в области социальной реалии, стремясь к тому, чтобы её работы были осмыслены и поняты современниками, как символы героического прошлого, будущего и настоящего. 

Школа А.Т. Матвеева в своём стиле и методах обучения и творчества её учеников расширяла пределы возможностей, предложенных советской эстетикой, и была в этом смысле своеобразной альтернативой официальной перспективе. Она проводила свои поиски в области социальной реалии, стремясь к тому, чтобы её работы были осмыслены и поняты современниками, как символы героического прошлого, будущего и настоящего. 

А.М. Игнатов, В.В. Исаве, Б.Е. Каплян, Р.С. Кирилло, И.И. Козловский, И.А. Классен, О.А. Кулаков, Е.П. Крупнина, Т.С. Кукина, А.В. Кузнецов, С.Г. Друженко-Тугаринова, А.А. Дрекун, Л.А. Месс, Н.А. Лавинский, Г.П. Левицкая, М.Т. Литовченко, А.Л. Малахин, Л.Р. Малышева, Е.В. Малышев, С.Н. Миренская, Н.С. Могилевский, Н.В. Никитина, В.П. Николаев, И.И. Никонова, С.Л. Островская, С.Ф. Пилипейко, И.Н. Пилипейко, Ю.П. Поммер, А.И. Посад, Г.Б. Пыльковская-Рахманова, С.Л. Рабинович, В.Л. Рыбаков, К.С. Рыбков, Н.Л. Рыбин, П.В. Саввий, Н.Н. Савватеев, В.А. Синайский, В.Г. Стамов, Г.Г. Стёлловая, А.А. Стрекалов, И.И. Суворов, М.М. Суздальцев, А.П. Суздальцев, И.И. Суворов, М.М. Суздальцев, А.П. Суздальцев, И.И. Суворов, М.М. Суздальцев, А.П. Суздальцев, И.И. Суворов, М.М. Суздальцев, А.П. Суздальцев, И.И. Суворов, М.М. Суздальцев, А.П. Суздальцев, И.И. Суворов, М.М. Суздальцев, А.П. Суздальцев, И.И. Суворов, М.М. Суздальцев, А.П. Суздальцев, И.И. Суворов, М.М. Суздальцев, А.П. Суздальцев, И.И. Суворов, М.М. Суздальцев, А.П. Суздальцев.
В.Г. Сталяновым и А.П. Тихоненко и заняла места уважаемых оригиналов в 1967 году. В 1980 году к 100-летию мастера в городе художников на Верхней Масловке в legendarном доме-музее П.П. Чистякова выпустила целую пленду великих мастеров, а вот школа А.Т. Матвеева не выпустила ни одного большого скульптора. Мы знаем, что школа П.П. Чистякова выпустила целую пленду великих мастеров, а вот школа А.Т. Матвеева не выпустила ни одного большого скульптора. Я сам учился у А.Т. Матвеева. Эта была в 1931 году. Почему я ушел из школы А.Т. Матвеева? Ему не нравилась моя работа. А мне не нравилось, как руководил мною Матвеев. Прошло уже 17 лет с того знаменательного дня, когда Матвеев мне сказал «или я вас сломаю, и вы будете работать так, как нужно мне, или вы возьмёте скульптуру и будете несчастным человеком». Я выбрал третью – сел на поезд и уехал в Среднюю Азию. После этого я прожил 17 очень тяжёлых лет. Уехал от всех этих таинств, которые называются “пластическим видением”, “пластическим содержанием”, “пластическим художественным образом” и т.д. Я всё время после Академии учился делать руку, делать голову, делать человека, так как в школе я не этому учил, а разным благоголосьям. Мне кажется, не этим “пластическим видением”, “пластическим содержанием”, “пластическим художественным образом” и т.д. мне учили, а разным благоголосьям. Мне кажется, не этим “пластическим видением”, “пластическим содержанием”, “пластическим художественным образом” и т.д. мне не этому учили, а разным благоголосьям. Мне кажется, не этим “пластическим видением”, “пластическим содержанием”, “пластическим художественным образом” и т.д. мне не этому учили, а разным благоголосьям. Мне кажется, не этим “пластическим видением”, “пластическим содержанием”, “пластическим художественным образом” и т.д. мне не этому учили, а разным благоголосьям. Мне кажется, не этим “пластическим видением”, “пластическим содержанием”, “пластическим художественным образом” и т.д. мне не этому учили, а разным благоголосьям. Мне кажется, не этим “пластическим видением”, “пластическим содержанием”, “пластическим художественным образом” и т.д. мне не этому учили, а разным благоголосьям. Мне кажется, не этим “пластическим видением”, “пластическим содержанием”, “пластическим художественным образом” и т.д. мне не этому учили, а разным благоголосьям. Мне кажется, не этим “пластическим видением”, “пластическ...
THE GOLDEN AGE OF HISTORY PAINTING OF THE PEOPLE’S REPUBLIC OF CHINA (1949–1966): ORIGINS, SEARCHES, ACHIEVEMENTS

Summary: Since the founding of the People’s Republic of China, paintings of the history genre were considered mainly as a tool for implementing state tasks. The golden age of Chinese history painting was between 1949 and 1966. During this period, the political demands of the authorities, whose primary focus was on the themes of the revolutionary struggle, the most important historical events and characters, contributed to the active development of history painting, which became one of the foundations of the fine arts of China.

The characteristic features of the golden age of Chinese history painting were, on the one hand, the popularisation of painting as an art form and, on the other hand, the predominance of dominating positions of realism over the traditional styles of Chinese painting. It is noted that during this period, two main plots became widespread: scenes of socialist construction and historical events of the revolution.

Since 1950, Chinese fine art had been under the powerful influence of Soviet art. The PRC borrowed the system of higher art education from the Soviet Union. Numerous Soviet publications on the history and theory of art, textbooks, and critical articles were translated into Chinese. Owing to large-scale exhibitions of Soviet art, Chinese masters began to study the works of Soviet socialist realism, which created the basis for the “creation of socialist art”. Due to cultural exchange with the Soviet Union, the oil painting technique became widespread in China as well as a new creative method – realism, recognised as the main direction of Chinese painting.

Considerable merit in the formation of new principles of Chinese painting belongs to the work of Soviet professors who taught Chinese artists in oil painting at the Central Institute of Fine Arts in Beijing. Among them, we especially note K.Maksimov, a famous Soviet artist and professor at the Moscow Surikov State Art Institute. In addition, in the USSR in 1952, the first group of Chinese students was sent to study at the Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture by order of the Chinese government. It should be noted that later, in their homeland, they headed the leading art universities in China.

Thus, outstanding works of Chinese history painting on social and revolutionary themes appeared, which immediately began to be regarded as innovative, taking a dominant place in exhibitions and permanent exhibitions of new museums that were actively created during this period in the PRC.

The spread of the theory of Soviet socialist realism accelerated the development of oil painting in the PRC. It contributed to the fact that realism became the main direction of painting in the second half of the 20th century.

Keywords: the People’s Republic of China, History painting, Mao Zedong, Social Realism.

After the founding of the PRC in 1949, new trends penetrated into all spheres of Chinese society, including the field of painting. As early as 1942, in his speech at the Conference on Literature and Art in Yan’an, Mao Zedong clearly formulated the main principles for the development of art, which was intended to serve the goals of the ruling party, adapting to the new political system. The main task of the artists was to glorify the country’s leadership, the revolution and victory in the war with Japan and promote the building of socialism and innovative transformations.

The new Chinese political system and ideology turned individual art aesthetics into an effective tool for maintaining historical myths and a way to prove political allegiance to the system. The theory of Soviet social realism gradually became the primary trend in Chinese art history, while social realism itself was the main creative method of painters.

Under these conditions, the dominant theme in painting was the reflection of the active development of modern Chinese society, which was embodied in the image of the soldiers of the People’s Liberation Army of China, workers and peasants.

In parallel, the government set complex tasks to create a network of historical museums, contributing to the development of history painting. Works created during this period went down in the records of modern Chinese art and are still classic examples of the history genre. Therefore, the seventeen years before the start of the Cultural Revolution are considered the golden age of history painting.

The perception of the ideas, principles and methods of the Soviet school allowed the Chinese masters to fill in some gaps in the earlier creative experience of the leading artist of the history genre, Xu Beihong, and adapt the art to new historical conditions.

After the signing of the Treaty of Friendship between the PRC and the USSR in 1950, Chinese masters began to study Soviet socialist realism artworks. At the same time, the oil technique was recognised as the main painting direction. Numerous Soviet works on the history and theory of art, as well as critical articles were translated into Chinese. Exhibitions of the Soviet Union painting were repeatedly held in the country.

In 1952, the Chinese government sent the first group of students to the USSR (Quan Shanshi, Lo Gongliu, Xu Minghua, and others) to study at the Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture. Later, in their homeland, they headed art universities in Beijing, Hangzhou, Nanjing and Guangzhou.1

Also, Soviet professors taught oil painting at the Central Institute of Fine Arts in Beijing. K.Maksimov, the famous Soviet artist and professor at the

1 Zhongxin. “The Art of Oil Painting in the Soviet Union” // Meishu (11). - 1955. P4.
Moscow Surikov State Academic Art Institute, was among them. Outstanding Chinese masters Jin Shangyi, Zhan Jianjun, He Kunde, Feng Fasi, Hou Yimin, Wang Yizhu, Jen Menyu, Gao Hong, Wang Liuqiu and many others were Maximov’s students.

The system of higher art education in China was also borrowed from the Soviet Union. Faculties of oil painting, graphics, sculpture, art history were formed in specialised higher educational institutions.

The Soviet art system helped Chinese art develop the basis for «creating socialist art». First of all, it concerned the techniques, creative approaches and methods that Chinese realist artists needed. Even after the rupture of Soviet-Chinese relations, Chinese art relied on Mao Zedong’s ideas of «revolutionary realism», which was gradually replaced by the term «socialist realism».

From 1949 to 1966, the best history paintings were created, and the total number of works of history painting reached its numerical maximum. The Chinese government promoted the direction of history painting and actively provided financial support to artists. At the same time, a large number of museums, which needed to replenish their collections, including with works on historical themes, were built.

In their creative work, all artists had to focus on realistic approaches, which had to be combined with national colour to reveal the theme of social development as authentically as possible and demonstrate the leading and guiding role of the Chinese Communist Party. It was during this period that history painting was indeed one of the foundations of the fine arts of China, the main setting of which was the priority attention to the themes of the revolutionary struggle, benchmark events and characters.

In 1950, the so-called Creative Committee for Revolutionary History Painting was established in Nanjing. Before the Central Institute of Fine Arts, the committee set the development of history painting as the primary goal. For its implementation, a special specialised creative research workshop was created at the institute, in which Xu Beihong, Jiang Zhaoh, Dong Xiwen, Ai Zhongxin and others took part.

The paintings The People Welcome the Red Army by Xu Beihong, Crossing the Jiajinshan Mountains by Feng Fasi, Chairman Mao Creates a Marxist Circle in 1902 by Ai Zhongxin, The Discovery by Hu Yichuan, and others were the result of intense creative work. All these works were intended to reflect the vision of the revolution and its achievements that corresponded to the party’s general line.

In the same year, the editorial department of the People’s Art magazine (Renmin Meishu) organised a History Painting conference. It was attended by such outstanding masters of the history genre as Xu Beihong, Wang Shigu, Ai Zhongxin, Jiang Zhaoh, Li Hua, Feng Fasi, Wu Zuoren, Gu Yuan and others.1

In 1957, the Art Exhibition Dedicated to the 30th Anniversary of the Founding of the People’s Liberation Army of China was held in Beijing. It included 420 works created by more than 400 artists. The works were intended to reflect the army’s spirit, the history of the armed forces and capture the history of the Chinese revolution. A large number of paintings, which used the ideas and methods of socialist realism, exhibited at the exhibition entered the history of modern Chinese painting and became universally recognised masterpieces. Among the history works presented at the exhibition, one can distinguish such paintings as The Heroic Death of Liu Hulan by Feng Fasi, The Red Army Crosses the Snowy Passes by Ai Zhongxin, The Red Army Crosses the Steppes by Dong Xiwen, etc.

Starting from 1951, the National Museum of China, together with the Museum of the Chinese Revolution, carried out three major creative campaigns (1951, 1958, 1965) to create paintings on revolutionary themes.

The first campaign, marking the 30th anniversary of the founding of the CCP, resulted in an exhibition featuring 91 works. The most notable history paintings were: Helping Korea Fight American Aggression and Country Founding Ceremony by Dong Xiwen, Underground War and Mao Zedong’s Report on Rectification in Yan’an by Luo Gongliu, The Huaihai Campaign by Wang Liuqiu and Li

---

1. Bo Ping. Conference on History Painting // Meishu. – 1950 (4). P.65.
Jianchen, Chairman Mao Zedong in the Changan Village Feng Fasi, and others.

In 1958, at a meeting of the Politburo of the CPC Central Committee, it was decided to open the Museum of the Chinese Revolution, the Historical Museum and the People’s Liberation Army Museum to the general public. Also, a decree was issued on the organisation of the Exhibition of the Three Revolutionary Periods of Socialism Construction. The second large-scale campaign for creating and selecting works of art on revolutionary themes began.

The history paintings of this creative campaign have become the most famous works of the history genre in the art of the PRC. The following masterpieces can be singled out: Gathering at Jingganshan by Wang Shiguo, Five Heroes of Mount Langya by Zhang Jianjun, Crossing the Yellow River at Night by Ai Zhongxin, Jintian Uprising by Wang Yizhu, Wuchang Uprising by Wang Zhengxuan, etc.4 From the point of view of the integrity of the concept and quality of the technique of execution, the history painting of the second creative campaign looks like a much more integral phenomenon than the disconnected works of the previous period.

In the early 1960s, the political situation in China began to change. As a result, the ideological requirements for painting became tougher. The artists had to reflect the ideas of Mao Zedong in their paintings. Therefore, previously created history paintings became irrelevant. There was a need to create new paintings corresponding to other ideological tasks.

In 1965, the Museum of the Chinese Revolution announced a campaign to create paintings on revolutionary themes for the third time. The Propaganda Department of the CPC Central Committee assembled a group of more than 20 artists who produced a number of outstanding history paintings. However, in the spring of 1966, the Cultural Revolution began in the PRC, and creative work was forced to stop. Most of the paintings created during the third campaign were later destroyed.

Thus, summing up, we can conclude that the period from 1949 (the creation of the PRC) to 1966 (the beginning of the Cultural Revolution) became the golden age of Chinese history painting. The history art of this period largely became a rethinking of the Soviet experience in painting. A noticeable increase in the total number and, most importantly, the quality of paintings was due to the active and comprehensive support of the Chinese government. The golden age of history painting in the PRC began when artists had the opportunity to study the theory, technique and methods of Soviet socialist realism, and the state deliberately set a course for the development of oil painting. The spread of the theory of Soviet socialist realism contributed to the acceleration of the development of oil painting in the PRC and consolidated realism as the primary pictorial trend in the second half of the 20th century. The level of education and professional skills of Chinese masters increased significantly; many authors who worked in the history genre of painting became recognised artists. Although in the early 1960s, Soviet-Chinese relations deteriorated, the influence of Soviet painting on the Chinese continued to be felt.

The appearance of outstanding history works on revolutionary themes was regarded as innovative; they occupied an important place in exhibitions and in the permanent expositions of museums, which were actively created during this period in the PRC.

4. An Yuehua «Collections of Modern Cultural Relics of the National Museum of China» // Zhongguo guojia guankan. – 2012 (10). – URL: http://www.chnmuseum.cn/tabid/468/fid/103962/tid/273/Default.aspx.
REFERENCES

1. Ai Zhongsin. 1955. “The Art of Oil Painting in the Soviet Union”, Meishu (11).
2. An Yuehua 2012. “Collections of Modern Cultural Relics of the National Museum of China”, Zhongguo guojia bouguan guankan, (10). URL: http://www.chnmuseum.um.cn/tabid/468/infoID/85962/ftid/273/Default.aspx.
3. Bi Jianxun. 2005. “Review of Modern Oil Painting”, Meishu (6).
4. Bo Ping. 1950. Conference on History Painting, Meishu (4).
5. Wang Jianfeng. 2015. “On the Issue of Oil Painting Development in the Context of the Early Cultural Exchange Between Russia and China”, Wenyi Zhengmin (4).
6. Liu Xilin. 2010. “Historical Plot and Historical Experience”, Meishu (2).
7. Fan Daming. 1991. “On the History Painting of the Revolutionary Era and the Historical Plot of Revolution in Art”, Meishu (9).
8. Chen Shizen. 2004. History of Chinese Painting. Beijing: Chinese Renmin University Press.
9. Chen Luisheng. 2000. History of New Chinese Art. 1949–1966. Beijing: Chinese Renmin University Press.
10. Кирюхин Николаяевич Гаврилин кандидат искусствоведения, профессор заведующий кафедрой истории искусств и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова член-корреспондент РАХ e-mail: gavrilin_strog@mail.ru Москва, Россия ORCID 0000-0002-5617 ResearcherID A-5642-2016
11. Лу Сюань аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова e-mail: lu31453347@gmail.com Москва, Россия ORCID 0000-0003-2625-9048

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-4-44-55

«ЗОЛОТОЙ ВЕК» ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ КНР (1949–1966): ИСТОКИ, ПОИСКИ, ДОСТИЖЕНИЯ

Аннотация: картины исторического жанра со дня основания Китайской Народной Республики рассматривались главным образом как инструмент реализации государственных задач.

Промежуток с 1949 по 1966 г. является «золотым веком» китайской исторической живописи. Именно в этот период политические запросы власти, главной установкой которой являлось первоочередное внимание к темам революционной борьбы, важнейших исторических событий и персонажей, способствовали активному развитию исторической живописи, ставшей одной из основ изобразительного искусства Китая.

Характерными особенностями «золотого века» китайской исторической живописи являлись, с одной стороны, популяризация живописи как вида искусства и, с другой стороны, преобладание доминирующих позиций реализма над традиционными стилями китайской живописи. Отмечается, что в этот период получили распространение два основных жанра: сцены социалистического строительства и исторические события революции.

С 1950 г. китайское изобразительное искусство находилось под мощным влиянием советского искусства. КНР позаимствовала у Советского Союза систему высшего художественного образования, на китайский язык были переведены многочисленные советские издания по истории и теории искусства, учебные пособия, а также критические статьи. Благодаря масштабным выставкам советской живописи китайские художники также могли познакомиться с новыми течениями советского искусства. Благодаря культурному обмену с Советским Союзом в Китае получила распространение масляная техника живописи, а также новый творческий метод – реализм, признанный главным направлением китайской живописи.

Немалая заслуга в становлении новых принципов китайской живописи принадлежит труду советских профессоров, обучавших китайских художников масляной живописи в Центральном институте изобразительных искусств в Пекине. Среди них особо отметим К.М. Максимова, известного советского художника, профессора Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова. Кроме того, в 1952 г. в СССР в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, по приказу китайского правительства была отправлена первая группа китайских студентов. Отметим, что впоследствии на родине они возглавили ведущие художественные вузы Китая.

Так появились выдающиеся произведения китайской исторической живописи на социальные и революционные темы, которые сразу стали расцениваться как новаторские, заняв главенствующее
место на выставках и в постоянных экспозициях новых музеев, активно создававшихся в этот период в КНР. Распространение теории советского социализма ускорило развитие масляной живописи в КНР и музей, активно создававшихся в этот период в КНР. Главной задачей художников стало прославление, адаптируясь к новой политической системе. Было призвано служить целям правящей партии, Мао Цзэдуном были чётко сформулированы вопросы литературы и искусства в Яньане. Ещё в 1942 г. в «Выступлении на совещании по литературе и искусству» Мао Цзэдун, соцреализм. Было признано служить целям правящей партии, Марксизм был признан главным направлением живописи. Многочисленные советские работы по истории и теории искусства, а также критические статьи были переведены на китайский язык. В стране неоднократно проводились выставки живописи Советского Союза. В 1952 г. китайским правительством в СССР была отправлена первая группу студентов (Дуань Шаньши, Ло Гулю, Сой Минхуа и др.) на обучение в ИнЖСА им. И.Е. Репина. Позже на родине они возглавили художественные вузы Пекина, Ханчжоу, Нанкина и Гуанъюаня.

Советские профессора также преподавали масляную живопись в Центральном институте изобразительных искусств в Пекине. Среди них был знаменитый советский художник, профессор МГАХИ им. В.И. Сурикова К.М. Максимов. В числе учеников К.М. Максимова можно назвать выдающихся китайских мастеров Цзинь Шанъи, Чжан Цзянъюань, Ху Кунд, Фэн Фаси, Хуо Имань, Ван Ичжу, Жень Мэнью, Гао Хунда, Ван Лиду и многих других.

Система высшего художественного образования КНР также была заимствована у Советского Союза. В профильных высших учебных заведениях сформировали факультеты масляной живописи, график, скульптуры, истории искусств.

Советская художественная система помогала китайскому искусству развиваться основу для создания искусственного социалистического искусства. В первую очередь, это касалось тех, творческих подходов и методов, в которых нуждались художники-реалисты Китая. Даже после разрыва советско-китайских отношений китайское искусство опиралось на идеи Мая Цдуня о «революционном реализме», который постепенно сменялся термином «социалистический реализм».

Вслед за подписанием в 1950 г. Договора о дружбе между КНР и СССР китайские мастера начали изучать произведения советского социализма, в то же время именно масляная техника была признана главным направлением живописи. Многочисленные советские работы по истории и теории искусства, а также критические статьи были переведены на китайский язык. В стране неоднократно проводились выставки живописи Советского Союза. В 1952 г. китайским правительством в СССР была отправлена первая группа студентов (Дуань Шаньши, Ло Гулю, Сой Минхуа и др.) на обучение в ИнЖСА им. И.Е. Репина. Позже на родине они возглавили художественные вузы Пекина, Ханчжоу, Нанкина и Гуанъюаня.

Советские профессора также преподавали масляную живопись в Центральном институте изобразительных искусств в Пекине. Среди них был знаменитый советский художник, профессор МГАХИ им. В.И. Сурикова К.М. Максимов. В числе учеников К.М. Максимова можно назвать выдающихся китайских мастеров Цзинь Шанъи, Чжан Цзянъюань, Ху Кунд, Фэн Фаси, Хуо Имань, Ван Ичжу, Жень Мэнью, Гао Хунда, Ван Лиду и многих других.

Система высшего художественного образования КНР также была заимствована у Советского Союза. В профильных высших учебных заведениях сформировали факультеты масляной живописи, график, скульптуры, истории искусств.

Советская художественная система помогала китайскому искусству развиваться основу для создания искусственного социалистического искусства. В первую очередь, это касалось тех, творческих подходов и методов, в которых нуждались художники-реалисты Китая. Даже после разрыва советско-китайских отношений китайское искусство опиралось на идеи Мая Цдуня о «революционном реализме», который постепенно сменялся термином «социалистический реализм».

В 1950 г. в Нанкине был создан так называемый Фонд Народно-освободительной армии Китая, для «создания социалистического искусства». В ней приняли участие такие выдающиеся мастера исторического жанра, как Сюй Бэйхун, Ван Шинь, Гао Хунда, Ван Лиду и других.

В том же году редакционный отдел журнала «Народное искусство» организовал конференцию, названную «Историческая живопись». В ней приняли участие такие выдающиеся мастера исторического жанра, как Сюй Бэйхун, Ван Шинь, Гао Хунда, Ван Лиду и других.

С 1949 по 1966 г. были созданы лучшие исторические полотна, а общее количество произведений исторической живописи достигло своего численного максимума. Китайское правительство пропагандировало направление исторической живописи и активно оказывало художникам финансовую поддержку. В это же время было построено большое количество музеев, которые нуждались в пополнении своих коллекций, в том числе произведениями исторической тематики.

Всем художникам теперь было необходимо сосредоточиться на реалистических подходах в своём творчестве, которых должны были быть объединены с национальным колоритом для того, чтобы максимально достоверно рассказать тему социального развития и продемонстрировать руководящую и направляющую роль КПК.

В 1950 г. в Нанкине был создан так называемый Фонд Народно-освободительной армии Китая, для «создания социалистического искусства». В ней приняли участие такие выдающиеся мастера исторического жанра, как Сюй Бэйхун, Ван Шинь, Гао Хунда, Ван Лиду и других.

В том же году редакционный отдел журнала «Народное искусство» организовал конференцию, названную «Историческая живопись». В ней приняли участие такие выдающиеся мастера исторического жанра, как Сюй Бэйхун, Ван Шинь, Гао Хунда, Ван Лиду и других.

В 1950 г. в Нанкине был создан так называемый Фонд Народно-освободительной армии Китая, для «создания социалистического искусства». В ней приняли участие такие выдающиеся мастера исторического жанра, как Сюй Бэйхун, Ван Шинь, Гао Хунда, Ван Лиду и других.

В том же году редакционный отдел журнала «Народное искусство» организовал конференцию, названную «Историческая живопись». В ней приняли участие такие выдающиеся мастера исторического жанра, как Сюй Бэйхун, Ван Шинь, Гао Хунда, Ван Лиду и других.

В 1950 г. в Нанкине был создан так называемый Фонд Народно-освободительной армии Китая, для «создания социалистического искусства». В ней приняли участие такие выдающиеся мастера исторического жанра, как Сюй Бэйхун, Ван Шинь, Гао Хунда, Ван Лиду и других.

В том же году редакционный отдел журнала «Народное искусство» организовал конференцию, названную «Историческая живопись». В ней приняли участие такие выдающиеся мастера исторического жанра, как Сюй Бэйхун, Ван Шинь, Гао Хунда, Ван Лиду и других.
восстание» Ван Ичжу, «Учанское восстание» Ай Чжунсиня, «Цзиньтянское Ланъяшаня» Чжан Цзяньцзюнь, «Ночной переизводства» Ван Шиго, «Пять героев КНР. Можно выделить следующие шедевры: ведениями исторического жанра в искусстве пании стали наиболее знаменитыми произведениями исторического направления живописи. За время свыше 54 лет, начиная с 1951 г. Национальным музеем Китая совместно с Музей китайской революции было проведено три крупных творческих кампаний (1951, 1958, 1965) по созданию живописи революционной тематики. Результатом первой кампании, приуроченной к 30-летней годовщине основания КПК, стала выставка, на которой было представлено 91 произведение. Самыми примечательными историческими картинами стали: «Помощь Корее в борьбе с американской агрессией» и «Церемония основания страны» Дун Сивэня, «Подземная война» и «Доклад Мао Цзэдуна об исправлении стиля жизни» Фэн Фасы и др. В 1958 г. на заседании Политбюро ЦК КПК было принято решение об организации «Выставки трех красных картин», выделенных на выставке, можно выделить такие картины, как «Жертва Лю Хуаня» Эн Фасы, «Красная армия идёт снежными перевалами» Ай Чжунсиня, «Красная армия идёт степями» Дун Сивэня и др.

Силы пропаганды ЦК КПК собрали группу из более чем 20 художников, которые написали целый ряд выдающихся исторических картин. Однако весной 1966 г. в КНР началась Культурная революция, и творческая работа была вынужденно приостановлена. Большинство картин, созданных в период третьей кампании, позже были уничтожены. Итак, подводя итоги, можем сделать вывод, что период с 1949 (создание КНР) по 1966 г. (начало Культурной революции) стал «золотым веком» китайской исторической живописи. Исторические полотна данного периода во многом стали переосмыслением советского опыта в живописи. Заметный рост общего числа, а главное – качества картин был обусловлен активной всесторонней поддержкой китайского правительства. «Золотой век» исторической живописи в КНР начался тогда, когда у художников появилась возможность изучать теорию, технику и методы советского соцреализма. В 1965 г. Музей китайской революции в трех камерах выпустил полотна, соответствующие иным идеологическим задачам.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ай Чжунсинь. Искусство масляной живописи в Сове- тском Союзе // Мэйшу (11). – 1955.
2. Ань Юэхуа «Коллекции и собрания современных культурных реликвий Национального музея Китая // Чуньюань гуаньчунь туньюян. – 2012 (10). – URL: http://www.chnmuseum.cn/tabid/468/infoID/85962/fntId/273/Default.aspx.
3. Би Цзяньфэн. Обзор современной масляной живописи // Мэйшу гуаньчунь. – 2005 (8).
4. Би Пин. Конференция по исторической живописи // Мэйшу. – 1950 (4).
5. Ван Цзяньфэн. К вопросу о развитии масляной живописи в контексте раннего культурного этапа об- мена между Россией и Китаем // Вэньи Чжэнминь. – 2015 (4).
6. Ло Сивэнь. Исторический сюжет и исторический опыт // Мэйшу. – 2010 (2).
7. Фань Дамин. О исторической живописи революционной эпохи и историческом сюжете революции в искусстве // Мэйшу. – 1991 (9).
8. Чэнь Люйфэн. История нового китайского искусства 1949–1966. – Пекин: Жэньмин циннянь чубаньцизу, 2000.
9. Чэнь Шицзэн. История китайской живописи. – Пекин: Издательство «Китайский Жэньминьский уни- верситет», 2004.

4. Ань Юэхуа «Коллекции и собрания современных культурных реликвий Национального музея Китая // Чуньюань гуаньчунь туньюян. 2012 (10). – URL: http://www.chnmuseum.cn/tabid/468/infoID/85962/fntId/273/Default.aspx.
5. Ань Юэхуа «Коллекции и собрания современных культурных реликвий Национального музея Китая // Чуньюань гуаньчунь туньюян. – 2012 (10). – URL: http://www.chnmuseum.cn/tabid/468/infoID/85962/fntId/273/Default.aspx.
6. Ань Юэхуа «Коллекции и собрания современных культурных реликвий Национального музея Китая // Чуньюань гуаньчунь туньюян. – 2012 (10). – URL: http://www.chnmuseum.cn/tabid/468/infoID/85962/fntId/273/Default.aspx.
7. Ань Юэхуа «Коллекции и собрания современных культурных реликвий Национального музея Китая // Чуньюань гуаньчунь туньюян. – 2012 (10). – URL: http://www.chnmuseum.cn/tabid/468/infoID/85962/fntId/273/Default.aspx.
8. Ань Юэхуа «Коллекции и собрания современных культурных реликвий Национального музея Китая // Чуньюань гуаньчунь туньюян. – 2012 (10). – URL: http://www.chnmuseum.cn/tabid/468/infoID/85962/fntId/273/Default.aspx.
9. Ань Юэхуа «Коллекции и собрания современных культурных реликвий Национального музея Китая // Чуньюань гуаньчунь туньюян. – 2012 (10). – URL: http://www.chnmuseum.cn/tabid/468/infoID/85962/fntId/273/Default.aspx.
ACADEMIC MUSIC IN THE PRACTICE OF RUSSIAN MILITARY BANDS IN THE 19TH–EARLY 21ST CENTURIES

Summary: The article is devoted to the theoretical and practical aspects of military musicians’ arrangement practice, considered in the context of developing a system of Russian military orchestras. When studying the socio-cultural foundations of the formation and development of the art of arrangement, factors that reveal the role of Russian composers in the history of military musical culture are highlighted (such works as P.Tchaikovsky’s Skobelev March, A.Rubenstein’s Cavalry Trot are noted). The works of A.Ermolenko (The Evolution of Instrumentation in Russian Wind Music Until the 70s of the 19th Century), G.Salnikov (On the Basic Principles of Transcribing Symphonic Works for a Brass Band), D.Braslavsky (Arrangement for Variety Ensembles and Orchestras), B.Kozhevnikov (Instrumentation for a Brass Band), E.Aksenov (Problems of Theoretical Instrumentation, V.Emelyanov (Instrumentation as an Artistic Factor in Music) were used as fundamental ones to explain this issue. In the process of studying the stages of improving the system of military bands, special attention is paid to the features of the development of the military band service in the 19th and 20th centuries. It is noted that several works of academic music performed by military bands belong to this time: the choir and aria from the opera Undina by P.Tchaikovsky. In this context, the problems of the formation of the arrangement art are touched upon on the example of A.Alyabyev’s work (the use of orchestral means necessary for a full orchestral sound). When considering the features of the development of military musicians’ arrangement practice in the first half of the 20th century as well as during the collapse of the USSR, attention is paid to the processes of oblivion and revival of the traditions of orchestral wind performance, the emergence of new genres such as the drill show. In this perspective, the activities of famous military bands of the specified period are considered, for example, the Alexey androv Russian Army Song and Dance Ensemble. In conclusion, the author notes that unique conditions for the development of the military musicians’ arrangement practice have been created in the national culture, making it possible to preserve the traditions of the military band service and form the value principles of academic art.

Keywords: music of military bands, specificity of composing activity, creativity of military conductors, development of arrangement.

At the beginning of the 21st century, studying the mechanisms of interaction between various spheres of musical culture is becoming increasingly relevant. In this context, it is significant to consider the specifics of the relationship between the genre systems of academic music and its arrangement for military orchestras. Military music has specific possibilities and a wide range of influence on the mass audience; it shapes high moral qualities, fostering a sense of patriotism and raising the aesthetic and cultural level. In this aspect, various spheres of cultural and social activity of modern military conductors, working in specific genres of modern music, are of particular importance. One of the most important areas of their work is the arrangement art, covering a wide range of stylistic interactions of musical culture, a significant component of which is academic music.

The problem of developing the arrangement principles in the conditions of military musical culture attracted the attention of composers, theorists and teachers. The following studies are the most significant for the development of this issue: the work of A.Ermolenko, the Head of the Orchestration and Score Reading Department of the Military University (The Evolution of Instrumentation in Russian Wind Music until the 70s of the 19th Century), a manual by G.Salnikov, a Soviet and Russian composer, Professor of the Moscow Tchaikovsky State Conservatory (On the Basic Principles of Arranging Symphonic Works for Wind Orchestras); the work of D.Braslavsky, a Soviet composer, teacher of the Arrangement for Variety Orchestras course at the Military Conducting Faculty at the Moscow Conservatory (Arrangement for Variety Ensembles and Orchestras); the work of B.Kozhevnikov, the Head of the Instrumentation and Score Reading Department since 1960 (Instrumentation for a Brass Band); the work of E.Aksenov (Problems of Theoretical Instrumentation) and V.Emelyanov (Instrumentation as an Artistic Factor of Music) [1–6].

In the process of studying the formation and development of the foundations of academic music arrangement for military bands, it is significant to study the history of military musical culture and the role of Russian composers in its formation. February 19, 1711, is traditionally considered the date of the creation of the military orchestra service in Russia. The order of Peter I was associated with the victory in the battle of Poltava. It was in this battle that the Russian army got the musical instruments of the Swedish army. However, this raised the question of who would teach Russian soldiers to play musical instruments. As a result of the battle, many musicians of the Swedish army were captured and remained to serve Peter I, and also taught Russian soldiers to play Western European instruments. In the first half of the 18th century, the post of Kapellmeister was introduced in each regiment. In some orchestras, the number of musicians reached a hundred or more people. At this time, military music had a variety of uses. Along with the signal service, military ceremonies were formed. Two large groups of marches appeared - ceremonial and field (marching) marches. In the third quarter of the 18th century, Russian composers D.Bortnyansky and I.Kozlovsky took part in the creation of military march music.

In the first half of the 19th century, the composition of Russian military orchestras changed, contributing to a noticeable expansion and enrichment of their artistic and expressive possibilities, which was one of the prerequisites for the further development of the military and concert repertoire. Many orders related to the Military Band Service began to be issued. The orders obligated each regiment to have its own military march; subsequently, the march became a symbol of the military unit.

One of the reasons for the creation of military music was the Russian-Turkish war of 1877-1878. During this war, Skobelev March by Tchaikovsky,
The number of military bands almost halved. Despite the difficult situation, the military orchestra service managed to retain the best creative teams and expand their composition. The tradition of the best orchestras of the Russian Guard was revived, in which, along with brass bands, there were also symphony ones. One of the most important principles for the formation of professional competencies among military conductors of the post-Soviet period was the form of adaptation of academic works to the modern concert tradition. The band performs not only compositions of different styles but also classical, romantic and post-romantic works.

The main feature of the post-Soviet vision is the introduction of works by composers of the 20th century (the choir from S.Prokofiev’s opera *War and Peace*, Grand Waltz by T.Khrennikov, etc.) into the repertoire, along with the universally recognised masterpieces of classical Russian music. In the conductors’ interpretations, instead of the traditional walk of an orchestra, drill shows appeared, in which marching techniques, rearrangements and manipulations with weapons were performed to the music. The popularity of the repertoire and the inclusion of elements of theatricalisation in the programs led to a significant increase in the spectacular factor in the performances of military bands, ensembles and orchestras.

The concert activity of military orchestras is significant in studying the interaction processes between academic and military music. Information about it is limited; however, in the St. Petersburg press of the 30s and 40s of the 19th century, we can find a message about performances of military bands that were of a concert nature in the gardens and parks of the capital.

This kind of activity of military bands also includes *disabled* concerts, held annually from 1813 to 1913, that appeared based on the patriotic upsurge and the growth of the national self-consciousness of the Russian people. The main purpose of the *disabled* concerts was to raise money in order to provide material assistance to the victims of the war of 1812. This tradition was quite progressive and aroused sympathy among the general public. Also, "disabled" concerts seem to be quite an advanced phenomenon in artistic terms: military bands were united into significant groups, which expanded and enriched their performing possibilities; thus, military bandmasters had to arrange and instrument works for new bands. The programs of *disabled* concerts of this period were varied - from military-patriotic songs to large musical works.

In connection with the formation of the concert activity of military orchestras, the conductors and arrangers’ transcription sphere acquired importance. Considering the peculiarity of the art of arranging on the example of A.Alyabiev’s work, it should be noted that he innovatively used orchestral resources. In his scores, there was a significant amount of orchestral colours, which was achieved owing to his fundamental knowledge in the field of timbre characteristics of wind instruments. Several works of academic music performed by military bands also belong to this time: the choir and aria from the opera *La Sonnambula* by V.Bellini, arranged by F.Haase (this piece was included in *The Album for Military Music* published by Haase in 1814), overture, march, choir and a drinking song from the opera *Undina* and a duet from the opera *Bianca* by P.Tchaikovsky, a military song with a choir (words by K.Gorchakov) by A.Lvov. They were included in *The Album for Military Music* (published in 1857 in St. Petersburg). However, it should be noted that in the scores of the works included in the album, the artistic and technical possibilities of improved woodwind and brass instruments were well used.

In the 20th century, unique works and arrangements for a brass band were created by the most prominent representatives of Soviet musical art. Marches were the main content of military orchestral music. In the work of Soviet composers, the connection with Russian song folklore is very clearly manifested. Thus, for example, in the work of A.Khachaturian, V.Muradeli, N.Chemberdzhii, musical folklore with a marching chime are combined originally.

The range of genres to which Soviet composers turned was extraordinarily diverse. Along with works of everyday life, overtures, symphonic poems, symphonies, significant in content and scale, with sharp dramatic conflicts, were created. Particularly noteworthy are the arrangements and song arrangements. It is essential to note the activities of well-known military groups of that time, such as the Alexandrov Russian Army Song and Dance Ensemble, which appeared on the basis of amateur musical performances. The main part of the ensemble’s repertoire consisted of songs created by Soviet composers. However,
these compositions show the genre features of folk soldiers’ songs and dances in a new way. The Ensemble’s repertoire included major works which appeared from these songs and marches - the Overture for Choir, Orchestra and Piano created by B.Aleksandrov. Before the creation of the first Soviet symphony for a brass band, Russian composers composed a number of suites that were also of great importance for the development of Soviet wind music. In them, the composers followed the tradition of creating a multi-part cycle, in which each part is brightly individual and characteristic. At the turn of the 21st century, the art of arranging became one of the most important areas of activity for military conductors. The younger generation has an interest in original classical works due to modern arrangements.

In conclusion, we can say that academic music performed by military bands in the period from the 19th to the beginning of the 21st century developed gradually. At first, military bandmasters faced significant changes in military orchestras participants due to which changes and supplements to the repertoire were made. After the collapse of the USSR, military conductors had to instrument and arrange well-known scores of academic music much more. There was freedom in choosing works (jazz compositions began to be used), and there were various genres, for example, a drill show. Military bands will always support their mission in the same way - it is the music of the service-combatant repertoire as well as the music of the concert repertoire in a new, edited style. Military bands need to constantly expand their repertoire and replenish it with Russian and foreign masterpieces. A conductor needs to arrange these masterpieces and present them in a new way to the listener. In this context, the role of a military conductor is invaluable. They play the role of a conductor of culture in their region, and the activity of a military brass band becomes a fundamental factor in the spiritual, patriotic, musical, aesthetic and cultural development of the surrounding cultural environment.

REFERENCES

1. Aksenov, E.S. 1971. Problems of Theoretical Instrumentation. Soviet Music, Moscow, no. 10, pp. 131-134.
2. Braslavsky, D.A. 1974. Arrangement for Variety Ensembles and Orchestrates, Moscow, p. 393.
3. Emelyanov, V.N. 1998. Instrumentation as an Artistic Factor of Music. Textbook, Moscow, p. 74.
4. Ermolenko, A.L. 2000. The Evolution of Instrumentation in Russian Wind Music until the 70s of the 19th century. Thesis, 17.00.02. Moscow, p. 269.
5. Instrumentation for a Brass Band. Student’s Book. Editor and compiler: B.Kozhevnikov, Moscow: Music, 1978, p. 275.
6. Salnikov, G.I. 1964. On the Basic Principles of Transcribing Symphonic Works for Wind Orchestra, Moscow, p. 158.

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-4-56-65

AKADEMICHESKAYA MUSIKA V PRAKTIKE OTECHESTVENNYH VOENNYH ORKESTROV XIX – NACHALA XXI Veka

Anneitsiya: Статья посвящена теоретическим и практическим аспектам анрижировки деятельности военных музыкантов, рассмотренным в контексте построения системы отечественных военных оркестров. При изучении социокультурных основ становления и развития искусства анрижировки выделяются факторы, раскрывающие роль отечественных композиторов в истории военно-музыкальной культуры: отмечаются такие сочинения, как "Скобелев-марш" П.И. Чайковского, "Кавалерийская рысь" А.Г. Рубинштейна). В качестве основополагающих для раскрытия данной проблемы использованы труды А.Л. Ермоленко ("Эволюция инструментовки в отечественной духовной музыке до 70-х годов XIX века"), Г.И. Сальникова ("Об основных принципах переложения симфонических произведений для духовного оркестра"), Д.А. Браславского ("Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров"), Е.Т. Кожевникова ("Инструментовка для духовного оркестра"), Е.С. Аксёнова ("Проблемы теоретической инструментовки"), В.Н. Емельянова ("Инструментовка как художественный фактор музыки").

В процессе исследования этапов совершенствования системы военных оркестров особое внимание уделялось изучению особенностей развития военно-оркестровой службы в XIX и XX вв. Отмечается, что к этому времени относится целый ряд произведений академической музыки, звучавших в исполнении военных оркестров: хор и ария из оперы "Сомнамбула", дуэт из оперы "Бьянка и Фернандо", В. Белинского, увертюра, марш, хор и застольная песня из оперы "Удина" П.И. Чайковского. В данном контексте затронуты проблемы становления и развития искусства анрижировки на примере творчества А.А. Алмбева (использование оркестровых средств, необходимых для полнокровного оркестрового звучания). При рассмотрении особенностей развития анрижировки деятельности военных музыкантов в первой половине XX века, а также в период распада СССР, уделено внимание процессам забвения и возрождения традиций оркестрового духовного исполнительства, появления новых жанров, таких как плац-концерт.

Ключевые слова: музыка военных оркестров, специфика композиторской деятельности, творчество военных дирижёров, развитие анрижировки.

Аннотация: Статья посвящена теоретическим и практическим аспектам анрижировки деятельности военных музыкантов, рассмотренным в контексте построения системы отечественных военных оркестров. При изучении социокультурных основ становления и развития искусства анрижировки выделяются факторы, раскрывающие роль отечественных композиторов в истории военно-музыкальной культуры: отмечаются такие сочинения, как "Скобелев-марш" П.И. Чайковского, "Кавалерийская рысь" А.Г. Рубинштейна). В качестве основополагающих для раскрытия данной проблемы использованы труды А.Л. Ермоленко ("Эволюция инструментовки в отечественной духовной музыке до 70-х годов XIX века"), Г.И. Сальникова ("Об основных принципах переложения симфонических произведений для духовного оркестра"), Д.А. Браславского ("Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров"), Е.Т. Кожевникова ("Инструментовка для духовного оркестра"), Е.С. Аксёнова ("Проблемы теоретической инструментовки"), В.Н. Емельянова ("Инструментовка как художественный фактор музыки").

В процессе исследования этапов совершенствования системы военных оркестров особое внимание уделялось изучению особенностей развития военно-оркестровой службы в XIX и XX вв. Отмечается, что к этому времени относится целый ряд произведений академической музыки, звучавших в исполнении военных оркестров: хор и ария из оперы "Сомнамбула", дуэт из оперы "Бьянка и Фернандо", В. Белинского, увертюра, марш, хор и застольная песня из оперы "Удина" П.И. Чайковского. В данном контексте затронуты проблемы становления и развития искусства анрижировки на примере творчества А.А. Алмбева (использование оркестровых средств, необходимых для полнокровного оркестрового звучания). При рассмотрении особенностей развития анрижировки деятельности военных музыкантов в первой половине XX века, а также в период распада СССР, уделено внимание процессам забвения и возрождения традиций оркестрового духовного исполнительства, появления новых жанров, таких как плац-концерт.

Ключевые слова: музыка военных оркестров, специфика композиторской деятельности, творчество военных дирижёров, развитие анрижировки.

В начале XXI века изучение механизмов взаимодействия различных сфер музыкальной культуры становится всё более актуальным. В этом контексте значимым представляется рассмотрение специфики взаимосвязей жанровых систем академической музыки и её анрижировки для военных оркестров. Обладая специфическими
сферы культурной и общественной деятельности современных военных дирижёров, работающих в специальной области жанровой музыкальной культуры, значимым компонентом которой представляет сферу академической музыки.

Предметом изучения военной музыкальной культуры является искусство аранжировки, охватывающее широкий диапазон стилевых взаимодействий музыкальной культуы, значимым компонентом которой представляется сфера академической музыки.

Проблема развития принципов аранжировки в условиях военной музыкальной культуры при- влекала внимание композиторов, теоретиков и педагогов. Наиболее значимыми для раскры- тия основ аранжировки академической музыки является сфера академической музыки.

62 63

Проблема развития принципов аранжировки в условиях военной музыкальной культуры при- влекала внимание композиторов, теоретиков и педагогов. Наиболее значимыми для раскры- тия основ аранжировки академической музыки является сфера академической музыки.

62 63

Проблема развития принципов аранжировки в условиях военной музыкальной культуры при- влекала внимание композиторов, теоретиков и педагогов. Наиболее значимыми для раскры- тия основ аранжировки академической музыки является сфера академической музыки.
оборотяет транскрипторская сфера дирижёров и аранжировщиков. Рассматривая особенность искусства аранжировки на примере творчества А. Александрова, следует отметить, что он по-новому переносит академическую музыку в жанр военной музыки. Главную часть репертуара ансамбля новой эпохи, например, ансамбля пения и пляски имени А.В. Александрова, составляли песни, созданные советскими композиторами. Однако эти сочинения по-новому преломляли жанровые черты народных солдатских песен и танцев. В репертуаре ансамбля были крупные сочинения, выросшие на основе этих песен и танцев – Увертюра для хора, оркестра и фортепиано, созданная В. Александровым. До появления первой советской симфонии для военного оркестра отечественные композиторы написали ряд сочинений, так что уже имевшее большое значение для развития советской духовной музыки. В них композиторы следовали традиции создания многочастного цикла, в котором каждая часть ярко индивидуальна и характеристична. На рубеже XX–XXI веков искусство аранжировки стало одной из наиболее важных сфер деятельности военных дирижёров. Благодаря современным аранжировкам у молодого поколения возникает интерес к оригинальным классическим произведениям.

В заключении можно сказать, что академическая музыка, исполняемая военными оркестрами в период с XIX и до начала XXI века, развивалась постепенно. Сначала военные капельмейстеры столкнулись с большими изменениями в штате военных оркестров, от чего начали менять и дополнять репертуар, после распада СССР военным дирижёрам пришлось нанять большее количество музыкантов и аранжировать всем известные сочинения.

На рубеже XX–XXI веков искусство аранжировки для военного оркестра создавались виднейшими представителями советского музыкального искусства. Основным содержанием военно-оркестровой музыки являются маршы. В творчестве советских композиторов очень ярко проявляется связь с русским народным песенным фольклором. Так, например, в творчестве А. Хачатуряна, В. Мурадели, Н. Чемберджи оригинально сочетается музыкальный фольклор с зарубежными шедеврами. Дирижёру нужно аранжировать эти шедевры и преподносить их слушателю. В этом контексте академическая музыка, исполняемая военными оркестрами, стала одной из наиболее важных сфер деятельности военных дирижёров. Благодаря современным аранжировкам у молодого поколения возникает интерес к оригинальным классическим произведениям.
SONG DYNASTY AESTHETICS. ORIGINS OF THE NEW CHINESE FURNITURE DESIGN STYLE

Summary: In the article, the authors analyse the primary problems which arose during the design product development in the field of industrial furniture production during the period from the beginning of the 20th century, including during the opening of China, to the present. The vector of the furniture industry development is studied through the industrial design evolution. The reasons for the emergence of a new style in furniture design in China, analysed in detail in connection with changes in economic and cultural realities, are studied.

The question of the influence of the Song dynasty aesthetics on the formation and development of a "new language" in furniture design is touched upon. This dynasty's cultural heritage formed the basis of the new style in design not only in terms of appearance, shape and structure but also in a deeper understanding of the principles of constructing form and meaning inherent in traditional Chinese culture. As an important part of the ancient culture of China, the Song Dynasty aesthetics is an invaluable spiritual national heritage of the entire nation, which is fully reflected in the revival of mass interest in national culture in the field of technical aesthetics and industrial production.

Modern design is based on the concept of industrial modernisation of mass production. However, China's industrial development began quite late compared to, for example, Western countries. From the beginning of the 20th century until 1949, the entire social system in China had a somewhat chaotic character. The country was forced to accept the Western design and blindly follow its canons, which led to the lack of a clear author's vision among local designers. In 1926, in his article «Craftsmanship and Aesthetics», Chinese artist Feng Zikai wrote that at the time, everyday goods were partly Western, partly Japanese, and partly designed by foreign designers to serve the needs of Chinese consumers. Some of them were products designed by the Chinese that only imitated the styles of foreign brands, and some were relics of the past. Overall, China's design was in a state of blind imitation of the West, simply trying to meet the basic needs of consumers by designing similar products of lower quality. Despite this state of affairs, Chinese designers did not give up trying to find a unique way of Chinese design amid the anxiety and confusion that prevailed in the professional environment at that time. The problem faced by China's design was not only the issue of industrial production independence but also the issue of improving the aesthetic consciousness of the local population, thereby forming a new nationwide vision in the field of design and production. In his article «Aesthetic Education Substituting Religion» in 1917, Chinese educator Cai Yuanpei emphasised that the spiritual will of society should be strengthened through aesthetic education, including incorporating European and American approaches to schooling, sending artists to train in Europe and the United States, as well as the training of a large number of design practitioners.

Since 1949, professional activities in China were carried out mainly by skilled craftsmen; however, designers did not yet participate in the industrialisation process until the 1980s. In 1956, the first arts and design college, the Central Academy of Arts and Crafts, was founded in China and later merged with Tsinghua University. On the one hand, this institution trained a talented and well-trained workforce for handicraft production, whose task was to fulfill the ambitious political goals of total industrialisation, and on the other hand, promoted the values of modern art and design. After the formation of the People's Republic of China and before the period of reform and opening-up, dozens of political movements that had a different impact on the socio-cultural life of society appeared in China. However, as a result of these processes, the creative potential of the Chinese people was not fully realised in various sectors of the economy. It directly affected the development of the design field.
industry, especially in the period following the cultural revolution, which led to a large shortage of materials. The paradigm of social and economic change was reflected in the following statement, popular with the masses at that time: “In the 1950s, two single beds pushed together and covered with a quilt were home. In the 1960s, all the furniture in the house had 36 legs”, which meant that there were nine pieces of furniture in the house, such as beds, bedside tables, chairs, wardrobes, etc., each of which had 4 legs. In the 1970s, this unusual rate of furniture legs per household rose to 72, implying up to 18 pieces of furniture. However, in the conditions of a collective economy, coupons were required to buy furniture, which could only be redeemed by standing in long lines. In the context of a shortage of materials and a lagging light industry from the 1950s to the 1970s, Chinese design did not develop and stagnated. The shortage of materials led to the willingness of the consumer to be content with only the functional component at the expense of aesthetics.

In December 1978, China began to pursue a policy of internal reform and opening up to the outside world. The market economy began to gradually penetrate into China, immediately causing a rapid growth of industry, especially the light industry, which provided the main jobs for the country’s artist-designers. In the 1980s, the international furniture industry was reorganised, furniture production was shifted from developed countries and regions to developing countries, and China became the processing base in the world’s furniture market. In the 1990s, the Chinese real estate market developed rapidly, the concept of commercial housing rapidly entered public life, and the Chinese began to pay attention to the functional division of space. Therefore, at that time, the design of living rooms in China was represented by several major styles and trends, such as European continental style, luxury style, hotel style, etc. The design of the house absorbed all kinds of world fashion styles. The development of furniture design also showed unprecedented quantitative and qualitative growth.

When the boom in the furniture market began in China, the problem of a serious lack of original design solutions became especially acute. In the 21st century, with China becoming a member of the WTO and its active role worldwide, a new stage in the development of design began. In December 2001, China’s first seminar on the development of mahogany furniture, which also included a boutique exhibition of mahogany furniture, was held in Dachong. At this seminar, Professor Hu Jingchu from the University of Forestry presented innovative ideas for the «six upgrades» of traditional Chinese mahogany furniture, namely: 1) fashion features, 2) a variety of materials, 3) structural disassembly, 4) modern production, 5) change of decorative symbols, 6) modernisation of the concept.

Professor Lin Zuoxin from Beijing Forestry University put forward the concept of modernisation of traditional Chinese furniture in his paper «Research on the Modernisation of Traditional Chinese Furniture». Within the framework of this concept, it is recommended to reconstruct the elements of traditional Chinese furniture modelling to create an innovative design of modern design objects. In October 2003, Professor Liu Wenjin from the College of Forestry Science published an article titled «Exploring the New Chinese Style of Furniture Design» in Proceedings of the International Symposium on Furniture Design and Manufacturing in the 21st Century, where he comprehensively explored the aesthetics and functionality of new Chinese furniture. Soon, Professor Hu Jingchu, Professor Zhang Binyuan, Professor Xu Meiqi, Professor Lin Zuoxin, Professor Tang Kaijun, Professor Xu Boming, and others published a series of important articles on the materials and styles of China’s «new language» of the furniture industry, which had to be reflected in international competitions and business platforms. The essence of this concept is to fully explore the symbolism hidden in the process of shaping, humanistic connotations and technological characteristics in the traditional design of the nation’s furniture and combine the daily habits of the modern Chinese in a design that is optimal for the life of the nation. In fact, this concept was proposed in response to the lack of a sufficiently high level of creative ideas that reigned in the furniture industry for quite a long time, as well as weak competitiveness in the domestic furniture market.

Therefore, the pursuit of home improvement in the New Chinese style, on the one hand, causes competition for market share with furniture products made in national aesthetics, trying to further change the appearance of furniture in the European continental style, which has been popular in China for already 30 years. On the other hand, it plays a role in the aestheticisation and harmonisation of the internal space of a home. The origins of traditional Chinese cultural symbols in the New style of furniture design are mainly from the Song Dynasty and the Ming Dynasty. The Song Dynasty was famous for its unique aesthetic style, and the Ming Dynasty emerged from the furniture of the Song Dynasty - a more mature design but traditional furniture aesthetic with roots in the Song Dynasty.

The Song Dynasty existed from 960 to 1279 AD. It was a special era in Chinese history. It was one of those rare occasions when the dynasty «emphasised literature rather than martial arts»). The aesthetics of the Song Dynasty was characterised by a special atmosphere and was a kind of general aesthetic ideal in all areas of culture and art, such as poetry, painting, music, architecture, ceramics, design, etc. The hieroglyph «Rhyme» (韵) can be attributed to the main concepts of the era, which also means simple, unhurried, elegant and far-reaching, relaxed and concise but with infinite meaning. The hieroglyph «Rhyme» can mean that everything is like nature, without change, simple and true, but showing its own life force. Song Dynasty painting emphasised that «there is painting in poetry and poetry in painting», «poetry is painting without form, painting is poetry with form» (诗中有画、画中有诗) and so on. In a word, the aesthetics of the Song Dynasty united all areas of art and jointly created the philosophy of Zen (禅) with its desire for «simplicity», «naturalness» and «calmness». The aesthetics of the Song Dynasty also influenced furniture design, and Song Dynasty furniture design also set the stage for the emergence of classical Ming style furniture design. The Song Dynasty advocated a simple and unadorned design style for furniture, pottery, and other products. Compared to Western schools of design, it leaned more towards the modernist concept of design, emphasising structure rather than decoration, and proclaimed that structure is also a kind of beauty. The design concept of «less is more» proposed by architect
Ludwig Mies van der Rohe is also very similar to the minimalist style of the Song Dynasty. The furniture design principles of the Song Dynasty and the modern concept of green, eco-friendly design are also the same. The Song Dynasty furniture design is very durable and easy to use and store. It does not use artificial and chemical materials, and it does not pollute the environment. Thus, influenced by the aesthetics of the Song Dynasty, furniture design also formed unique formal and structural characteristics. Contemporary furniture designers have absorbed the essence of the Song Dynasty aesthetics and boldly innovated, thus, contributing to the formation of the New Chinese trend in furniture design.

In China, the New style should not only have a touch of traditional Chinese culture but also reflect the connotation-rich atmosphere of modern design, be able to adapt to modern and industrialised technology and furniture production concepts, and ultimately meet the aesthetics and needs of modern people.

As mentioned above, the aesthetics of the Song Dynasty is one of the most important sources of inspiration for the New style since the design of the furniture of the Song Dynasty is very similar to the aesthetics of modern design with its classical timelessness, promoting simplicity, emphasising structure, as opposed to excessive decoration, adherence to the principles of green design, etc. Currently, a large number of design studios and designers that prefer to work in this aesthetic have appeared in China, and these are brands such as U+ Zan Wang Chair, Cheng Qi Jiao Chair etc. Chengqi Jiaoyi's new style design project uses the Song Dynasty chair as its reference while complementing it with innovative technology and craftsmanship in accordance with the preferences of the target audience. Designed by furniture brands Bannu, Qingfeng Zen and Bafang Zen Stool products also draw inspiration from Song Dynasty furniture, reflecting a simple and uncomplicated connotation.

These furniture design methods are generally based on aesthetic concepts, decorative elements of form and structure, etc. The New style has already begun to go beyond furniture design and has gradually moved into other fields such as interior design, architecture and landscape design.

Conclusion: The New style is a pioneering movement in the field of furniture design. It actively responds to the influence of foreign furniture companies and strives to develop original furniture design in China. It is primarily aimed at conquering the local furniture market and promoting traditional Chinese culture. This style has also adapted to the concept of «cultural confidence» proposed at the national level. As part of this movement, for the first time in almost a hundred years, a Chinese designer is developing furniture for a Chinese consumer. The reason why the aesthetic of the Song Dynasty is adopted by modern Chinese furniture design also shows that the Chinese still hold their traditions in high regard and that the aesthetic of the Song Dynasty has a lot in common with modern design concepts. The experience of designing furniture in the New Chinese style with Song Dynasty aesthetics in mind is essential for the development of design in China in the future. Through a series of national policy changes, China has made remarkable achievements in the manufacturing industry. For example, «Made in China 2025» is a manufacturing policy proposed by Prime Minister Li Keqiang from the Year Program of the People's Republic of China.

For China to turn from a country that only hosts the production facilities of foreign companies into a real industrial power, it is necessary for the design to move from the function of mechanical copying of references to the stage of creating unique national-specific projects. The aesthetics of the Song Dynasty, as one of China's prominent traditional cultures, provides the aesthetic standards for contemporary furniture design.
Заголовок: Эстетика династии Сун. Истоки «нового стиля» дизайна мебели в Китае

Аннотация: В статье авторы анализируют важнейшие проблемы, возникающие при разработке дизайна-продукта в сфере промышленного производства мебели в период с начала 20-го века, в т.ч. и в период «реформ и открытости», по настоящее время. Исследуется вектор развития мебельной индустрии через призму эволюции дизайна, которая подробно анализируется на фоне изменений экономических, политических и культурных реалий. Затрагивается вопрос влияния эстетики династии Сун на формирование и развитие «нового языка» в дизайне мебели в Китае, который подробно анализируются на фоне смены экономических, политических и культурных реалий. По сравнению с Россией современная модель развития дизайна в Китае совершенно иная. Дизайн в России во многом следует вектору развития, заложенному в рамках «технической эстетики» Советского Союза и до сих пор во многом отвечающем потребностям индустрии (разумеется, с необходимой поправкой на время). Становление профессии дизайнера в российской истории совпало с двумя революциями: политической революцией, приведшей к изменению социальных установок, и художественной революцией, начавшейся после нее. В то время как китайский современный дизайн, похоже, не испытал столь существенных пертурбаций. Тем не менее, похоже, что и концепция дизайна «нового стиля» в Китае, и концепция российского современного дизайна, опирающегося на опыт советского периода, одновременно опираются на традиции, активно инкорпорируя инновации и стремясь найти уникальный путь, оптимально подходящий под вектор развития каждой из стран.

Ключевые слова: промышленный дизайн, эстетика династии Сун, дизайн мебели, современный дизайн, «новый стиль» в дизайне мебели в Китае.

Современный дизайн базируется на концепции промышленной модернизации массового производства, однако промышленное развитие Китая началось достаточно поздно по сравнению с Россией. Ещё в 20-й век уже промышленные технологии стали играть определяющую роль в формировании дизайна. Китай промышленность началось достаточно поздно по сравнению, например, со странами Запада. С начала 20-го века и до 1949 года весь общественный

REFERENCES
1. Wang Xiaomo. 2008. “Zhong guo xian dai wu xue de jing yi ru” [Review of the Development History of Chinese Modern Design], Zhong shi [Decoration], no. 12, pp. 62–63 (in Chinese).
2. Zhang Tianxi. “Song dai mei xue si xiang de ji ben jie shi [The Birth of Modern Design in China]”, no. 26, pp. 58–67 (in Chinese).
3. Guo Enci, Su Jue. 2008. “Song dai mei xue si xiang de ji ben jie shi [The Birth of Modern Design in China]”, no. 4, pp. 36–39 (in Chinese).
4. Zhu Yun. “Chu xiu fa zhan shi ye xia deng dai xin zhong shi ji ju de she ji kun jing yu si lu [“The design di lemma and ideas of contemporary new Chinese furniture from the perspective of sustainable development”]. She ji lun tan [Design Forum], no. 4, pp. 38–42 (in Chinese).
5. Peng Liang, Dai Xiangdong. “Xin zhong shi ji jia ju shi jia ju de xin qi shi – hui wang deng dai zhong guo ji ju de she ji ji shi qi nian” [“The New Trend of New Chinese Furniture Design – Looking Back at the Seventeen Years of Contemporary Chinese Furniture Design”], Jia ju shi jia ju de xin qi shi [Furniture and Interior Decoration], no. 4, pp. 9–15 (in Chinese).
6. Chen Xiaoxu. “Song dai mei xue si xiang de ji ben jie shi [The Birth of Modern Design in China]”, no. 12, pp. 62–63 (in Chinese).
7. Zhun Shi. “Song dai mei xue si xiang de ji ben jie shi [The Birth of Modern Design in China]”, no. 26, pp. 58–67 (in Chinese).
8. Wang JingSong, Zhou Chengmin. “Lun Song dai ji a ju shi de xin qi shi [On the influence of Song Dynasty furniture style on the new Chinese furniture design]”, Jia ju shi jia ju de xin qi shi [Furniture and Interior Decoration], no. 26, pp. 179–180 (in Chinese).
9. Guo Enci, Su Jue. The Birth of Modern Design in China, Shanghai: Oriental Publishing Centre, 2008. ISBN: 9787801868022.

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-4-66-78
строк в Китае имел несколько хаотичный характер. Страна была вынуждена принять западный дизайн и слегка следовать его канонам, что приводило к отсутствию чётного авторского вида у местных дизайнеров. В 1926 году китайский художник Фэн Цзичан написал в своей статье «Мастерство и эстетика», что товары повседневного использования в то время были частично западными, частично японскими и частично разработанными иностранцами для обслуживания потребностей китайских потребителей. Некоторые из них были изготовлены на заводах, разработанных китайскими дизайнерами, которые только имитировали стили иностранных брендов, а некоторые товары являлись пережитком прошлого. Дизайнерская среда Китая в целом находилась в состоянии слепого подражания западу, просто пытаясь удовлетворить основные потребности потребителей проектированием аналогичных товаров, имеющих при этом более низкое качество. Китайские художники-проектировщики, несмотря на такое положение дел, не оставляли попыток найти уникальный путь китайского дизайна среди беспокойства и растерянности, царивших в то время в профессиональной среде. Проблема, с которой столкнулся дизайн Китая, заключалась не только в вопросе независимости промышленного производства, но и в вопросе улучшения эстетического сознания местного народонаселения, тем самым формируя новое общенациональное видение в области дизайна и производства. В 1917 году китайский педагог Цзянь Юань-вань подчеркнул в своей статье «Эстетическое образование, замечательное явление, укрепляющееся посредством эстетических элементов моделирования традиционной китайской мебели». В рамках международной конференции «Изучение „нового китайского“ стиля дизайна мебели» в «Материалах международного симпозиума по дизайну и производству мебели в 21 веке», где всесторонне изучался и функциональный дизайн-институт, в работе которого принимала активное участие, было показано беспрецедентное самостоятельное и качественное рост. Когда в Китае начался бум мебельного рынка, особо остро встала проблема и серьёзной нежелательной дизайн-решений.

В 21 веке, с вступлением Китая в ВТО и его активной ролью в мировой арене, начался новый этап в развитии дизайна. В декабре 2001 года в городе Даньцзюн прошёл первый в Китае семинар по разработке мебели из красного дерева, в рамках которого была организована и выставка-буттик мебели из красного дерева. На этом семинаре профессор Ху Цзиньцзин из Университета лесоводства предложил инновационные идеи, популярные в Китае уже 30 лет, которые можно было наслаждаться, отслеживать ветер, тратить деньги на обновление обстановки и новые материалы. Суть данной концепции заключается в том, чтобы полностью изучить символику, скрытую в процессе формообразования, гуманитарные концепции и технологические характеристики в традиционном дизайне и обновить повседневные привычки современных китайцев в дизайн, оптимально подходящем для быта. По сути, эта концепция была предложена в ответ на отсутствие достаточно высокого уровня креативных идей, царившее в мебельной промышленности достаточно долгое время, равно как и на слабую конкурентоспособность на внутреннем рынке мебели. Поэтому стремление обострить жизнь в «новом китайском стиле», с одной стороны, вызывает конкуренцию за долю рынка с мебельной продукцией, выполненной в национальной эстетике, пытаясь еще больше изменить внешний вид мебели «европейского континентального стиля», популярной в Китае уже 30 лет. С другой стороны, оно играет роль в эстетизации и гармонизации внутреннего пространства домовладения. Истоки традиционных китайских культурных символов в «новом стиле» дизайн мебели в основном относятся к династии Цин и династии Мин. Династия Цин славилась своим неповторимым эстетическим стилем, а династия Мин восстановила на основе изучения мебели династии Цин. Более зрелый дизайн, нередко основанный на мебели китайской эпохи Мин, корни которой были сформированы в династии Сун.

Династия Сун существовала с 960 по 1279 год нашей эры. Особая эпоха в истории Китая. Это был тот редкий случай, когда династии...
стия „дела упор на литературу, а не на боевые искусства“. Эстетика династии Сун характеризовалась особой атмосферой и являлась неким общим эстетическим идеалом во всех сферах культуры и искусства, таких как поэзия, живопись, музыка, архитектура, керамика, дизайн и т. д. К основным понятиям этого можно отнести иероглиф „Рифма“ (韵), который также означает простой, непретенциозный, элегантный и далеко идущий, расслабленный и лаконичный, но с бесконечным значением, „простотой“ (素雅) означает, что всё подобное приходится понимать простым и верным, но проявляющее свою жизнь в культуре. В живописи династии Сун подчёркивалось, „что есть живопись и поэзия в живописи“, „пoэзия – это живопись без формы, живопись – это поэзия с формой“ (詩中有画，画中有詩) и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун объединила все области искусства и совместно создала философию дзен (禅, садо, нуну), каста династии Сун объединила все области искусства. Эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусства“ и так далее. Одним словом, эстетика династии Сун „делала упор на литературу, а не на боевые искусств
PROBLEMS OF COLOUR HARMONIZATION OF THE COMPOSITION AND THE DEVELOPMENT OF ASSOCIATIVE AND IMAGINATIVE THINKING IN THE ENVIRONMENTAL DESIGN

Summary: In the article, the potential of colouristic graphic two-dimensional modeling is revealed on the example of the experience of implementing the Sirius Centre's program of additional education (Talent and Success Educational Foundation), developed at the Environmental Design Department of the Moscow Stroganov State Academy of Arts and Industry, in order to find solutions for artistic and figurative thematic compositions. The experimental nature of the program involves an interdisciplinary approach to the process of creating a composition at all stages: from conception to sketch and final solution using artistic, musical and literary aesthetics. On the example of the compositional laws of colouristics, the path of ascent to a integral artistic and figurative conception is traced: from the concrete to the abstract, from the pictorial to the expressive, from the emotional to the figurative. The analysis of the performed project and creative works allows us to draw a conclusion about the optimal contribution to the process of propaedic training of a designer in the field of colour plane and volume-spatial modeling.

Keywords: artistic and imaginative thinking, colouristics, associations, composition, harmony, contrast, design creativity

Colour and light are the most important components of the object-spatial world around us. Immersion in an environment that differs in subject matter and functioning and its perception occurs on a subconscious level, not only through form but primarily through colour, or a colour palette of various contrasting and nuanced colour combinations. Variants of colour perception are diverse and depend not only on the environment, cultural and regional characteristics but also on many individual psychological components. However, there are also common features or properties inherent in specific types of space. We, in most cases, perceive nature through a green, mid-tone palette; space - through a dark, deep blue-violet colour palette; urban environment - as a weakly saturated but contrasting in lightness space. Colour, as one of the many visual means of creating a harmonious environmental (volume-spatial) composition, organically integrating into our reality, affects our mood, health, nervous system, performance, attention, etc.

In addition to the emotional component, as well as semantic symbolic layering, colour carries a different functional load, including informational. For designers of a visually comfortable modern environment for various purposes (urban, residential, industrial, entertainment, etc.), the choice of a colour design solution is currently one of the most urgent tasks. One can disagree with the generally accepted opinion that the problem of using colour in architecture is one of the most difficult tasks for specialists, although it should be noted that for a number of components, it requires the participation of multidisciplinary personnel. Of course, colour, as one of the properties inherent in the form, reacts not only to the environment but also to changes in the characteristics of its lighting. However, if one makes a detailed analysis of all the components of the environmental situation, the right solution can be confidently found and chosen, based on knowledge of the theory of colour harmonisation and its basic laws.

A competent choice of colours in the process of designing environmental objects for various purposes, including small-form architecture, and a creation of a favourable, emotionally comfortable and, in particular, functional colour environment remains a paramount task for architects and designers.

The purpose of this study is to find ways to prepare and develop abilities, colour vision and associative thinking among groups of students of creative specialisations in different areas to identify some patterns of creating colour harmony in the formation of compositional solutions.

Since 2020, the experience of conducting classes and master classes at the Sirius Educational Centre (Talent and Success Educational Foundation) has been forming at the Environmental Design Department of the Moscow Stroganov State Academy of Arts and Industry. The multicomponent Additional General Education Program, Design and Fundamentals of 3D and Digital Art Modeling, developed for the Educational Centre by the department, was tested in April 2022. To it, the
The program was aimed at studying the basic laws of colour adaptation and harmonisation, developing students’ professional skills, knowledge and techniques of visual and design creativity, mastering the laws of creating a colour composition with further practical application in design. The content of the discipline was aimed at the development of associative artistic and figurative thinking on the basis of the thematic volumetric-spatial two-dimensional colour composition. Practical classes in specially equipped design workshops were the format for the discipline implementation. Within the framework of this part of the program, students completed two tasks.

Talented, bright young people from 15 to 17 years old from different cities and regions of Russia, who had passed a strict selection of the Expert Council, with various creative abilities and training, many of whom had never taken a brush in their hands and had dealt only with a computer and a computer mouse, ambiguously accepted the tasks assigned to them. An introductory lecture on the theory of colour harmonisation preceded the first experience of completing the task: colour non-figurative sketches — colourist associative variations on the themes: Seasons and Music. Such a synesthetic, deeply emotional imaginative approach became a factor in relieving psychological stress.

The expressiveness of the figurative theme interpretation was achieved not only with the help of colour combinations but there was also the factor of the movement of the hand, brush, and the trace of a brush stroke. In search of an artistic factor of the movement of the hand, brush, and fingers, etc.

It became possible to depict the associative image of the season only with colour, the movement of the hand, hand, fingers and other similar means only if it was specified: where and how, what kind of spring or autumn the author imagines. Whether it is “A time of sadness so delightful to my eyes!” or “Golden Autumn”. What kind of spring will bloom in one’s soul: late and fleeting in Yakutia, the spring of exams, hopes and disappointments in the city, or early and long, during the days of cherry blossoms while traveling around Japan. Such complex and multifaceted tasks were set and solved before the students of the Centre (Fig. 1).

At the second task was devoted to the basics of associative formal spatial composition on a given theme. The results of the creative experience exceeded the mentors’ expectations. From the words: “I am an artist, this is how I see...” with purely pictorial illustrative attempts at floristry and landscapes, a transition to expressive works of abstract art that could decorate more than one interior, exhibition or gallery of contemporary art appeared.

With the help of colour, one can change the spatial characteristics of an object, visually change the shape or its details, bring the background closer or further away, “collect” or destroy the silhouette, organise (harmonise) or achieve deconstruction of space accordingly. The theoretical lecture of the second task was devoted to the basics of composition and colouring, the variety of types of colour contrasts and nuances, listing the main schemes and conditions for creating harmonious colour combinations. The new task concerned an associative formal spatial composition on a given theme.

The term composition (from Latin: put together) as an art work construction, resulting from content, nature and purpose, and largely determining its perception, has become the leading one in understanding the aesthetics of colour. “Composition is the most important, organising element of the artistic form, giving unity and integrity to the work, Tchaikovsky’s classical music composition «The Seasons» became one of the sound emotional backgrounds, contexts for complete immersion in the topic. Drawing was accompanied by music. Classical, jazz, rock or ethnic melody helped to use the whole gamut of the colour palette, becoming a tuning fork of the soul, while developing professional skills, expanding the view on art and the world around in all its diversity (Fig. 2).

The results of the creative experience exceeded the mentors’ expectations. From the words: “I am an artist, this is how I see...” with purely pictorial illustrative attempts at floristry and landscapes, a transition to expressive works of abstract art that could decorate more than one interior, exhibition or gallery of contemporary art appeared.

With the help of colour, one can change the spatial characteristics of an object, visually change the shape or its details, bring the background closer or further away, “collect” or destroy the silhouette, organise (harmonise) or achieve destruction of space accordingly. The theoretical lecture of the second task was devoted to the basics of composition and colouring, the variety of types of colour contrasts and nuances, listing the main schemes and conditions for creating harmonious colour combinations. The new task concerned an associative formal spatial composition on a given theme.

The term composition (from Latin: put together) as an art work construction, resulting from content, nature and purpose, and largely determining its perception, has become the leading one in understanding the aesthetics of colour. “Composition is the most important, organising element of the artistic form, giving unity and integrity to the work,
subordinating the components to each other and to the whole” (Soviet Encyclopedic Dictionary, 1985).

The content of the terms graphic means and means of composition harmonisation, as well as main types of composition is based on the study of O.Golubeva («Fundamentals of Composition») [5].

The theme “Sirius – the Planet of Opportunities” offered to show the versatility of the Educational Centre, its potential to reveal creative abilities, to form goals for the future life path, not only in choosing a profession but also in life guidelines. The proposal to convey one of the main areas of study at the Educational Centre by means of composition and colour was based on a semantic associative series. Accuracy and clarity, regularity and harmony in the achievements of science and technology, dynamism and adrenaline of sports achievements, a creative explosion of emotions and the magical power of art, united in the fantastic world of space, in the incomprehensible many-sided attractive planet Sirius (Fig. 3).

The theme «Reboot» is associated with emotional and psychological experiences of the most difficult life situations: exams, personal hopes, disappointments and other «burnouts of emotions». In finding solutions, the «portal» of the reboot will help, allowing you to go to another dimension with the least loss; exit-transition-entry from one level to another, to a new level of consciousness, desires and goals.

The task of the thematic associative colouristic composition of the illusory space was solved on the basis of the construction of geometric figures or the simplest forms, stylised to geometry, with a selected accent compositional centre, to which all other elements of the composition are subordinate. The technology of graphic execution included the method of «masks», stencils, case painting for applying colour. Colours for such work were selected and mixed in advance on the selected sketch colour scheme.

The colour triad, the colour wheel or even the colour body was at the heart of the construction of the work’s colour palette, however, few artists think about the methods and options for colour structuring and the laws of harmonisation. Limited by emotions, it is difficult to convey the volume and space of an environmental or any other composition on a plane or in space. Knowledge of simple laws and methods of harmonising a colour composition based on hue, lightness and saturation, which make up the structure of a product of objects, patterns of the colour wheel and selected colour combinations, will help to convey the idea of an artistic image, space and form more vividly. What needs to be done so that the object does not dissolve in the background and works like a silhouette? How to depict the volume of form and space, having a minimum of means of expression? Participants and leading teachers of the program jointly searched for answers to all these questions and found them. In practice, it was demonstrated how a change in one of the characteristics of the colour of an object or the environment (background) affected the change in the composition as a whole. Accidents in the arrangement of details and their components disappeared; the composition began to sound in a new way, more vividly and clearly; the integrity of the image embodiment was achieved. Following the methodology for completing the task, the students sequentially performed graphic (linear, tonal and colour) sketches, transferred the composition to a given size, selected (mixed) colours, made colour tests and performed a final version of painting in a given format (Fig. 4).

Despite the rather wide profile and level of training, the target audience of the program participants was put in a rather rigid time frame of a two-week course, which ended with the presentation of the works and their public defense. Following the results of the work, in mid-April 2022, the Sirius Educational Centre hosted an exhibition and presentation of the works of the program participants in the format of project graphics. At the exhibition, formed from the best works, all students presented their artworks with the rationale for the chosen artistic, compositional and colour solution, the short name of the presented composition, clearly reflecting its intention. Some of the works became the Centre’s program fund for further use for exhibition and educational purposes.

The example of such educational programs, created in close connection with the theory and practice of design and artistic creativity, allows, at earlier stages of setting complex professional tasks, to form a variety of ways to solve them using modern, including interdisciplinary methods for future specialists in the field of architecture and art. At the intersection of aesthetics, design creativity, colour and musical harmony and so on, modern approaches are being developed within the framework of non-standard concepts and projects. On the example of the compositional laws of colouristics, the path of ascent to a integral artistic and figurative conception is traced: from the concrete to the abstract, from the pictorial to the expressive, from the emotional to the figurative, etc.

The formation of a positive educational experience affects the improvement of the design culture in general and, therefore, leads to a higher level of criteria for evaluating the results of the work of architects, designers and artists. The search for new ways of developing additional and higher education is the future of our country, the development of the well-being of its citizens, culture, science and many other vital components.

REFERENCES
1. The main terminological apparatus: hue, saturation, lightness, subjective (psychological) and objective (psychophysical) colour characteristics. – URL: https://helpiks.org/8/94300.html
2. Kormin, N.A. 2020. “Colour as a Problem of Phenomenological Aesthetics”. Philosophy and Culture, no. 9, pp. 9–33. DOI: 10.7256/2454-0757.2020.9.33776
3. Smith, D.W. Phenomenology. First published: 16.11.2003. – URL: https://www.philosophy.ru/ru/phenomenology/
4. Itten, I. 2000. The Art of Colour. - Publisher: D.Aronov, p.96.
5. Golubeva, O.L. 2004. Fundamentals of Composition. - Iskusstvo Publishing house, p.135.
Цвет и свет являются важнейшими составляющими окружающего нас предметно-пространственного мира. Погружение в среду, различную по тематике и функционированию, и её восприятие происходит на подсознательном уровне не только через форму, но и через цвет, который всегда присутствует в наших восприятиях. Цвет, как одно из основных ассоциативных средств, влияет на настроение, здоровье, работу нервной системы, работоспособность, внимание, восприятие новых образов, а также на наше ощущение времени. Поэтому в архитектуре и дизайне важнейшей задачей является решение вопросов цветовой гармонизации и развития ассоциативно-образного мышления.

Проблемы цветовой гармонизации, композиции и развития ассоциативно-образного мышления в дизайне среды

Программа была направлена на изучение основных законов цветовой адаптации и гармонизации, формирование у обучающихся профессиональных навыков, знаний, умений и привычек изобразительного и проектного творчества, освоения законов построения цветовой композиции, с дальнейшим практическим применением в проектировании. Содержание дисциплины было нацелено на развитие ассоциативного художественно-образного мышления на основе тематической объёмно-пространственной двухмерной цветовой композиции. Формат реализации дисциплины стали практические занятия в специально оборудованных проектных мастерских. В рамках этой программы учащиеся выполнили два задания.

В талантливые, яркие молодые люди от 15 до 17 лет из разных городов и регионов России, прошедшие строгий отбор Экспертного совета, с различными творческими способностями и подготовкой, многое из которых никогда не брали кисть в руки и имели дело только с компьютером и компьютерной мышью, неоднозначно восприняли поставленные перед ними задачи. Вводная лекция по теории гармонизации цвета предварила первый опыт выполнения задания: цветовых нефигуративных эскизов — колористических ассоциативных вариаций на темы: «Времена года» и «Музыка». Подобный синестетический, глубоко эмоциональный образный подход стал фактором снятия психологического стресса. Выразительность образной передачи темы достигалась не только при помощи цветовых сочетаний, но и в создании развитых ассоциативных вариаций на тему: «Времена года» и «Музыка». Подобный синестетический, глубоко эмоциональный образный подход стал фактором снятия психологического стресса.

Цвет и свет являются важнейшими составляющими окружающего нас предметно-пространственного мира. Погружение в среду, различную по тематике и функционированию, и её восприятие происходит на подсознательном уровне не только через форму, но и через цвет, который всегда присутствует в наших восприятиях. Цвет, как одно из основных ассоциативных средств, влияет на настроение, здоровье, работу нервной системы, работоспособность, внимание, восприятие новых образов, а также на наше ощущение времени. Поэтому в архитектуре и дизайне важнейшей задачей является решение вопросов цветовой гармонизации и развития ассоциативно-образного мышления.

Проблемы цветовой гармонизации, композиции и развития ассоциативно-образного мышления в дизайне среды

Программа была направлена на изучение основных законов цветовой адаптации и гармонизации, формирование у обучающихся профессиональных навыков, знаний, умений и привычек изобразительного и проектного творчества, освоения законов построения цветовой композиции, с дальнейшим практическим применением в проектировании. Содержание дисциплины было нацелено на развитие ассоциативного художественно-образного мышления на основе тематической объёмно-пространственной двухмерной цветовой композиции. Формат реализации дисциплины стали практические занятия в специально оборудованных проектных мастерских. В рамках этой программы учащиеся выполнили два задания.

В талантливые, яркие молодые люди от 15 до 17 лет из разных городов и регионов России, прошедшие строгий отбор Экспертного совета, с различными творческими способностями и подготовкой, многие из которых никогда не брали кисть в руки и имели дело только с компьютером и компьютерной мышью, неоднозначно восприняли поставленные перед ними задачи. Вводная лекция по теории гармонизации цвета предварила первый опыт выполнения задания: цветовых нефигуративных эскизов — колористических ассоциативных вариаций на темы: «Времена года» и «Музыка». Подобный синестетический, глубоко эмоциональный образный подход стал фактором снятия психологического стресса. Выразительность образной передачи темы достигалась не только при помощи цветовых сочетаний, но и в создании развитых ассоциативных вариаций на тему: «Времена года» и «Музыка». Подобный синестетический, глубоко эмоциональный образный подход стал фактором снятия психологического стресса.

Дополнительная общеобразовательная программа «Дизайн. Основы школы объёмно-пространственного моделирования» для Образовательного центра "Сириус" МГХПА им. С.Г. Строганова формирует умение решения творческих и проектных задач. Анализ выполненных проектно-творческих работ позволяет сделать вывод об оптимальных подходах к процессу создания цветовой гармонии в форме, создание благоприятного, эмоционально комфортного и, в том числе, функционального цветового окружения, остаётся для архитекторов и дизайнеров первостепенной задачей.

Органы государственного управления и руководители Образовательного центра и лично Надежда Павловна Богатова проявляли большой интерес у участников программы и рекомендовали, пожалуй, на которую Министерством науки и высшего образования Российской Федерации были даны положительные экспертные заключения и рекомендации по её использованию в системе дополнительного образования Российской Федерации. Программа "Дизайн. Основы школы объёмно-пространственного моделирования" для Образовательного центра "Сириус" МГХПА им. С.Г. Строганова формирует умение решения творческих и проектных задач. Анализ выполненных проектно-творческих работ позволяет сделать вывод об оптимальных подходах к процессу создания цветовой гармонии в форме, создание благоприятного, эмоционально комфортного и, в том числе, функционального цветового окружения, остаётся для архитекторов и дизайнеров первостепенной задачей.

Программа была направлена на изучение основных законов цветовой адаптации и гармонизации, формирование у обучающихся профессиональных навыков, знаний, умений и привычек изобразительного и проектного творчества, освоения законов построения цветовой композиции, с дальнейшим практическим применением в проектировании. Содержание дисциплины было нацелено на развитие ассоциативного художественно-образного мышления на основе тематической объёмно-пространственной двухмерной цветовой композиции. Формат реализации дисциплины стали практические занятия в специально оборудованных проектных мастерских. В рамках этой программы учащиеся выполнили два задания.

В талантливые, яркие молодые люди от 15 до 17 лет из разных городов и регионов России, прошедшие строгий отбор Экспертного совета, с различными творческими способностями и подготовкой, многие из которых никогда не брали кисть в руки и имели дело только с компьютером и компьютерной мышью, неоднозначно восприняли поставленные перед ними задачи. Вводная лекция по теории гармонизации цвета предварила первый опыт выполнения задания: цветовых нефигуративных эскизов — колористических ассоциативных вариаций на темы: «Времена года» и «Музыка». Подобный синестетический, глубоко эмоциональный образный подход стал фактором снятия психологического стресса. Выразительность образной передачи темы достигалась не только при помощи цветовых сочетаний, но и в создании развитых ассоциативных вариаций на тему: «Времена года» и «Музыка». Подобный синестетический, глубоко эмоциональный образный подход стал фактором снятия психологического стресса.
В ходе феноменологической практики классифицируются, описываются, интерпретируются и анализируются структуры переживаний собранных собственным опытом. Очевидно, что холд ассоциируется со словом, глобально го или светлого сине-зеленого цвета, а жара, представляется в виде солнца, огня или погиба красно-оранжевой палитры. Различить тоно сти цветоперемен и в области конкретных, но как это докажут, на основании визуального го композиционного решения, который смогли бы украсить не один интерьер, выставку или галерею современного искусства.

Теоретическая лекция второго задания была посвящена основам композиции и каллиграфии, многообразию видов цветовых контрастов [4] и наукообразие, перечисление основных цветовых схем и условий составления гармоничных цветовых схем. Новое задание касалось ассоциативной формальной пространственной композиции на заданную тему.

Композиция (от латинского composite– составление, связывание) как феноменологическая практика ком понентов и предполагает включение, убедить в том, что ваше видение и творческое кредо имеет возможность не только чувствовать, но и иметь возможность передать свои эмоции до окружающих, убедить в том, что ваше видение и творческое кредо имеет возможность не только чувствовать, но и иметь возможность передать свои эмоции до окружающих, убедить в том, что ваше видение и творческое кредо имеет возможность не только чувствовать, но и иметь возможность передать свои эмоции до окружающих, убедить в том, что ваше видение и творческое кредо имеет возможность не только чувствовать, но и иметь возможность передать свои эмоции до окружающих, убедить в том, что ваше видение и творческое кредо имеет возможность не только чувствовать, но и иметь возможность передать свои эмоции до окружающих, убедить в том, что ваше видение и творческое кредо имеет возможность не только чувствовать, но и иметь возможность передать свои эмоции до окружающих, убедить в том, что ваше видение и творческое кредо имеет возможность не только чувствовать, но и иметь возможность передать свои эмоции до окружающих, убедить в том, что ваше видение и творческое кредо имеет возможность не только чувствовать, но и иметь возможность передать свои эмоции до окружающих, убедить в том, что ваше видение и творческое кредо имеет возможность не только чувствовать, но и иметь возможность передать свои эмоции до окружающих, убедить в том, что ваше видение и творческое кредо имеет возможность не только чувствовать, но и иметь возможность передать свои эмоции до окружающих, убедить в том, что ваше видение и творческое кредо имеет возможность не только чувствовать, но и иметь возможность передать свои эмоции до окружающих, убедить в том, что ваше видение и творческое кредо имеет возможность не только чувствовать, но и иметь возможность передать свои эмоции до окружающих, убедить в том, что ваше видение и творческое кредо имеет возможность не только чувств...
ному замыслу: от конкретного к абстрактному, от изобразительного к выразительному, от эмоционального к образному и т.д.

Формирование положительного образовательного опыта влияет на повышение проектной культуры в целом и, следовательно, ведёт к более высокому уровню критериев оценки результатов труда архитекторов, дизайнеров и художников. Поиск новых путей развития дополнительного и высшего образования- будущее нашей страны, развитие благосостояния её граждан, культуры, науки и многих других жизненно важных составляющих.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Основной терминологический аппарат: цветовой тон, насыщенность, светлота, субъективные (психологические) и объективные (психофизические) характеристики цвета. – URL: https://helpiks.org/8-94300.html
2. Кормин Н.А. Цвет как проблема феноменологической эстетики // Философия и культура. – 2020. – № 9. – С. 9–33. – DOI: 10.7256/2454-0757.2020.9.33776. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33776
3. Смит Д.В. «Феноменология». Впервые опубликована 16.11.2003. – URL: https://www.philosophy.ru/ru/phenomenology/
4. Иттен И. «Искусство цвета». – Издатель Д. Аронов, 2000. – 96 с.
5. Голубева О.Л. «Основы композиции». – Издательский дом «Искусство», 2004. – 135 с.
Журнал зарегистрирован в государственном комитете РФ по печати.
Свидетельство о регистрации СМИ – ПИ № ФС77-27658
от 30 марта 2007.
Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах:
www.burganova-text.com,
www.elibrary.ru
Подписка на журнал во всех отделениях связи России и стран СНГ.
Подписной индекс 36947
Иллюстрации публикуются в соответствии со статьей 1274
гражданского кодекса РФ «Свободное использование произведения
в информационных, научных, учебных или культурных целях»
Информация для авторов, условия приема публикации на сайте:
www.burganova-text.com
Переводчик Анна Пчелкина
Верстка Дарья Мезон
Журнал выходит 6 раз в год
Адрес редакции:
119019, Москва, Б. Афанасьевский переулок, д. 15, стр. 9
Тел.: 8 495 695-04-29

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 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
Translator Anna Pchelkina
Layout Daria Mezon
The journal is published 6 times a year
Editorial office address in Russia:
Russia, Moscow. 19019, B. Afanasyevsky lane, d. 15, p. 9
tel.: 007 495 695-04-29

www.burganova-text.com
dom.text@gmail.com
Circulation: 500 copies
